

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Historia del Arte III



TESIS DOCTORAL

Enunciar la ausencia. Imágenes de desaparición forzosa en prácticas de arte contemporáneo

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Viviana Silva Flores

Directora

Selina Blasco Castiñeyra

Madrid, 2018

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE III



**ENUNCIAR LA AUSENCIA.
IMÁGENES DE DESAPARICIÓN FORZOSA
EN PRÁCTICAS DE ARTE CONTEMPORÁNEO**

Tesis Doctoral de
Viviana Silva Flores
Dirigida por
Selina Blasco Castiñeyra

Madrid, 2017

María Elena
González Inostroza

15-08-1974

Francisco
Javier
Bravo Núñez

26-08-1974

Bern
de Ca

Jorge Humberto
Ortiz Briceño

31-10-1974

Francisco Eduardo
Aedo Carrasco

07.09.1974

Luis
Palominos

Luis Eduardo
Durán Rivas

14.09.1974

Rodolfo Valentín
González Pérez

23.07.1974

Victor
Villarino

25.

ardo
tro López
14.09.1974

Pedro Juan
Merino Molina
14-09-1974

Luis Julio
Guajardo
Zamorano
20.07.1974

Jaime
Rojas
07.12.1974

María Inés
Alvarado Borjal
13.07.1974

Eduin Van Yusec Alvarado
10.07.1974

Manuel
el Gamgar
06.1974

Jorge Antonio
Herrera Cofté
13-12-1974

Rodolfo Alejandro
Espejo Gómez
15-08-1974



ENUNCIAR LA AUSENCIA
IMÁGENES DE DESAPARICIÓN FORZOSA
EN PRÁCTICAS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Tesis Doctoral de Viviana Silva Flores

Directora: Selina Blasco Castiñeyra

Facultad de Bellas Artes, UCM

Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)

Madrid, 2016

A los ausentes y a las resistentes...

AGRADECIMIENTOS

Quisiera comenzar agradeciendo antes que todo, los consejos, conversaciones, correcciones, el tiempo y aliento que me ha dado mi Directora de tesis Selina Blasco. Sin ella esta investigación no habría sido posible, al menos, no igual. Su compañía y apoyo a lo largo de estos años ha sido fundamental, especialmente en aquellos momentos difíciles en que pareciera que la tesis y la vida se nos va de las manos. Agradezco profundamente también su apoyo a trabajar desde la práctica artística como investigación, alentándome en todo momento a seguir, como artista, dedicándole los espacios y tiempos necesarios al desarrollo de las obras y sus exposiciones.

Por las palabras, por las sonrisas, *las alas* y los afectos, infinitas gracias Selina.

Agradezco también a quienes han revisado esta tesis, Aurora Fernández Polanco y Virginia Villaplana, por los comentarios y consejos que me han dado en aras de mejorar este camino trazado y a todas quienes aceptaron ser parte del tribunal. A los artistas que han accedido a conversar haya sido a la distancia o encontrándonos alguna mañana. La generosidad de todas y todos ellos para el uso de su material, así como sus cálidas palabras, gratifica en tiempos de competencia e individualidad. Asimismo, a todos quienes no he contactado o conseguido contactar pero que forman parte de esta tesis, por realizar obras que me han ayudado a pensar, además de emocionado en más de una oportunidad.

A cada una de las y los amigos que me han escuchado hablar y sólo hablar de esta investigación y a todos quienes han comprendido las muchas horas y cariños que les debo. Especialmente a Alex Castro por su compañía todos estos años, y a Kinda Youssef por las conversaciones, traducciones, ánimos y cariños a diario. A Paloma Villalobos por sus siempre certeros consejos, a Inés Plasencia por las referencias, a Mario Espliego por compartir las frustraciones y las risas, y a todas quienes dedicaron un momento de sus días para leerme y ayudarme a revisar. A María José Bruña, Mónica Alonso, Elena Lavellés, David Gómez, especialmente David Mateo, Marco Arenas y Cecilia Orso, por las muchas páginas leídas y los ánimos en los últimos días. A mi familia, que aunque está al otro lado del charco me ha enviado su cariño todo este tiempo y cada vez que a trabajar he cruzado, sobre todo a mi madre Blanca Flores, a quien tanto quiero y tanto debo. Y cómo no, a mi nueva familia, el *Colectivo 119 familiares y compañeros* que en todo momento han apoyado el desarrollo de la obra, sus exposiciones y esta investigación, especialmente a Roberto D'Orival que con su mirada crítica pero llena de sonrisas, siempre está.

Quisiera agradecer también a Gadea, que nos recibe cada día a la entrada del Centro de Documentación del Museo Reina Sofía, por guardarme mi puesto de trabajo colaborando así con mis manías. También a Alberto y las guardias del centro, quienes han esperado pacientemente que sea la última en abandonarlo. A la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid por abrirme sus puertas para que pudiese asistir a las clases sobre arte y filosofía política que consideré necesarias impartidas en su Título Propio *Pensar el presente*. Por último, a la institución que me ha otorgado el financiamiento para poder llevar a cabo esta investigación. Al Programa de Formación de Capital Humano Avanzado de CONICYT, del Ministerio de Educación del Gobierno de Chile, que mediante su sistema de Becas Chile ha financiado este Doctorado. Y, al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago, que mediante su concurso de tesis ha premiado esta investigación (2016) y facilitado el acceso a sus fondos bibliográficos.

A todas y todos, muchas gracias.

ÍNDICE

RESUMEN	13
Abstract	15
NOTA PRELIMINAR U HOJA DE RUTA	19
INTRODUCCIÓN	23
Líneas de fuga y horizontes epistemológicos.	25
Objeto de estudio.	35
Zonas de demarcación.	43
-Las imágenes y lo contemporáneo.	43
-Estados de excepción, todavía.	49
¿Por qué desaparecer?	55
DISPOSITIVOS METODOLÓGICOS	59
Procedimientos en el <i>entre</i> :	61
entre la teoría y la práctica, entre el texto y el tejido.	
Procedimientos en los <i>desbordes</i> .	67
-Excavar, rastrear.	67
-Trabajo de campo.	69
-¿Colaboramos? El arte de tejer la red.	74
Procedimientos artísticos.	89
<i>Hilos de Ausencia: Genealogías y Discontinuidades</i> , 2013-2014.	89
<i>Campos Devanados</i> , 2013-2015.	101
SOBRE EL TIEMPO Y LA MEMORIA	123
Hilar las historias.	125
Instaurar la memoria, tejer para el no-olvido.	139
Recuerdos compartidos.	149

La memoria obstinada.	157
Recolectar fragmentos, abrir archivos.	165
Consignar.	183
Borrar la historia. Reescribir la historia.	193
SOBRE LA AUSENCIA Y LA PRESENCIA	201
Desaparecer, un estado de indeterminación.	205
Situar los cuerpos: imágenes de desaparición forzosa.	215
Poéticas de la ausencia.	227
Que hable la tierra.	237
Nombrar los nombres.	249
Coser las heridas.	257
Temblar.	269
Los lugares también desaparecen.	279
La historia es nuestra, y la hacen los pueblos.	289
SILENCIOS, CICATRICES, APERTURAS: POLÍTICAS DE LA MEMORIA	299
Silencios, cicatrices, aperturas...	301
Leyes de borrón y cuenta nueva.	302
Victimización.	304
Antagonismos.	306
Recuperaciones.	309
Monumentalización.	312
Transmisión.	314
Instituciones y museos.	322
EPÍLOGO	333
BIBLIOGRAFÍA	343
Fuentes documentales para la investigación artística, archivos y repositorios.	379

RESUMEN

Esta tesis doctoral es una investigación sobre imágenes que faltan en el mundo contemporáneo. Las buscamos primero en el pasado, reuniéndolas para traerlas al presente. Entendemos los tiempos entremezclados y el pasado como un tiempo activo que permanece abierto en el presente. Por tanto, la investigación trabaja bajo la noción de *historia abierta*, estudiando borraduras y silencios para proponer una reescritura a través de las imágenes, que incorpore memorias y relatos ausentes. Se trata de imágenes sobre realidades políticas y sociales, por lo que investigamos relaciones entre arte, política, poder, historia y memoria centrándonos en el aparecer-desaparecer. Todo ello en el contexto de la *desaparición forzosa*, que es el tema central de estudio. Es una investigación en el diálogo generado entre estas tensiones, pensando el arte como construcción de nuevas realidades, de posibles mundos a través de las imágenes y del *hacer*.

Metodológicamente, esta tesis aborda las *prácticas artísticas como investigación*, trabajando a partir del desarrollo de unas obras que tratan sobre periodos dictatoriales de la historia de dos países, Chile y España, en los que la subjetividad y los cuerpos han estado sometidos a la violencia, a la represión, al confinamiento, a la muerte y desaparición por parte del Estado. Si bien son distantes geográficamente, comparten temas pendientes, relatos y experiencias, además de estar directamente implicados en el contexto y biografía de la artista-investigadora. Por eso, se trabaja desde los conocimientos situados, asumiendo nuestra parcialidad y posición. Hemos trabajado a través de estudios de casos (“pensar por casos”), propio también de la práctica artística como investigación y con el ensayo, que no cierra el discurso sino que lo articula en un montaje que plantea, a la vez, nuevos problemas. También hemos desdibujado bordes disciplinares, ya que los procesos han estado contaminados por la arqueología, en términos de excavación histórica; por la antropología, mediante el trabajo de campo; y por la historia, a través del trabajo con archivos y documentos. Y hemos participado en prácticas artísticas colaborativas y relacionales que, desde lo técnico, plantean mestizajes híbridos entre el textil y lo fotográfico, el sonido y el video. Las preguntas de investigación tienen que ver también con los diversos *haceres* del arte, con los *modos de hacer* para visibilizar las ausencias y crear o traer presencia.

Las obras sobre las que gira esta investigación son *Hilos de Ausencia: Genealogías y Discontinuidades* (en la que se trabaja sobre un caso de detenidos desaparecidos durante la dictadura militar chilena, el *caso de los 119* u *Operación Colombo*, un operativo que transmitió noticias falsas sobre la desaparición de 119 personas, desacreditando a los familiares y organismos de derechos humanos que denunciaban los secuestros, y negando la existencia de desaparecidos), y *Campos Devanados*

(que se centra en los campos de concentración que existieron en España en la postguerra, durante el franquismo, lugares de internamiento masivo que han sido borrados y silenciados de la Historia y que, subyacen desaparecidos bajo ruinas o nuevos cimientos). Con estas obras, y con las de otros artistas con las que se establece un diálogo, se reflexiona sobre la posibilidad misma del arte como herramienta de visibilización de acontecimientos, generando un conocimiento susceptible de ser transferido mediante las imágenes. Trabajamos desde la afectación de los cuerpos, los nuestros, en un pasado que sigue activo y que, por tanto, podemos intervenir. Son imágenes comprometidas, mayoritariamente de la esfera del arte, que se interesan por cuestiones de identidad e ideología, conviviendo con cuestiones específicas de la visualidad.

El objeto de esta tesis es, así, preguntarnos cómo pueden las imágenes y las imágenes del arte *enunciar la ausencia*, indagando sobre todo en los cómo: *¿cómo puede? ¿Cómo hace visible lo invisible, presente lo ausente?*

Por eso, *Enunciar la Ausencia. Imágenes de desaparición forzada en prácticas de arte contemporáneo.*

ABSTRACT

This doctoral thesis is an investigation about missing images in the contemporary world. First we search for those images in the past, we collect them and then we bring them to the present. We think of the intermixed times and the past as an active time that remains open in the present. Therefore, the research enrolls under the notion of *open history*. By studying its erasures and silences in order to propose a rewriting through images in order to incorporate memories and stories that have been absent. It's about images of political and social realities. Thereupon we investigate relations between art, politics, power, history and memory by centring on the binomial of appear / disappear. All this in the context of the *forced disappearance*, which is the central theme of the study. It is an investigation in the dialogue generated between these tensions, considering the art as the construction of new realities and of possible worlds, through images and through the artistic practise.

Methodologically, this thesis is a *practice-based research*. Standing from the development of a number of artistic works, which deals with the dictatorial periods in Chile and Spain. In these periods, and in both countries, the subjectivity and the bodies have been submitted to violence, repression, confinement, death and disappearance on the hands of their State forces. Although they are geographically distant countries, they have outstanding themes, stories and experiences in common as well as being directly involved in the context and the biography of the artist-researcher. Likewise, it is worked from the situated knowledge considering our partiality and our position. We have worked studying cases ("Think by case") (which is proper of the artistic practice as research) and with the essay (which does not close the speech but articulates it in an assembly that raises at the same time new problems). We have also blurred the disciplinary boundaries, since the processes of my practice have been contaminated by archaeology in terms of historical excavation; by anthropology through fieldwork; and by history while working with archives and documents. We have participated in collaborative and relational art practises, which, from the technical point of view, pose hybrid mixtures between the textile and the photographic, also between the sound and the video. The questions of the investigation are related to the various practises of art and with the *ways of doing* in order to make the absences visible and to create or to bring presence.

The works on which this research revolves are *Hilos de Ausencia: Genealogías y Discontinuidades* (*Absence threads: Genealogies and Discontinuities*) (Its about the disappeared detainees during the military dictatorship in Chile, the *case of the 119* or *Operation Colombo*). This operation transmitted

false news about the disappearance of 119 people, thus discrediting the relatives and human rights organizations that denounced the abductions, as well as denying the existence of missing persons) and *Campos Devanados (Winded Fields)* (which focuses on the concentration camps that existed in various locations in Spain, in the post-war period, during Franco regime. Places of massive internment that have been erased and silenced from History. Sites in which underlie the remains of the disappeared under ruins or under new foundations).

A dialogue is established between these works and the works of other artists, to reflect on the very possibility of the art as a tool to visualize events by generating knowledge that can be transferred through images. We work from the affectation of bodies, our bodies, in a past that we can intervene because it remains active. Socially committed images, mostly in the art field, considering issues of identity, ideology and visuality.

Thus, the purpose of this thesis is to ask how can the images and the images of the art express the absence by inquiring in particular in the how questions: How can it be done? How to visualize the invisible and present the absent? How can we state the absence? How can we talk about what is pending and what affects us?

Therefore, *Enunciate the Absence. Images of forced disappearance in practices of contemporary art.*

Para saber hay que tomar posición.

No es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces...

Para saber, hay pues que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez.

Hay que implicarse, aceptar entrar, afrontar, ir al meollo, no andar con rodeos, zanjar...

Para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento. Ese movimiento es acercamiento tanto como separación: acercamiento con reserva, separación con deseo.

George Didi-Huberman.

NOTA PRELIMINAR U HOJA DE RUTA

Este texto ha sido esbozado como una suerte de hoja de ruta que sirva al lector o lectora como guía para viajar por una tesis doctoral que ha sido pensada como *artefacto material*, estructurada y escrita a través de ensayos, mediante fragmentos. Estos pequeños textos, a su vez, han sido agrupados según cuestionamientos y problemas compartidos que, bajo un epígrafe más general, los reúne como pequeños libros con un orden y montaje, que articula la tesis y la dotan de sentido señalando problemáticas comunes. Pueden leerse no sólo siguiendo el orden finalmente estructurado sino, también, entreverados; es decir, viajando de uno a otro. Algunos funcionan como hipertextos, referenciándose entre sí, puesto que ciertos problemas se tratan con mayor profundidad en otro lugar. Cuando esto sucede, está indicado con una nota al pie que guía la lectura hacia donde seguir. Las notas al pie de página aportan datos y estudios sobre cuestiones político-sociales, económicas y vinculadas a discusiones dentro de la teoría e historia del arte, para precisar los problemas. También en ellas se referencian las citas y fuentes bibliográficas, sean literales o no. En tanto *artefacto*, ha sido pensada y repensada también desde la práctica, buscando un equilibrio entre lo académico y lo artístico que, a su vez, exprese la investigación realizada y la importancia que le damos al formato y al *hacer*.

La tesis se ha organizado en siete territorios de trabajo. Una *Introducción* que anuncia el problema de estudio, los objetos de esta investigación y los temas en los que se enmarca desde la teoría y también desde una mirada personal y testimonial, incluyendo ensayos como *Líneas de fuga y horizontes epistemológicos*, que trata sobre el horizonte, el espacio y la extensión de esta tesis situándola en la práctica artística como investigación; *Objeto de estudio* que, como su nombre indica, trata el objeto y las interrogantes de esta tesis; *Zonas de demarcación*, que establece su marco teórico y contextual a través de las imágenes en la contemporaneidad y el estado de excepción, como marco político-social; y, *¿Por qué desaparecer?*, donde narro qué me ha llevado a estar en este lugar investigando sobre la desaparición forzosa. En la segunda parte, que se titula *Dispositivos metodológicos*, abordo los modos de hacer la tesis, un aspecto relevante en la *práctica artística como investigación*, incluyendo una narración detallada acerca de las obras personales junto a desbordes de la propia práctica.

A continuación se desarrollan los casos de estudio y las preocupaciones y temas investigados de la mano de imágenes y obras de artistas que interesan, aunque siempre volviendo a la propia práctica artística. Se trata de tres momentos articulados bajo los epígrafes: *Sobre el Tiempo y la Memoria; Sobre la Ausencia y la Presencia*; y, *Silencios, cicatrices, aperturas: políticas de la memoria*. En el

primero de ellos se trata sobre la Historia y las historias; la memoria social y colectiva; la *borradura*, escritura y re-escritura de las mismas, así como la importancia del archivo y del testimonio bajo diversas prácticas artísticas y las obras personales que cruzan la tesis. En el siguiente momento nos detenemos extensamente en el caso de estudio central de esta investigación: *la desaparición forzada*, vinculándola a obras con las que pensamos *maneras de hacer* desde el arte contemporáneo para *enunciar la ausencia*, preocupación y pregunta principal de estudio. Este grupo de ensayos da cuenta de una serie de prácticas artísticas y ciudadanas que, desde diversos *haceres*, medios y técnicas, crean presencia, revisando especialmente el cómo. Son prácticas ligadas también a la propia obra, ya sea por sus formalizaciones como por sus intenciones. Como este tema es el problema central de esta tesis doctoral, hemos colocado estos ensayos en el centro del escrito, para visibilizar materialmente esta idea.

La quinta parte la hemos desarrollado como un único gran ensayo subdividido en varios, puesto que la cuestión de las *políticas de la memoria* cruza todos los temas tratados. Aquí nos centramos menos en prácticas artísticas y más en “las políticas”, realizando, por así decirlo, una suerte de comparativa o, más bien, de correlaciones y derrotas compartidas entre Chile y España, los países que conforman los casos de estudio de la práctica. A lo largo de toda la tesis, pero principalmente en este lugar, escribimos desde una mirada de artista, pero, investigamos como ciudadana. El *Epílogo* contiene la reflexión final sobre lo investigado y las posibles aperturas e interrogantes que la propia investigación ha arrojado. No opera como conclusión, sino que invita al lector-lectora a que, de alguna manera, plantee sus propias reflexiones y preguntas. Terminamos con las referencias bibliográficas, que hemos organizado dividiendo los materiales según el tipo de fuente, según sean libros o capítulos de libros, catálogos, artículos, notas de prensa, tesis, informes, películas y videos, páginas web, así como los seminarios y congresos a los que se ha asistido, de los que hemos extraído no sólo referencias, sino reflexiones que incluimos en el escrito. Citamos también las fuentes utilizadas para desarrollar la práctica artística; es decir, los materiales para la investigación desde el arte, que señalamos de manera especial — incluso aunque algunas de ellas se repitan—, incorporando los fondos bibliográficos y archivos utilizados.

Los títulos de la tesis buscan responder desde la escritura a la *poiesis*, vale decir, a la creación. *Poiesis*, que viene del griego, deriva del *hacer, crear o fabricar*, una elaboración apreciable y asible que, a su vez, está ligada a la *praxis*. De ahí lo poético de los mismos, lo metafórico, pero ligado a la acción, *al hacer*, y al uso también de citas de otros autores que denominan ciertos ensayos. El título de la tesis doctoral alude a su problemática esencial, el problema de la *ausencia y la presencia*. Enunciar implica exponer una idea, principio o teoría de manera clara y concisa. Pero también, expresar los elementos que forman parte de una pregunta o problema para hallar una respuesta

o posibles respuestas. Un enunciado por tanto, es lo que se dice en el contexto de un acto de habla y es el contenido del acto de habla, la unidad elemental del discurso. “Grano que aparece en la superficie de un tejido del cual es el elemento constituyente. Átomo del discurso”.¹

Es un concepto ambiguo que admite al menos dos acepciones: el acto de proferir determinados sonidos y el resultado de tal acto, una entidad abstracta². Como *acto*, con él nos referimos al meollo de la investigación, que es precisamente el análisis de la capacidad del *arte entendido como praxis social para convocar o enunciar* (traer, en definitiva) esas realidades desaparecidas. La pregunta que ha guiado la investigación es precisamente el cómo, con qué estrategias, enuncia el arte unas ausencias específicas, ligadas a conflictos políticos de supresión forzosa. De ahí que su subtítulo asiente y enmarque el problema: las imágenes de la desaparición forzosa en prácticas de arte contemporáneo.

En relación con la forma de escritura de esta tesis, es importante señalar que la voz de la narración va cambiando según el enfoque desde el que se esté hablando. Por ello en varias ocasiones escribimos en primera persona y en otras en tercera, dependiendo del grado de intimidad y experiencia desde el que se aborda el problema. Cuando escribimos desde nuestro lugar, no es por querer ser autorreferente, sino porque esta tesis se posiciona asumiendo la subjetividad propia y las experiencias como forma de conocimiento. Asimismo, hemos intentado utilizar un lenguaje no discriminatorio. Si bien abunda el plural masculino, como tradicionalmente se nos ha enseñado, hemos incluido en varias ocasiones el femenino plural y ambos géneros, intentando que el lenguaje no excluya.

Por último, respecto a la estructura de este *artefacto* llamado tesis doctoral, querríamos señalar que, en su construcción, la escritura se ha ido alimentando de imágenes, canciones, poesías, imágenes fílmicas, testimonios y citas que hemos ido recopilando a lo largo de estos años. Cuando aluden a conceptos claves de la investigación los hemos montado como una suerte de *vocabulario de lo común* desmembrado a lo largo de la tesis, para ir enunciando conceptos sin describirlos directamente con el diccionario —aunque también—, sino de la mano de pensadores que nos interesan. El lector-lectora va a encontrar insertas a lo largo de la tesis *encartes*, páginas en otro papel con palabras y sus posibles alcances. Son palabras con las que hemos trabajado y pensado durante todo este proceso y especialmente, en la práctica artística. Por tanto, funcionan como *imágenes-pasajes, textos como imágenes*.

1 FOUCAULT, Michel. (2002). “El enunciado y el archivo”. En: *La Arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. p.133

2 FRÁPOLLI, María José. (2011). “Enunciado”. En: VEGA, Luis y OLMOS, Paula. (ed.) *Compendio de lógica, argumentación y retórica*. Madrid: Editorial Trotta. pp.228-231

INTRODUCCIÓN

Líneas de fuga y horizontes epistemológicos.

Mientras escribo esta tesis doctoral han salido de Siria alrededor de 11,5 millones de personas que han huido de su país tras seis años de guerra. De ellos casi la mitad son niños. Su viaje hacia la Unión Europea es principalmente por vía marítima, pero, también, muchos sortean las fronteras terrestres. Dicen que es la mayor crisis migratoria tras la Segunda Guerra Mundial y en ella no sólo sirios llegan solicitando refugio y asilo, sino también lo hacen personas de países vecinos, aunque a ellos no se les reconozca su “calidad de refugiado”. ACNUR anuncia que cada día son obligadas 42.500 personas a abandonar su hogar a causa de conflictos y persecuciones. Se calcula que en 2015 entraron 1,2 millones de refugiados y en lo que va de éste ya se contabilizan 122.000. De ellos, más de 6.000 han perdido su vida en el camino, más de 6.000 desaparecidos en el mar.

Como respuesta a esta crisis, Europa ha activado un acuerdo de expulsión masiva para todos quienes lleguen a partir de hoy, 20 de marzo de 2016, a Grecia. Allí se encuentran atrapadas, debido al cierre de fronteras previo, unas 50.000 personas. Este acuerdo vulnera los derechos humanos y evidencia razones xenófobas y racistas, así como una falta de respeto a la vida y dignidad de las personas, lo que se suma a un brutal ejercicio de *desmemoria*. La Unión Europea olvida que a lo largo de su historia ha necesitado en incontables ocasiones de refugio y asilo debido a sus propias guerras. Parece ser que quienes dirigen *la comunidad* sufren de amnesia, desconocen su historia y, lo más dramático de todo, son despiadados, puesto que no defienden los derechos humanos que tanto proclaman, al menos no para todas las personas. Seguimos bajo lógicas de raza, bajo normativas hetero-patriarcales blanco-europeo-estadounidenses por mucho que desde la oficialidad se coloquen carteles con *welcome refugees* y por mucho que, desde la teoría, se hable acerca de la apertura multicultural en que supuestamente nos encontramos. Esto lo constatamos, al observar la prensa y las campañas de ayuda económica, en las que las imágenes que circulan sobre esta tragedia muestran lógicas racistas y un continuo discurso de “blancos salvando al mundo” que la misma ACNUR realiza, copando con ella los metros y periódicos de la ciudad a través de imágenes onerosas de niños muriendo en brazos de europeos. Es desconcertante que la Unión Europea se vanaglorie de haber obtenido el Premio Nobel de la Paz gracias a su contribución a los derechos humanos.¹ A veces lo que sucede a nuestro alrededor desde el poder parece una *bontade*, una película, una ficción.

1 Datos y noticias en: MIRENTXU, Mariño. (2016, 8 de marzo). “Europa y la crisis de refugiados: de la solidaridad al ‘parche’”. [en línea] Disponible en: <http://www.20minutos.es/noticia/2581603/0/crisis-refugiados/respuesta-europa-ue/ue-turquia-solidaridad/#xtor=AD-15&xts=467263>

DESALAMBRE. (2016, 20 de marzo). “Europa activa el acuerdo de expulsión masiva de refugiados mientras siguen las

En el año 2009, antes de que comenzara la Guerra en Siria, el escritor Claudio Magris ya decía en su discurso de aceptación del Premio de la Paz de los Libreros Alemanes que “la Tercera Guerra Mundial ya ha tenido lugar, aunque la mayoría de los europeos hayan tenido la suerte de no haber tenido que pagar su tributo de sangre. Aproximadamente veinte millones de muertos después de la Segunda Guerra Mundial son prácticamente desconocidos y han quedado condenados a un brutal olvido. Nos regocijamos en la ilusión de que vivimos sin guerra, porque el Rhin ya no es una frontera en disputa...”²

Si antes de Siria ya hemos vivido la tercera guerra y ni siquiera nos hemos enterado ¿cuál es esta? ¿Cuáles son las guerras que cuentan? y ¿quiénes son los que cuentan? Éste es siempre el problema. ¿Cuánto tiempo más podemos seguir mirando hacia otro lado? ¿Cuánta irresponsabilidad cabe bajo una alfombra? Y nosotros, tú, yo ¿qué hacemos aquí? ¿Qué hago escribiendo una tesis doctoral sobre desaparecidos cuando a mi lado mueren y desaparecen miles de refugiados?

mueres en el mar”. [en línea] Disponible en: http://www.eldiario.es/desalambre/mueren-Gegeo-primer-acuerdo-UE-Turquia_0_496600393.html

“La Unión Europea, Premio Nobel de la Paz 2012”. [en línea] Disponible en: http://europa.eu/about-eu/basic-information/eu-nobel/index_es.htm Página web de ACNUR con datos y cifras: <http://acnur.es> Todas consultadas el 20-03-2016.

Exposición en Centro-Centro Cibeles titulada: *#DerechosRefugiados. 11 vidas en 11 maletas*. Organizada por el Consejo General de Abogacía Española, del 14 de junio al 04 de septiembre de 2016, Madrid.

2 MAGRIS, Claudio. (2009). “Discurso de agradecimiento, Premio de la Paz de los Libreros Alemanes 2009”. En:

NAVARRO, Mariano. (2010). *¡Grande hazaña! Con muertos: enfrentamiento y violencias en el arte contemporáneo*. Cat. Exposición.

Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, Cajasol, Fund. Provincial de Artes Plásticas “Rafel Boti” y Universidad de Córdoba. p.5

Comienzo la introducción a mi tesis doctoral señalando un problema actual de una gravedad notoria y con implicaciones éticas evidentes que, si bien no es el objeto de esta investigación, la cruza y se vincula a ella en cada momento: vivimos en la época del refugiado, el tiempo de los desplazados, una época en la que todavía se niega el derecho de ciudadanía y a la libre circulación. Un tiempo de capitalismo salvaje, de prácticas depredadoras con el medio ambiente y con los seres humanos. Al mismo tiempo, vivimos en las llamadas *sociedades del conocimiento*, una sociedad basada en el conocimiento tecno-científico que administra las decisiones económicas, políticas, culturales y sociales, siendo la ciencia la fuerza productiva fundamental, lo que supone asumir que determina nuestras vidas negando cualquier otro saber que pueda ser un obstáculo para su progreso. Sin embargo, la *sociedad del conocimiento* es una ficción colmada de contradicciones. En vez de generar y propiciar el conocimiento, en vez de compartirlo y distribuirlo, genera una brecha desigual. Parafraseando a Juan Luis Moraza, la *sociedad del conocimiento* ha devaluado a éste hasta reducirlo a mero capital, y en vez de describirlo lo oculta sin permitir su acceso. De ahí que sea una mentira social, un abuso de autoridad y una definición instrumental para catalizar ciertos procesos asociados a la lógica del capitalismo financiero. Un sistema tecno-económico-científico-político que se pretende racional pero que oculta su arrogancia bajo la legitimidad del carácter indiscutible y beneficioso del término conocimiento.³

El conocimiento, *eso* que nos permite comprender por medio de la razón la naturaleza misma de las cosas y las relaciones entre ellas. Lo que generan las tesis doctorales y que realizamos los artistas para conseguir reconocimiento dentro de la academia y así vislumbrar, un futuro supuestamente económico más seguro. Un contexto esquivo, porque no concuerda nuestro saber, que tiene que ver con la hibridez, con lo migrante, abierto y experiencial, con lo difuso y, no necesariamente —aunque también— con la generación de capital y lo empírico comprobable. La investigación desde las artes, materia de actualidad y debate especialmente dentro de la academia pero en ocasiones fuera de ésta, plantea en este contexto interrogantes aún sin definir. Un debate que revisaré en parte para precisar el horizonte epistemológico y la metodología central seguida en el desarrollo de esta tesis doctoral que se asienta en la llamada *práctica artística como investigación*; es decir, en la articulación entre prácticas artísticas y los formatos de investigación académica.

“Pero ¿qué es la investigación artística hoy? En la actualidad, nadie parece saber la respuesta a esta pregunta. Se trata la investigación artística como una de esas múltiples prácticas que se definen por su indefinición, en un estado de fluctuación permanente, carentes de coherencia e identidad. Pero, ¿y si esta concepción fuera de hecho engañosa? ¿Y si en realidad supiéramos más sobre la investigación artística de lo que pensamos?”⁴

3 MORAZA, Juan Luis. (2012). *Arte en la era del capitalismo cognitivo*. Madrid: Centro de Estudios Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. p.7 [en línea] [Consulta: 28-05-2015]. Disponible en: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/banner/descargas/arte_en_la_era_del_capitalismo_juanluismoraza.pdf

Este texto deriva de las jornadas “El arte en la Sociedad del Conocimiento” organizadas por la Sección de Artes Plásticas y Monumentales de Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos y la Fac. de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco.

4 STEYERL, Hito. (2010). “¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto”. *EIPCP: Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas*. [en línea] [Consulta: 06-10-2014]. Disponible en: <http://eipcp.net/>

El modelo específico que se propone para las Bellas Artes plantea, por un lado, un desarrollo conceptual que se apoya en la producción artística personal y de otros, estableciendo un proceso de retroalimentación. Por otro, propone investigaciones que no necesariamente se apoyan en la producción propia, sino que piensan con imágenes. De ahí que desde la investigación artística haya temas y modos de hacer que permean las fronteras con otras disciplinas, abriendo amplias y variadas metodologías, enfoques y estrategias bajo el planteamiento común de la discusión sobre el conocimiento que el arte, o más bien, las imágenes del arte y su investigación, aportan a nuestra sociedad, “un amplio abanico de posibilidades que pueden convivir cooperativamente, una suerte de pluralismo epistemológico”.⁵ Ahora bien, el arte no sería conocimiento si lo entendemos como *teoría del conocimiento*, dado que la relación del arte con el saber “ensaya una epistemología inclusiva, en la que la falta de neutralidad se convierte en una condición estructural. Si la teoría del conocimiento se ha hecho fuerte tomando como modelo las *ciencias duras*, aquellas en las que más fácilmente puede prescindirse de la posición del observador, aquellas en las que puede encajar el mito de una observación sin observador, el saber del arte persiste en la necesidad de incluir al sujeto operatorio como condición cognitiva [...]; es decir, refiere simultáneamente a un conocimiento inteligible y a una experiencia sensible”.⁶ Por ello debemos considerar que esta forma de investigar implica, en la mayoría de los casos que, a la vez que investigamos en diversos textos, imágenes, videos, obras, los temas a tratar y escribimos sobre ello, desarrollamos nuestra propia obra, que se enlaza con la investigación sin pretender ilustrar lo escrito ni corroborar una posible hipótesis, como lo hacen los investigadores de otras áreas, sino que, entendiéndola como medio de traspaso de ideas, como un transmisor de conocimientos. Una manera de mostrar el resultado dando respuesta al problema inicial planteado pero también, creando permanentemente nuevas definiciones del problema que va reformulándose en el recorrido mismo.

Uno de los aspectos esenciales en esta discusión es llegar a un acuerdo sobre si el arte produce conocimiento o no, si es capaz de transmitirlo y cómo. Para Judith Siegmund, el arte es un modo de producción de saber que debe entenderse como un indicador de transformaciones que en parte se producen en el arte mismo pero que, también, van más allá de éste. A su juicio, el concepto de saber de las artes debe ser determinado como un saber práctico, como una modalidad particular de aproximación al mundo de tipo práctico-cognitivo no universal. “Como la creación de modalidades concretas de aproximación al mundo, a sus contextos y objetos, lo que significa que algo oculto ha sido revelado, que algo que había pasado desapercibido accede a un lugar central y no que algo es creado en un sentido vanguardista”.⁷ Los y las creadoras hace

transversal/0311/steyerl/es

5 INSÚA LINTRIDIS, Lila. (2013). “Encuentros dobles. De la investigación artística y sus mecanismos de validación”. En: BLASCO, Selina. (ed.) *Investigación Artística y Universidad: Materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas. p.56

6 MORAZA, Juan Luis. (s.f.). *De Arte Saber*. Texto que nos entregó en el Taller *Procesos (de “Arte,”saber”)*. Madrid: Sala Ideas de Tabacalera. 25-29 de mayo de 2015. p.2

7 SIEGMUND, Judith. (2011). “¿Saber versus creatividad? Sobre las modalidades de descripción del arte y su relación con los contextos económicos y sociales”. *EIPCP: Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas*. [en línea] [Consulta: 06-10-2014]. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0311/siegmund/es>

muchos años que cada vez más ajenos a los modelos de la autonomía del arte y del formalismo, crean obras concebidas como producción de conocimiento apelando al análisis crítico-teórico. Además, los nexos entre investigación y creación están relacionados con la propia evolución del arte que tiende a la desmaterialización, acercando el trabajo del artista a la especulación teórica, “la función del artista ya no consiste tanto en el juego de la invención como en el de la interrogación de su propio ‘mundo’, en la crítica o la deconstrucción”,⁸ residiendo su poder de significar en la ambigüedad del lenguaje que utiliza que expande su sentido. Lo que pasa es que las obras necesitan ser “leídas”, requiriendo para ello una cierta formación, una atención diferente por parte de quien observa. Muchas y muchos artistas se ocupan del saber del arte como un “conocimiento que se puede reformular en proposiciones antes que como la capacidad de exponer lo sabido como una argumentación lingüística”.⁹ Y en ello radica una diferencia fundamental que separa la investigación artística de la científica. Ante la “objetividad” de la ciencia, el arte ofrece una experiencia metafórica y real compleja que nos acerca a las nociones del ensayo, lugar desde el que hacemos proposiciones sin obedecer, como plantea Adorno, a la regla del juego de la ciencia y de la teoría, según la cual el orden de las cosas es el mismo que el de las ideas. El ensayo no apunta a una construcción cerrada, liberándose de la idea tradicional de verdad y, con ello, suspende el concepto tradicional de método.¹⁰ Hablar de hipótesis, por tanto, que en el ámbito científico es algo unívoco y preciso implicando metodologías y sistemas de evaluación claramente definidos, en el ámbito artístico se vuelve extraño, lejano y ambiguo. “¿Y qué otra cosa es una hipótesis sino un error asumido como prótesis? La prótesis como lo oblicuo, el método sinuoso, en el que el error actúa como rodeo, magia propiciatoria, encantamiento y palanca”.¹¹

En mi caso, hablar de hipótesis es peregrino, puesto que no parto de una serie de supuestos iniciales que comprueban o niegan finalmente algo. Más bien trabajo desde el planteamiento de objetivos e interrogantes a analizar que construyen un discurso en un sentido determinado pero que son sólo proposiciones y no la búsqueda de una conclusión cerrada como verdad. Y es

8 Me refiero a que del artista no sólo se valora el talento ni la creatividad según el modelo romántico heredado por las vanguardias. La idea de creación artística se ha vuelto ideológicamente insostenible. Ahora bien, la idea de “artista intelectual” es tan antigua como el propio Leonardo Da Vinci quien planteaba que el artista es un ser que piensa y que la pintura no es una práctica intuitiva, emotiva y expresiva sino una creación intelectual. Lo que pasa es que aún en la actualidad, sigue existiendo una creencia idealista del arte como inspiración divina. Sobre ello: VAN ALPHEN, Ernst. (2006). “¿Qué Historia, la Historia de Quién, Historia con Qué Propósito?: Nociones de Historia en Historia del Arte y Estudios de Cultura Visual”. *Revista de Estudios Visuales*. N°3. [en línea] [Consulta: 08-10-2013]. Disponible en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/alphen.pdf>

Para Aurora Fernández el *trending topic* de la investigación artística ya lo abordaba Giulio Carlo Argán en su *Arte Moderno* (1975), un libro de Historia del Arte que la presentaba como filosofía, tratando de explicar cómo las artes visuales han contribuido a formar la ideología y el sistema cultural de la sociedad moderna. FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. (ed.) (2014). *Pensar la Imagen. / Pensar con las Imágenes*. Madrid: Delirio. p.209

La cita es de DÍAZ CUYÁS, José. (3-4 de diciembre de 2010). “Mostrar y demostrar: arte e investigación”. *Seminario INTER/MULTI/CROSS/TRANS. El territorio incierto de la teoría de arte en la época del capitalismo académico*. [en línea] [Consulta: 17-11-2014]. Disponible en: <http://www.arteinvestigacion.net/2012/04/mostrar-y-demostrar-arte-e.html>

9 SIEGMUND, Judith. *op.cit.*

10 ADORNO, Theodor. (1962). “El ensayo como forma”. En: *Notas de Literatura*. Barcelona: Ariel. pp.19-21

11 LOOTZ, Eva. (2007). *Lo visible es un metal inestable*. Madrid: Árdora Ediciones. p.123

que “el arte no aparece como repertorio de respuestas, ni siquiera como gesto de buscarlas. Es más bien, el lugar donde las preguntas y las dudas se traducen y retraducen, oyen su resonar”.¹² Asimismo, el arte no es estrictamente sumativo, se niega constantemente a sí mismo —o puede hacerlo— y no tiene la finalidad de ser sentencioso. Tanto en el arte como en el ensayo, “los conceptos no constituyen un continuo operativo, el pensamiento no procede linealmente y en un solo sentido, sino que los momentos se entretajan como hilos de una tapicería. La fecundidad del pensamiento depende de la densidad de esa intrincación”.¹³

Ahora bien, ¿puede la imagen entablar un discurso?

Ante esta pregunta, Víctor Burgin plantea que si bien la imagen puede sugerir argumentos no tiene la capacidad —en sí misma— de desarrollarlos adecuadamente. Como respuesta, Desmond Bell replica que su postura reproduce las divisiones entre trabajo intelectual y manual, pero coincide en la necesidad de mantener un cuerpo de escritura crítica dentro del doctorado que, aunque no sea un argumento cerrado, tenga un sentido dado por una correcta articulación del discurso. Para él, tanto la evaluación como el programa de investigación del doctorado tiene que ser negociado caso a caso con la condición de que todos los aceptados en un doctorado de práctica artística deben producir un cuerpo de escritura crítica contextualizada de su trabajo y un cuerpo de práctica artística documentada. Asimismo, deben demostrar que el trabajo está motivado por una metodología de estudio —en el sentido más amplio— con una estrategia clara para avanzar en las indagaciones que debe ser importante para su contexto de investigación.¹⁴ En el caso del Estado español, que es donde nos encontramos, lo cierto es que dentro del Doctorado en Bellas Artes se nos sigue solicitando la articulación de un discurso teórico escrito susceptible de contrastar, teniendo la opción (en algunas universidades y departamentos, opción que elijo) de aunar en una operación mixta el discurso escrito y la práctica artística, que es el apoyo fundamental con el que pensar y mostrar una serie de proposiciones y cuestionamientos que no pretenden llegar a una conclusión final pero si transmitir un determinado saber y conocimiento. De igual manera, debemos considerar que hasta hace unos años la creación artística no había tenido como finalidad o función investigar, es decir, contribuir a un conocimiento razonable del mundo en comparación con el resto de disciplinas académicas que han hecho suyas estas tareas, lo que no implica que no lo genere. Esto está relacionado con su inclusión en las universidades y como correlato en las *sociedades del conocimiento* en que nos encontramos, lo que ha dado lugar a una serie de normas que regulan los procesos y la presentación de resultados, financiándose y

12 GARCÍA CANCLINI, Néstor. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz. p.163

13 ADORNO, Theodor. *op.cit.* p.23

14 Burgin en su planteamiento se apoya en Derrida, quien argumenta que no rechaza a la imagen en la producción de discurso por ser imagen, sino porque no lo elabora de manera precisa ni lo sustituye suficientemente. Para una mirada más exhaustiva sobre este argumento ver: BURGÍN, Víctor. (2006). “Reflexiones sobre grado de “investigación” en los departamentos de artes visuales”. *Journal of Media Practice* 7. N°2. pp.101-108. Como contraparte, los argumentos de Bell en: BELL, Desmond. (2008). “Is there a doctor in the house? A riposte to Victor Burgin on practice-based arts and audiovisual research”. *Journal of Media Practice* 9. N°2. pp.171-177. Traducción personal.

evaluándose según los marcos ideológicos del I+D+i.¹⁵ De ahí que “resulta muy problemático afirmar, que nuestro conocimiento sea del mismo orden que el de un saber razonable (es decir, que pueda tener un valor demostrativo, que dependa de su eficacia o que venga a corroborar o falsear la validez de una hipótesis)”.¹⁶ Y esta diferencia es fundamental, ya que cuando hablamos de conocimiento, no excluimos ningún modo de experiencia. Sin embargo, cuando adjudicamos al arte un modo de conocimiento razonable y demostrativo, “eliminamos de un plumazo toda posibilidad de mediación artística, en especial el carácter radical y necesariamente procesual de la experiencia que le es propia: a saber, el hecho de que su sentido no descansa en unos supuestos predicados artísticos sino en aquello que ocurra en el proceso de su propio acontecer, en aquello que toda obra sólo puede mostrar o dar a conocer en acto”.¹⁷ En línea, Susan Sontag plantea que “la obra de arte es una experiencia, no una afirmación ni la respuesta a una pregunta. El arte no sólo se refiere a algo; es algo. [...] Decir esto es decir que el conocimiento que adquirimos a través del arte es experiencia”.¹⁸

Para nosotras, que trabajamos *con* y *desde* el arte en la investigación, la investigación artística es aquella “que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación”.¹⁹ Esta unión se basa en la

15 Esta tríada aparentemente mágica es la que quita el sueño a los responsables de Gobiernos, empresas y universidades, por tanto, también a académicos y a la esfera del arte. Hoy en día no es posible entender el mundo sin incluir la innovación y con ello la creatividad que es su base, así como la incorporación de los “nuevos medios”. ¿Pero qué es la innovación? Según la RAE: “Crear o modificar un producto y su introducción en un mercado”. Sobre ello, Walter Isaacson de *Los innovadores* (Debate, 2014) puntualiza: “La innovación requiere contar con tres cosas como mínimo: una gran idea, el talento técnico para llevarla a cabo y la experiencia empresarial (además de la sangre fría para cerrar tratos) para convertirla en un éxito”. Observemos que las condiciones necesarias que explican el éxito de los innovadores es, finalmente, la entrada en el mercado. Moraza sobre esto plantea que el I+D+i “no es sólo un modo de promocionar la investigación sino también una intensificación de la adecuación industrial: en una sociedad vectorizada por la empresa y las finanzas, el conocimiento, la investigación y la innovación se promueven de acuerdo a los intereses sectoriales del mundo financiero y empresarial. La creatividad se convierte en un argumento legitimado no sólo contra la tradición —como si ese gran depósito de experiencias sólo contuviese prejuicios— sino también y sobre todo contra el patrimonio (público, biológico, tecnológico, cultural) convertido en botín, en recurso capitalizable”. MORAZA, Juan Luis. *Arte en la era... op.cit.*

16 DÍAZ CUYÁS, José. *op.cit.*

17 *idem.*

18 SONTAG, Susan. (1996). *Contra la interpretación*. Barcelona: Alfaguara. p.48

19 BORGENDORFF, Henk. (2006). “El debate sobre la investigación en las artes”. Amsterdam School of the Arts.

En 1933 Christopher Frayling bajo el título de “Investigación en arte y diseño” introdujo una distinción entre tipos de investigación en las artes a la que muchos se han referido desde entonces y que da cuenta de este papel variable. Henk Borgdorff ya en este siglo, utiliza también esta tricotomía, pero con un enfoque ligeramente diferente distinguiendo entre: *investigación sobre las artes, para las artes y en las artes*. Este último término sería el vinculado a las *practices-based research*. Otros investigadores generan también gran cantidad de divisiones conceptuales a la hora de establecer qué es la investigación artística. Fernando Hernández-Hernández plantea al menos cuatro subdivisiones: *la investigación creativa, la artística, la basada en las artes y la visual*. Diferencias que tienen una finalidad pedagógica y organizativa pero que, a mi modo de entender, complican más el asunto antes que clarificarlo con tanta subdivisión. Aun así, es interesante conocer su postura para enriquecer el debate. Se puede ver en: HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, Fernando. (8-10 de julio de 2015). “Pensar los límites y relaciones entre la práctica artística y la investigación artística”. En: *II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANLAV*. [en línea] [Consulta: 28-01-2016]. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1658>

En nuestro caso, consideramos que basta con diferenciar la investigación artística como la que un artista realiza para hacer una obra; es decir, la que usamos en nuestra práctica y la académica, aquella que genera un conocimiento dentro de la academia basado en la práctica artística pero que es teórico, que se plantea como modelo posible para quienes estamos en los doctorados en bellas artes.

idea de que no existe separación entre teoría y práctica, ya que, no hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, historias y creencias y, a la inversa, no hay teoría o interpretación de la práctica artística que no determine parcialmente esa práctica tanto en su proceso como en su resultado. Además, el o la investigadora-artista no puede separarse de su propia subjetividad, ya que se implica en el proceso de creación y es afectada por el mismo, una posibilidad que en el campo de la investigación social cualitativa es, por cierto, asumida y aceptada hace tiempo. Esto no significa que todo vale, ni que, parafraseando a Chus Martínez, el hecho de que los artistas realicemos investigaciones exhaustivas previas a una obra sea investigación artística académica, así como tampoco lo es el acercarse al lenguaje de las ciencias sociales.²⁰ Y es que la investigación en el desarrollo de una tesis doctoral, por ejemplo, es muy distinta a la actividad cotidiana mediante la cual uno se informa acerca de un problema para hacer una determinada obra, puesto que avanza el conocimiento en una comunidad más amplia de profesionales y académicos, siendo de importancia el marco en que se inscribe. De ahí que la *investigación basada en la práctica artística* articula este conocimiento adquirido en el *hacer* y lo expresa en el proceso creativo, en el objeto artístico mismo y en el escrito donde se amplía con profundidad en un marco teórico-conceptual.

Desde mi punto de vista, la investigación artística encarna la promesa de un camino diferente en un sentido metodológico que la distancia de la academia convencional para acceder al saber por diversas vías. Se trata de un *mostrar* que hace a la *imagen materia de conocimiento*,²¹ jugando la experiencia un papel predominante y complejo en el que las particularidades de cada caso, el contexto e incluso las vivencias previas de quien se enfrenta a la obra, son incorporadas a la experiencia estética y por ende al conocimiento teórico que va de la mano de ella. De ahí que entienda que el arte y la investigación artística responden desde el mundo académico a un conocimiento subalterno respecto al marco de las lógicas científicas dominantes²² y, aunque

20 MARTÍNEZ, Chus. (2010). "Felicidad Clandestina. ¿Qué queremos decir con Investigación Artística?" *Revista ÍNDEX. Investigación artística, pensamiento y educación*. Departamento de Publicaciones del MACBA. N°0. pp.10-13

Debemos subrayar que este texto, a diferencia de los demás citados, no se plantea desde la academia, ya que Martínez lo publica como conservadora jefa del MACBA de Barcelona.

21 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros. p.61

22 Subalterno respecto a las lógicas del conocimiento tecno-científico predominante en las sociedades capitalistas actuales de las que estamos hablando y porque entendemos "el conocimiento como una relación social atravesada por relaciones de poder, lo que supone pasar de entenderlo como una verdad externa y aprehensible". CRUZ, M.A.; REYES, M.J. y CORNEJO, M. (2012). "Conocimiento situado y el problema de la subjetividad del investigador/a". *Cinta moebio*. N°45. pp. 253-274. [en línea] [Consulta: 18-11-2016]. Disponible en: www.moebio.uchile.cl/45/cruz.html

Entendiendo y asumiendo, además, que desde la década de los setenta coexisten diversos paradigmas tecno-científicos y no sobre la generación del conocimiento, siendo imposible pensar en teorías únicas, especialmente desde que el oficio de investigar ha sido interrogado en el contexto de la llamada *crisis de la modernidad*, desde las humanidades y ciencias sociales. De ahí que, metodológicamente, asumimos esta investigación desde los conocimientos situados, vinculados al feminismo y los estudios sociales que sostienen que es imposible reflejar la realidad de manera neutra, más si asumimos que se nutre de nuestras ideologías e inquietudes. Una metodología en la cual se acepta la implicación de las subjetividades y el diálogo reflexivo en los procesos de investigación. Sobre la falta de neutralidad retomo estas ideas desde otra perspectiva, pero en la misma línea, al referirme a los modos de construir la Historia en el ensayo *Hilar las historias*. En esta toma de posición voy de la mano del texto: *Cuando las imágenes toman posición* de George Didi-Huberman y, sobre el conocimiento situado, de la mano de Donna Haraway que refiero en el texto *Dispositivos metodológicos*.

hoy nadie discute la reputación del arte como promesa de conocimiento,²³ éste ofrece frente a la supuesta objetividad de la ciencia una forma de conocimiento expuesto al *peligro de lo sensible*, (Didi-Huberman) cuyas características y formas de validación deben ser comprendidas en sus propios términos históricos, sociales y culturales. Un conocimiento cercano a la idea del *mostrar* más que del *demostrar* tecno-científico —aunque igualmente en ocasiones demuestre— basado en su carácter procesual. Un mostrar en el sentido que señala Eva Lootz de que las y los artistas ofrecemos algo que mirar, algo que ver, siendo esta relación un vínculo con el *nombrar*, aunque no signifique necesariamente nombrar, lo cual está contenido en el punto ciego de la visión que implica abrir de un tajo el mundo.²⁴ ¿Cuáles son entonces, los saberes del arte y de las imágenes? ¿De qué formas de conocimiento hablamos cuando nos referimos a las imágenes del arte? ¿Qué tipo de conocimiento es capaz de aportar la imagen? ¿Cómo se traspasa? Estas preguntas son parte del estudio de esta tesis doctoral, y las intentaremos dilucidar a través de prácticas artísticas e imágenes desde una reflexión que las revisa *con* ellas.

Como podemos ver, la discusión es abierta y aunque existen voces que defienden directa o indirectamente posicionamientos contrarios en torno a si la obra puede ser considerada investigación o no y si puede generar conocimiento, el problema es que para que la investigación artística sea reconocida de manera “oficial”, implica cumplir la lógica de las sociedades del conocimiento ligadas a la tecno-ciencia y al mundo académico, que es riguroso y protocolar, puesto que la normalización conduce a la norma. En cambio, el arte no admite ser definido en criterios de disciplina que lo estandarice y regule, lo que no implica que no produzca un saber, sólo que la forma de exponerlo y transmitirlo es diferente. Por eso debemos contemplar que el concepto de exposición/exponer responde en esta discusión a un doble significado. “En el ámbito de la escritura académica es sinónimo de explicar, referir, plantear, describir o incluso razonar, mientras que en el mundo del arte se encuentra cerca de palabras como exhibir, representar o mostrar”.²⁵ Al conectar este doble significado, abordamos el problema del montaje, cómo presentar y articular nuestras investigaciones para que “encajen” en este espacio académico y cómo articular el texto como montaje.²⁶

El camino de la verdad es difuso e incierto (como todo viaje teórico-práctico tal vez lo es) pero en él he decidido como artista involucrarme. Esta tesis se desarrolla desde ambas cuestiones, siendo hoy inconcebible separar la teoría de la práctica, pues sin su relación dialógica no podrían existir.²⁷

23 MORAZA, Juan Luis. *Arte en la era... op.cit.* p.21

24 LOOTZ, Eva. *op. cit.* pp.17-26

25 GRANDE, Helena. (2013). “Exposición de la investigación artística. Una aproximación al Journal for Artistic Research y el Research Catalogue”. En: BLASCO, Selina. (ed.) (2013). *Investigación Artística y Universidad: Materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas. p.89

26 FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. (2013). “Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer”. *ibid.* p.106.

Sobre el ensayo y el montaje desarrollo más ideas en el texto *Dispositivos metodológicos*.

27 El alcance de estos debates es complejo, abierto y con variadas aristas, tan amplio que ha suscitado la creación de plataformas como *JAR, The Journal for Artistic Research*, un proyecto de publicación en línea basado en artículos multimedia en los que, principalmente artistas escriben sobre su práctica artística como investigación con el objeto de renegociar la relación

Objeto de estudio.

*Desaparecidos, esa palabra que fluctúa entre la generalización y el individuo, que pasó a representar muchas cosas, tantas que a muchos se les olvidó que eran personas, cada uno diferente del otro y con una vida armada e interrumpida bruscamente.*²⁸

Desaparecer: ese estado de suspenso marca los casos de estudio de esta tesis; es decir, las imágenes tanto de mis obras como las de otros artistas que trabajan acerca de la desaparición forzosa y los lugares y espacios que la generan, así como la desaparición de su memoria y de ellos en la Historia. Imágenes que tratan momentos clave en distintos rincones del mundo en los que la violencia y el *estado de excepción* han sido la norma, como en las diversas dictaduras del Cono Sur. Especialmente, imágenes ligadas a los conflictos que trato en mi obra: las dictaduras de Chile y España. Dos países distantes geográficamente, pero con temas pendientes, memorias, acontecimientos, relatos y experiencias en común más allá de un pasado colonial que los une, países que a su vez forman parte de mi propia biografía.²⁹ Países asimismo que, tras elegir democráticamente gobiernos populares que implantaron una serie de reformas sociales, sufrieron la coacción y el ensañamiento a través de regímenes autoritarios, férreas dictaduras fascistas que posteriormente pasaron a formar gobiernos amnésicos, llamados de *transición*, que bajo el alero de la democracia han perpetuado leyes y políticas del régimen anterior, así como ocultado sus vejámenes. Comprendemos en todo caso, que no es lo mismo la España de 1936 y el Chile de 1973, ni sus momentos previos ni posteriores, ni siquiera su momento actual,³⁰ sino que cada

entre arte y academia, así como el papel de la investigación en la práctica artística. Para más: <http://www.jar-online.net/index.php/issues/view/488>

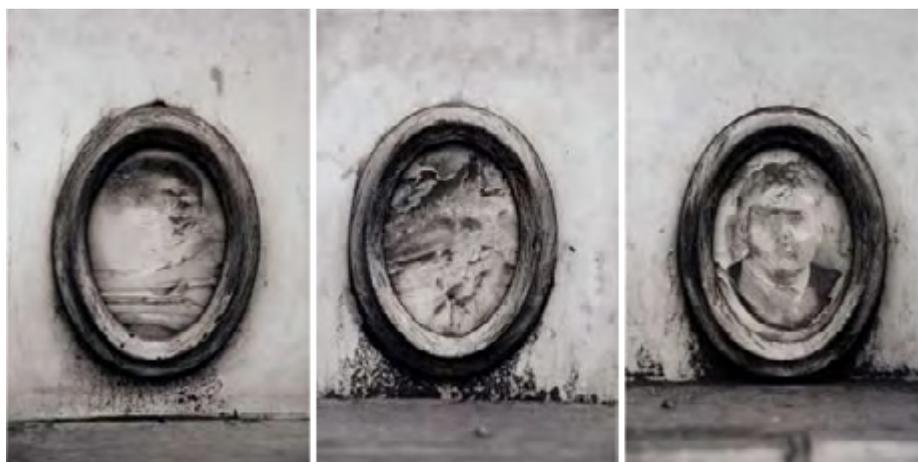
28 Opinión de Camila, una estudiante de secundaria. Aparece en el libro catálogo de BRODSKY, Marcelo. (1997). *Buena memoria: Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires: Gobierno de la ciudad [et.al.]. p.61

29 Las obras que he realizado están vinculadas a estos países porque se relacionan a mi propia historia y biografía, pero sin ánimo de comparar ni de igualar. Sólo son casos con los que trabajar y pensar ligados a los contextos que mejor conozco, en los cuales me desenvuelvo. Ahora bien, el hecho de que las obras y la tesis se centre en estos dos países no quiere decir que no hablaré de otras realidades y problemáticas a través de obras e imágenes de artistas que han pasado por procesos similares. Ni que esta tesis esté construida en una comparativa histórica entre Chile y España, países que, en todo caso, tienen muchos vínculos historiográficos ligados en esta investigación como veremos en su curso. No es menor que Pinochet admiraba a Franco, por ejemplo, y que para cambiar la cultura y mentalidad chilena apelase al pensamiento tradicionalista español y específicamente al discurso “hispanista”. Para una mirada más exhaustiva sobre las relaciones entre Franco y Pinochet en el ámbito cultural e ideológico recomiendo el libro —desarrollo de su tesis— de Isabel Jara: *De Franco a Pinochet. El proyecto cultural franquista en Chile, 1936-1980*. En él hace un estudio histórico que concluye con la fuerte presencia de los valores franquistas —aunque no “pura”— en varios dirigentes políticos chilenos permeando los pilares de la dictadura cívico-militar: la legal-constitucional, la filosófica-moral y la histórica, puesto que la económica fue terreno del neoliberalismo basado en las doctrinas de los llamados *Chicago boys* venidos de Estados Unidos.

30 Al respecto Todorov señala que “no porque los eventos del pasado sean únicos y tengan un sentido específico hay que

uno de ellos es único con sus matices, diferencias e incluso contradicciones. No se trata ésta de una investigación historiográfica ni comparativa, sino de un trabajo con imágenes que piensan y trabajan con momentos clave de suspensión del derecho, con casos particulares y locales —que no localistas— en los que la violencia ha penetrado los cuerpos y la estructura social, centrada en las historias y memorias no contadas, en las ausencias, borraduras, en la desaparición. En aquellos momentos que nos hacen comprender nuestra fragilidad.

¿Cómo enunciar estas ausencias? ¿Cómo visibilizar nuestra fragilidad?



La aparición de la fotografía y la creciente creación y circulación de imágenes nos ha permitido constatar, registrar y documentar la violencia y memoria de los pueblos. Es más, el siglo pasado se distingue de los anteriores por su rastro fotográfico, una manera de cotejar los hechos acontecidos; de ahí la idea de que la fotografía ha estado, junto a la muerte, como una manera de enfrentarse a la desaparición y a la pérdida.³¹ Recordemos que a fines del siglo XIX las familias solían fotografiar al recién fallecido para “inmortalizar” su imagen. Y a principios del XX era usual que las personas fuesen a un estudio a retratarse sosteniendo la foto de su ser querido ausente, creando un escenario que representa el lazo que los une, donde quien ya ha partido es incorporado con su foto dentro de la foto y con algún rastro que señala ese vacío, como una silla sin cuerpo. Una imagen que testifica la unión del “para siempre” como sustituto de

dejar de ponerlos en relación con otros. Muy por el contrario, la especificidad no separa un acontecimiento, sino que lo vincula. Mientras más numerosas sean esas relaciones, más se afirma la singularidad del hecho”. TODOROV, Tzvetan. (2013). *Los usos de la memoria*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. p.33

31 Ello, desde que se inventó la cámara en 1839. SONTAG, Susan. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana. p.15

una realidad negada y/o no aceptada. Una ficción incorporada como rastro que llega incluso a materializarse mediante procesos fotoquímicos de superposición de capas, con las cuales se logra —mediante el daguerrotipo— una imagen fantasmal en la que quien se retrata aparece acompañado del familiar muerto como si estuviese allí, pero como espectro.³² La unión de la fotografía con la muerte, con el duelo y las ausencias ha existido, como vemos, siempre. Es una de las técnicas más usadas, y quizás, junto ahora la imagen fílmica, la más “eficiente” —si es posible utilizar aquí este término— como huella y rastro de lo *ya sido* (Barthes). También desde las prácticas artísticas contamos con otros *haceres* que proponen, ya sea desde la instalación, el textil, la pintura, la *performance*, la música, acercarnos a los rastros de la muerte y la ausencia. Son propuestas que iremos revisando a lo largo del texto, *haceres* diversos que nos permiten visibilizar aquello y a aquellos que nos han robado, considerando, por otro lado, la imagen fotográfica no sólo como pérdida, sino también como recuperación y, sobre todo, como contestación.

Mi investigación trabaja así con imágenes comprometidas, imágenes que afectan, imágenes mayoritariamente del arte que se interesan por cuestiones de identidad e ideología conviviendo con cuestiones específicas de la visualidad. Sin embargo, nada es abstracto, pues los temas y problemas tienen que ver con relaciones entre arte, política, historia y memoria, centrándome en los binomios: ausencia/presencia, visibilidad/invisibilidad y aparecer/desaparecer, ello en el contexto de la *desaparición forzada*, de ahí la relación estrecha con la H/historia, la memoria, los olvidos, la política y el poder. También con los aparatos de control y represión, con sus formas de violencia, sumado al trauma y sus efectos bajo la normalización del asesinato; situaciones que no han dejado de suceder, sino que más bien, perduran como “datos”, simples números y estadísticas dentro de la Historia. Datos que los artistas intentamos desvelar y diferenciar, individualizar si acaso, nombrar al menos, siendo las sensibilidades en correspondencia aspectos que cruzan también esta tesis y las obras en ella. Me interesa trabajar el diálogo generado entre estas tensiones y pensar el arte como construcción de nuevas realidades, de posibles mundos a través de las imágenes y del *hacer*.

He trabajado dos proyectos que he iniciado en el marco de esta tesis doctoral el año 2013, que se centran en momentos históricos puntuales en los que la violencia ejercida por dictaduras de corte fascista han determinado una serie de cambios sociales que han afectado nuestros cuerpos instaurando una subjetividad moldeable, dócil y tolerante, acorde con la privatización de la vida, la precarización y la falta de derechos, un modelo que en Chile ha triunfado de la mano de una

32 Me estoy refiriendo a la fotografía familiar pero también a la espiritista surgida alrededor de 1850 que, tras acontecer por error (el error técnico de la huella en las placas mal limpiadas), se transformó en un negocio ligado al espiritismo y posteriormente a la nostalgia, que permitía reunir en una imagen a la familia separada ya sea por el exilio, las distancias geográficas o la muerte. Sobre la fotografía espiritista: CHÉROUX, Clément. (2008). “El caso de la fotografía espiritista. La imagen espectral: entre la diversión y la convicción”. *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*. N°4. Ejemplar dedicado a: *Sobre Fantasmás*. pp.192-213. Sobre la construcción de la fotografía familiar en la Guerra Civil y el exilio, donde se retoman este tipo de imágenes en España: ALONSO RIVEIRO, Mónica. (2015). “La invención de la familia: supervivencia, anacronismo y ficción en la fotografía familiar del primer franquismo”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia Contemporánea*. UNED. (Nueva Época) N°3. pp.163-189

férrea política económica neoliberal que nos ha llevado a una enorme desigualdad social.³³ A muchos, nos ha llevado a marcharnos en busca de una mejor calidad de vida, que en mi caso y en el de muchos compatriotas venidos a España, se ha vuelto paradójico debido al declive del sistema de bienestar social tras una serie de políticas de privatización y recortes en derechos fundamentales que ha provocado, entre otras cosas, que en vez de seguir siendo este un país receptor de migrantes, sea ahora un país generador de inmigrantes: españoles principalmente jóvenes y profesionales que en grandes cantidades se han marchado al resto de Europa o a Latinoamérica, incluido Chile. Un país que hoy se presenta por su parte, como “rico y afianzado económicamente”, estable y con una amplia oferta laboral copada por migrantes de distintos países. Lo cierto es que esta imagen no es más que un espejismo que oculta una gran disparidad social. Lamentablemente, en España, esta desigualdad aumenta también bajo las políticas del gobierno actual.³⁴ Retrotraerse a nuestro pasado, entonces, es fundamental. De ahí que insista en volver atrás y en observar imágenes y obras, para comprender su sentido de actualidad dando cuenta, asimismo, del silencio que envuelve estos temas.

La obra sobre Chile, mi país de origen, se titula *Hilos de Ausencia: Genealogías y Discontinuidades*. La de España, país que habito hace varios años, es *Campos Devanados*. Con ellas reflexiono sobre la posibilidad del arte para generar un conocimiento susceptible de ser transmitido mediante las imágenes, centrándome en momentos traumáticos de la historia y (des)memoria de estos países. Entiendo el trauma, con Lacan, como un encuentro fallido con lo real. Pero también como lugar donde se tensionan las fronteras entre lo público y lo privado al no superar la barrera consciente ante un *shock* que deviene en amenaza para quien lo sufre. El *shock* es una

33 Chile fue el primer gran experimento de formación de un Estado neoliberal tras el Golpe de Estado, maniobrado desde Estados Unidos por los llamados *Chicago Boys*, que siguieron las políticas y teorías de Milton Friedman, unas líneas de actuación que incluyen el libre mercado, la privatización de activos públicos, la explotación y extracción sin freno de recursos naturales por empresas privadas y la facilitación de la inversión extranjera que garantiza el derecho a repatriar beneficios. En términos sociales, ha significado la represión al movimiento social que, a su vez, ha sido desmantelado, así como toda forma de organización popular. Sobre la afectación de los cuerpos, nuestra subjetividad y su relación con prácticas artísticas en este contexto recomiendo el catálogo de la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

34 Según la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE), Chile es el país con mayor desigualdad salarial de los 18 Estados que la conforman. La diferencia de ingresos entre el 10% más rico y el 10% más pobre es 27 veces. A su vez, la pobreza se sitúa en el 18% frente al 11,5% de media de la OCDE y los niños son el grupo de edad con mayor índice de pobreza (23,5% frente a la media del 13,3%). Nota de prensa por EFE. (22 de mayo de 2015). *La Tercera*. [en línea] [Consulta: 18-02-2016] Disponible en: <http://www.latercera.com/noticia/negocios/2015/05/655-630805-9-chile-es-el-pais-con-mayor-desigualdad-salarial-de-la-ocde.shtml>

En España, el gobierno ha recortado 8.000 millones de euros en los últimos años y dejado una multa por déficit siendo, aun así, el más votado en las últimas elecciones. Un gobierno comandado por el Partido Popular, un partido que ha sido históricamente afín al régimen franquista. Sobre el déficit y los recortes ver: http://economia.elpais.com/economia/2016/05/18/actualidad/1463567175_494356.html [Consulta: 29-07-2016].

Sobre las vinculaciones PP-franquismo, la activista y periodista Ruth Toledano define a la derecha española como “heredera familiar, social e ideológica del franquismo”. Ver: http://www.eldiario.es/zonacritica/franquismo-PP_6_410918913.html Antonio Maestre habla también de estas relaciones, principalmente ideológicas a partir del llamado “franquismo sociológico”. En: <http://www.lamarea.com/2013/10/06/la-mayoria-silenciosa-el-pp-y-el-franquismo-sociologico/> y, Vicenç Navarro propone que “el mejor indicador de que el PP es un partido con identificación, simpatías y raíces franquistas es que se opone sistemáticamente a que se mire el comportamiento de aquel régimen, en el que sus antecesores (no sólo biológicos sino ideológicos) son responsables de aquellos crímenes”. <http://www.vnavarro.org/?p=4306&lang=CA>

Estas tres últimas notas de prensa consultadas el 18-02-2016.

primera experiencia que resulta de un impacto sensitivo y/o cognitivo que afecta al sujeto de manera momentánea, breve e irrepitable, siendo una sorpresa que convierte ese impacto en una experiencia susceptible de ser recordada particularmente. Ese recuerdo, la impronta como huella que se repite de manera latente, sería el trauma, que adquiere una dimensión mayor afectando el imaginario en el interior del sujeto. En este caso me refiero al *shock* y trauma producido por la violencia del Estado, explorando en sus heridas abiertas, de ahí la relación y tensión entre lo público y lo privado.³⁵ Traumas que afectan los cuerpos y, por tanto, las narraciones y relatos, así como las construcciones sociales de los mismos. La obra de Chile se centra en un caso de detenidos desaparecidos durante la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet, el *caso de los 119* u *Operación Colombo*, un operativo que transmitió noticias falsas sobre la desaparición de 119 personas desacreditando con ello a los familiares y organismos de derechos humanos que denunciaban los secuestros, así como negando la existencia de desaparecidos. La de España se centra en los campos de concentración franquista que existieron en diversos puntos del país a partir de la Guerra Civil pero especialmente en la postguerra, en el franquismo. Lugares de internamiento masivo que han sido borrados y silenciados de la Historia y que, por tanto, subyacen desaparecidos bajo ruinas o nuevos cimientos, a la par de haber provocado miles de desapariciones. Estas obras desde las micro-historias de sus casos, junto a los archivos y la recogida de testimonios, han permitido traer a la memoria estos acontecimientos y visibilizarlos. Si bien corresponden a acontecimientos históricos pasados que yo no he vivido en *mi cuerpo*,³⁶ a través del arte he investigado en sus huellas, en los rastros de su violencia, en las emociones de las personas que los vivieron en *carne propia*, en sus imágenes, sonidos y fragmentos, y ellos me implican y constituyen como persona.

Mi tesis es por tanto, una investigación basada en la *práctica artística como investigación* lo que implica que en ella se difuminan las fronteras entre teoría y práctica. A la vez que desarrollo un entramado teórico conceptual propio de una investigación académica en humanidades, voy realizando obras que pretenden ser *dispositivos de acción política*³⁷ que ponen en evidencia los mecanismos invisibles de poder y control del sistema a través de las imágenes. Con estas obras pienso acerca de los conceptos y marco teórico señalado, pero las he construido de manera muy diferente, pensando distintos *modos de hacer*. En el caso de *Hilos de Ausencia* trabajo con el textil, el audiovisual y el sonido principalmente, de manera colectiva y colaborativa, desarrollando aspectos que la historiografía convencional del arte describiría como relacionales. En *Campos Devanados* trabajo principalmente con fotografía, con la idea de captura del tiempo.

35 Como lo traumático es fallido, no puede ser representado, de ahí que Lacan plantee que únicamente debe ser repetido, como tamiz. FOSTER, Hal. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: AKAL. p.136. Citando a Lacan. Sobre el trauma pero con un enfoque diferente, no patologizado, ver: POL COLMENARES, Ana. (2015). *Poéticas desde el trauma y los afectos: articulaciones de otras voces [auto]biográficas "entre" guerras*. Sobre el concepto de *shock*: CASTELLANO, Tania. (2016). *Distracción, shock, interrupción: La recepción de Walter Benjamin en las prácticas artísticas contemporáneas*. Ambas, Tesis Doctorales de Bellas Artes del Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo) de la Universidad Complutense de Madrid.

36 Si bien he nacido en Chile bajo la dictadura y alcancé a vivirla en mis primeros años, evidentemente no tengo una memoria clara de lo vivido, sólo ciertas imágenes y sonidos de infancia.

37 TORRES ZORRILLA, Camilo. (2014, diciembre). "La práctica artística como dispositivo de acción política". *AusArt*

En ambas metodológicamente parto desde el trabajo con archivos y documentos y acabo a su vez en el archivo, sólo que creando uno nuevo, ya que, “las imágenes son el archivo de la memoria colectiva”.³⁸ A su vez, en ambas me vinculo a la etnografía mediante el trabajo de campo y la observación participante, aunque no de manera tradicional como explicaré en el texto.³⁹ Se trata de una búsqueda sobre *modos de hacer* desde el arte para pensar la construcción del tejido social, la reconfiguración y reescritura de la historia. *Modos de hacer* distantes quizá, pero con conceptos en común, que a través de las imágenes abren las puertas hacia nuevos territorios y ejercicios *mnemónicos*.

En línea con lo planteado, y con el objeto de generar una reescritura y cuestionamiento crítico de la Historia a través de las imágenes quería mencionar, una obra que Hernán Parada realiza desde 1978: *Obra Abierta*. Este artista chileno la concibió a raíz de la desaparición de su hermano Alejandro y consiste en una serie de acciones en la calle que llamaban la atención sobre este acontecimiento. En ellas usaba una imagen del rostro de su hermano. Al principio, eran simples fotocopias, y posteriormente usó una suerte de máscara con la que se acercaba a las personas preguntándoles si acaso sabían dónde está. Con esta acción saca a su hermano del estado de incertidumbre y aspira a conseguir su aparición en libertad. *Obra Abierta* es, así, una obra que parte de un acontecimiento real, de vida, inconcluso, ante el que se produciría una suerte de “respuesta”, de contestación paralela, asumiendo “un suceso de vida abierto (situaciones no resueltas, de incertidumbre) como investigación de arte”.⁴⁰

Mi obra e investigación es una exploración de capas en las que, sirviéndome de la discontinuidad narrativa, trabajo con los vacíos para el análisis y posterior reconfiguración estética. Una noción arqueológica de *escarbar entre capas* que tiene la intención de pensar y comprender el hoy (para construir un futuro) desde una mirada crítica, haciendo aparecer aquellas ausencias que abundan nuestro espacio-tiempo. En esta reconstrucción nos preguntamos el cómo. ¿Cómo fotografiamos aquello que no está? ¿Cómo trabajamos los archivos? ¿Es el paisaje un archivo? ¿Y el textil? ¿Cómo lo mostramos? Son algunas de las preguntas que nos llevan a pensar estos *haceres* del arte desde la especialización que supone un hacer particular y específico.⁴¹ Estrategias

Journal for Research in Art. N°3, 2. pp.22-34. [en línea] [Consulta: 24-07-2015]. Disponible en: www.ehu.es/ojs/index.php/ausart
38 BUCK-MORSS, Susan. (2005). “Estudios Visuales e imaginación global”. En: BREA, José Luis. (ed.) *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: AKAL. p.158

39 Las obras las describo en cuanto a su contexto, proceso, desarrollo y exposición en el apartado *Procedimientos artísticos*. Sobre la etnografía ver *Trabajo de campo*.

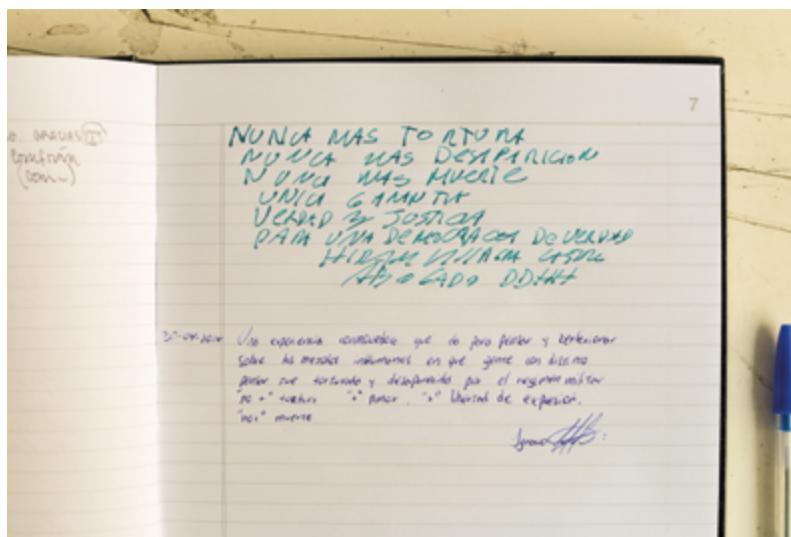
40 PARADA, Hernán. (1980). *Obrabierta*. Memoria de grado Licenciado en Artes Plásticas con Mención en Grabado. Universidad de Chile, Facultad de Artes. p.31

A la fecha, su hermano continúa desaparecido, de ahí que el artista considera que su obra “sigue siendo actual y abierta puesto que el estado de incertidumbre continúa y no ha habido aparición que la permita cerrar”.

Conversaciones vía mail con el artista, entre febrero y abril de 2016.

41 Al respecto, el sociólogo Richard Sennett, escribe y describe la importancia del *hacer*, colocando al *hacer con las manos* en un lugar destacado para la adquisición y creación de conocimiento. De ahí que defiende a la artesanía, pero entendiendo a ésta como el “impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más. La artesanía abarca una franja mucho más amplia que la correspondiente al trabajo manual especializado”, involucrando por tanto al médico, al informático, al artista o a cualquier persona que ejerza bien su trabajo. Esto, porque lo que hace un artesano es explorar su habilidad al máximo, estrechando de una manera particular mano y cabeza, lo que mantiene un diálogo constante entre pensamiento y

de representación-presentación que permitan acceder al espectador a una experiencia que en sí misma es un saber. Un saber mostrado en la exposición pero que, a “ciencia cierta”, no podemos definir, pues cada persona lo recibe de manera particular, aunque tengamos claro los problemas que tratan.



Comentarios exposición *Hilos de Ausencia*, 2014. Libro de visitas Galería Sala de Carga.

En este sentido *Hilos de Ausencia* muestra un acontecimiento de la historia chilena que ha sido ocultado, que no existe en el relato oficial y que ha sido ignorado por una parte de la sociedad. Da a ver y tal vez pensar sobre los montajes comunicacionales que han creado los mismos dueños, directores y editores de la prensa nacional actual, invitándonos también a preguntarnos si éstos han acabado. Da a conocer la realidad de unas personas que llevan más de 40 años luchando por saber exactamente qué ocurrió con sus familiares y relata las microhistorias de resistencia de algunas de ellas que son reflejo de lo que ha sucedido en el país antes, durante y después de la dictadura. Por su parte *Campos Devanados*, da a conocer también una historia borrada de la Historia, mostrando la existencia de más de cien lugares de represión que han existido en el país y que sin embargo, desconocemos o, no hablamos de ello. Da a pensar sobre el poder, el silencio, el discurso instaurado y el estado actual de la sociedad, o al menos eso persigue. En definitiva, ambas permiten generar *saberes* en torno a casos particulares y en torno a las imágenes del país que han ido construyendo nuestra actual sociedad desde un conocimiento parcial. De ahí que lo que muestren sólo son proposiciones, ejercicios de memoria, imposibles

práctica; es decir, pensando con las manos se produce un aprendizaje intelectual a través de la repetición de una actividad. SENNETT, Richard. (2009). *El Artesano*. Barcelona: Anagrama. p.20

de comprobar en términos de verdad e imposibles de comprobar respecto a su recepción más allá de comentarios recibidos por parte de unos cuantos espectadores. Por eso que estas obras y esta tesis doctoral, más que hacer afirmaciones cerradas, son movimiento en el *ámbito de lo sensible*, en la falta de certezas, en la experimentación, porque las imágenes *tocan lo real* aunque no nos ofrezcan unívocamente la verdad de esa realidad.⁴² El punto es que algo que había pasado desapercibido ha accedido (dentro de sus posibilidades y alcances) a un lugar central. Y cada vez que expongo las obras se genera una reflexión y discusión sobre la historia, los silencios y la memoria.

Como el arte habita y se mueve en el espacio de lo sensible puede incidir críticamente en él haciendo visible lo invisible, contando a aquellos que no han sido contados. Para Jacques Rancière, son planos de sentido que organizan un mundo estableciendo las condiciones, los criterios y los límites bajo los que las cosas son nombrables y comunicables. Lo propio de su dominio es producir y proponer entramados de sentido, trazar conexiones entre lo que se ve, lo que se dice y lo que se entiende. Esta es su fuerza, la de inscribir lo nuevo en lo visible, de pensar e incluir lo que permanecía excluido y de construir significaciones nuevas, posibles.⁴³ O como plantea la filosofía de la historia benjaminiana que se articula alrededor del concepto de *rememoración*: el arte permitiría ciertas obras, ciertas imágenes entendidas como ejercicios rememorativos, esa *otra escritura de la historia* que altera las trayectorias generando nuevas maneras de ver y sentir. El objeto es que las historias no contadas, aparezcan. “Enseñar, exponer, mostrar, dar a ver ‘la apariencia’ de algo a alguien [...] ficciones que crean disensos. Formalizados para ser exhibidos, mostrados y para que nosotros nos demoremos ante ellos como objetos ‘de una reflexión especial’. El arte puede no sólo en el sentido emancipador que tiene la palabra posibilidad, casi desde la poética de Aristóteles, cuando le brinda a la poesía un papel más importante que a la historia. El arte puede ayudarnos a fabricar un imaginario para huir de la amenaza de irrealización”.⁴⁴

42 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes tocan... op.cit.* p.10

43 BUSTINDUY, Pablo. (2011). “Topografías, itinerarios. El trabajo estético y político de Jacques Rancière”. En: RANCIÈRE, Jacques. (2011). *El destino de las imágenes*. Pontevedra: Politopías. pp.11-12

44 FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. (2007). “Otro mundo es posible. ¿Qué puede el arte?” *Revista Estudios Visuales*. N°4. [en línea] [Consulta: 08-10-2013]. Disponible en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/Aurorafernandez-4-completo.pdf>

Zonas de demarcación.

-Las imágenes y lo contemporáneo.



Jeff Widener. *Tank man*. 1989.

*Una imagen bien mirada sería una imagen que ha sabido desconcertar, después renovar nuestro lenguaje, y por lo tanto nuestro pensamiento.*⁴⁵

Nuestra experiencia cotidiana está mediada por nuestra relación con las imágenes, que gestionan los procesos formativos y comunicativos e influyen en los procesos de construcción de nuestra identidad siendo *potentísimas armas de resistencia* que constituyen fundamento y diseño del trabajo político.⁴⁶ Nunca antes la imagen se había impuesto con tanta fuerza; los medios digitales las reproducen y circulan “libre y democráticamente” a través de, por ejemplo, Internet,⁴⁷

45 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Ediciones Círculo de Bellas Artes. p.31

46 BREA, José Luis. (2005). “Por una epistemología política de la visualidad”. En: *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: AKAL. p.13

47 Sitio entre comillas lo de libre y democrático de Internet porque este espacio tiene también sus matices y contradicciones, ya que no todo el mundo puede acceder realmente a él. En el mundo no occidental o en el mundo rural, por ejemplo, su acceso es escaso, limitado y de alto costo. Además, Internet tampoco es una red descentralizada, hay dependencias internas y monopolios como Google, Facebook, Amazon, etc., que median y controlan nuestra navegación, nuestras búsquedas y también nos bombardean con publicidad registrando y guardando cada una de las búsquedas que realizamos para vendernos más; recopilando nuestra información privada que cedemos sin darnos casi cuenta. De todos modos, la web ha permitido la expansión de la información y compartirla, aunque esto no significa que su distribución sea equitativa. En esta misma línea Boris Groys plantea que Internet juega un papel simbólico de colectivización comunista en medio de una economía capitalista. Son las grandes empresas de comunicación y tecnología de la información quienes controlan su base material, su hardware. Y si no se establecen ciertas líneas de comunicación o si el acceso telefónico no se instala y se paga, entonces simplemente no hay espacio virtual. GROYS, Boris. (2010, octubre). “Marx after Duchamp, or The Artist’s Two Bodies”. *E-Flux*. Nº19 [en línea] [Consulta: 28-01-2016]. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/>

mostrándonos asimismo tantas falsedades, “mintiéndonos” con el retoque, la postproducción, el encuadre y fagocitándonos con su excesiva circulación. En los años treinta del siglo pasado Siegfried Kracauer nos advirtió de que vivíamos una época demasiado informada por la imagen fotográfica, siendo ese “aluvión” de imágenes lo que derrumbaría los diques de la memoria. Al fotografiarlo todo, al “devorar el mundo”, sabremos menos de nosotros mismos.⁴⁸ Me pregunto qué diría hoy Kracauer respecto a la fotografía digital, su reproducción y modos de circulación en la red. Walter Benjamin, en esos mismos años, fue mucho más optimista que su amigo, ya que vio a la fotografía como una tecnología emancipadora con la promesa de una interacción social y colectiva que podría contribuir a la sociedad democráticamente. Estas posturas en conflicto respecto a la cultura fotográfica de masas han generado un largo debate hasta la actualidad en el cual, se defiende su capacidad de emancipación y retentiva, o sus efectos devastadores porque la sobreproducción deriva en pérdida de memoria. El artista Alfredo Jaar señala que hemos perdido la capacidad de ver y de afectarnos. Por eso tras el *Proyecto Ruanda* (1994-1998) en el que presencié y documenté horribles y terribles situaciones de muerte, entendió que su estrategia como artista que utiliza la fotografía y las imágenes tenía que cambiar radicalmente. “Volví a casa con miles de imágenes del horror”, dice, “sabiendo que no era posible mostrar ese material”.⁴⁹ La obra *Lamento de las imágenes* (2002) parte de este proyecto en su segunda versión, no incluye ningún texto ni imagen, pero es probablemente su pieza más fotográfica.

En ella trata sobre la crisis de la representación, sobre lo que vemos y lo que no, sobre nuestra ceguera. En ausencia de imágenes, la luz de la pantalla nos ilumina y ciega, nuestros ojos arden. No podemos ver nada y a su vez lo vemos todo, puesto que la luz es el origen de la imagen. Cuando vi esta obra en directo me generó tal conmoción que recuerdo que me salieron lágrimas frente a una pantalla blanca, aunque era una primera versión y el artista presentaba previamente una serie de textos que, una vez leídos, quedaban como residuos en nuestra memoria pasando a entrar en conjunción con esa pantalla. La estrategia de Jaar era, y es todavía, una estrategia necesaria. Necesaria para afectarnos, para detenernos a reflexionar sobre la circulación de las imágenes y sobre el control de las mismas en nuestra sociedad, pero sin por ello caer ni en el pesimismo ni en la desesperación. “Este lamento de las imágenes no es ni sensiblero ni desesperado. Es activo y dialéctico. El artista no ha renunciado a las imágenes, no ha dejado de fotografiar, ha revelado y reproducido sus imágenes; pero al mismo tiempo ha abordado el problema de lo que él llama la ‘calidad de información’ [...] Es otra forma de decir que ese trabajo responde precisamente a la preocupación de un ‘arte de la contra-información’, basado en una aguda crítica a la desinformación que nos rodea”.⁵⁰ El hecho de que su imagen no tenga

marx-after- Duchamp-or-the-artist%E2%80%99s-two-bodies/

48 KRACAUER, Siegfried. (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Barcelona: Editorial Gedisa. pp.30-34 Si bien la edición de este libro es de 2008, el texto original al que remito, “La Fotografía”, fue escrito en 1927.

49 JAAR, Alfredo. (2004). “Es difícil”. En: MONEGAL, Antonio. (comp.) (2007). *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Ediciones Paidós y Universitat Pompeu Fabra. p.206. Ambas citas.

50 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2008). “La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. En: VV.AA. *Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados. p.48-49

imágenes no significa ni nos quiere decir, que no debamos producir más. Jaar ha señalado en más de una ocasión que admira, por ejemplo, a los fotógrafos documentalistas que generan imágenes de dolor y guerra a las que nos hemos acostumbrado tanto, por su valor y compromiso. “A veces estas imágenes son extremadamente poderosas y eficaces, y algunas de ellas consiguen influir en la opinión pública y hasta modificar el curso de los acontecimientos. Desgraciadamente, su poder ha disminuido inexorablemente en las últimas dos décadas, y esto no depende de su calidad, sino de que el contexto donde se muestran ha cambiado radicalmente”.⁵¹ Como plantea el artista, aunque nunca antes ha habido tantas imágenes fabricadas —y por fabricar— al mismo tiempo, nunca ha habido tanto control sobre las mismas desde quienes ostentan el poder. Las imágenes son un recurso fundamental para conocer y aproximarnos al mundo, para entender nuestro entorno, pensar el sistema bajo el que vivimos, recuperar y entender nuestra historia y, por tanto, trabajar nuestra memoria.

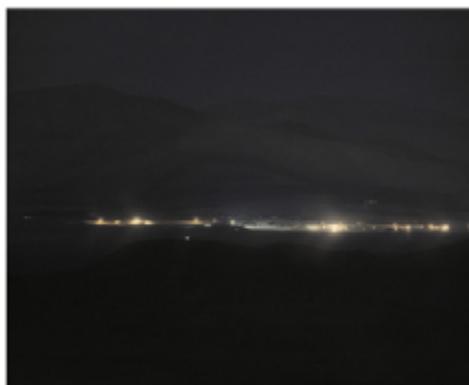
Si la globalización y las lógicas del capitalismo financiero tienden a la estandarización de conductas, de modelos económicos y políticos, de maneras de ver y hacer, esta homogeneización cultural es fragmentaria y desigual, genera escalas e instantaneidad, desafecto e individualismo, definiendo modos de vida que crean un mundo mediatizado en el que la falta de información o el exceso de ella tras violentos golpes informativos que rápidamente olvidamos, nos construyen como ciudadanos en total incertidumbre. En este contexto, “decir que hay ‘demasiadas imágenes’ es, en primer lugar, el veredicto de quienes se encargan de manejarlas, y sólo más tarde de quienes creen criticarlas. El exceso aparece desde el comienzo como un defecto que remediar. La estrategia del artista político no consiste entonces en reducir el número de imágenes, sino en oponerles otro modo de reducción, otro modo de ver que se toma en cuenta”.⁵² La cuestión no es tanto el número, sino los modos de circulación y control sobre las imágenes. Una imagen que circula debe ser “escuchada”, leída, descifrada, pues forma y conforma imaginarios, proporciona un marco para las ideas, trae consigo una historia, un contexto y un conocimiento, funcionando como testimonio de momentos pasados “a través de las cuales podemos leer las estructuras de pensamiento y representación de una determinada época”.⁵³ Si en la actualidad hay muchas imágenes circulando, especialmente desde que Internet nos permite subirlas, bajarlas y compartirlas en la red, igualmente hay muchas que no están. Imágenes ocultas, prohibidas, censuradas y destruidas que los poderes políticos y económicos no dejan ver. Imágenes sospechosas, imágenes que enuncian y denuncian, *imágenes que faltan* o que *hemos olvidado mirar*. Imágenes que buscar que “dotan de legibilidad al acontecimiento en el presente”.⁵⁴

51 JAAR, Alfredo. *Es difícil. op.cit.* p.207

52 RANCIÈRE, Jacques. (2008). “El teatro de imágenes”. En: VV.AA. *Alfredo Jaar. op.cit.* p.77

53 BURKE, Peter. (2001). “Introducción. El testimonio de las imágenes”. En: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica. p.13

54 Como sucede con las imágenes borrosas y poco definidas de Trevor Paglen, un artista que, durante el 2007 se dedicó a buscar bases e instalaciones militares a lo largo de Estados Unidos que se encuentran ocultas en el desierto, protegidas por kilómetros de tierra, restringidas, a las cuales no somos capaces de llegar, por tanto de ver, salvo que utilicemos la ayuda de un aparato especializado para ello. El artista, con la ayuda de un telescopio de alta potencia cuya distancia focal varía entre los 1300 y 7000mm, fotografió estos paisajes ocultos consiguiendo hacerlos visibles, a pesar de que no sean imágenes



Trevor Paglen: *Open Hangar*, Cactus Flats, NV. Distance: 18 miles, 10:04 a.m., 2007 y, *Detachment 3*, Air Force Flight Test Center #2, Groom Lake, NV. Distance: 26 miles, 2008.

Esta tesis doctoral investiga sobre imágenes que faltan y que nos afectan. Miramos primero hacia atrás, al pasado, recogiénolas para traerlas al presente, entendiendo de esta manera los tiempos entreverados. Si bien “la pulsión del presente, de lo inmediato, hegemoniza el momento en que nos encontramos [...] se trata de un presente atravesado por los rastros de otras temporalidades. [...] La inscripción de la contemporaneidad está continuamente enfrentada a lo irresuelto de la historia. El pasado se abre en el presente”.⁵⁵ Nuestra manera de entender el tiempo no es como flujo homogéneo, continuo y lineal, sino como multiplicidad de líneas donde pasado y presente se encuentran conectados o, como sugiere Reinhart Koselleck, los tiempos constan de estratos que remiten unos a otros sin que se puedan separar.⁵⁶ De ahí que lo contemporáneo lo entendemos, en relación con Giorgio Agamben, como un tiempo que no coincide perfectamente con la contemporaneidad, como “esa relación singular con el propio tiempo que se adhiere a él pero, a la vez, toma distancia de éste”, no adecuándose a sus pretensiones pero, justamente por ello, siendo capaz de percibir y aprehender su tiempo.⁵⁷ En consecuencia, la historia está

nítidas. Como él mismo plantea, es más fácil fotografiar las profundidades del sistema solar que fotografiar el complejo industrial militar estadounidense. Entre la Tierra y Júpiter, por ejemplo, hay unos 5 kilómetros de espesa atmósfera y unos 500 millones de millas de distancia. En cambio, en los sitios representados en su serie *Limit Telephotography*, hay más de 40 millas de atmósfera gruesa entre el observador y la base, de ahí que esta imagen sea imposible de ver por el ojo y quede siempre borrosa. Imágenes faltantes del poder y control sobre nosotros que gracias a esta práctica artística podemos conocer.

Sobre el artista y su proyecto, su página web: <http://www.paglen.com/?l=work&s=limit>

La cita es de FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. (ed.) (2014). *Pensar la Imagen. / Pensar con las Imágenes*. Madrid: Delirio. p.18

55 GIUNTA, Andrea. (2014). *Cuando empieza el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Fundación arteBA. pp. 5 y 25

56 KOSELLECK, Reinhart. (2001). *Los estratos del tiempo: estudio sobre la historia*. Barcelona: Paidós, S.A. p.36

Los días 04 al 06 de noviembre de 2015, se llevó a cabo de manera casi paralela en Madrid y Murcia, el Seminario Contratiempos: Gramáticas de la temporalidad en el arte reciente, organizado por el colectivo 1ºEscalón. En él se abarcaron las gramáticas del tiempo de Koselleck como estructura compleja en la que el presente se compone de una serie de tiempos en movimientos continuo, de pasados que no se han ido y de futuros que nunca llegan, de saltos y discontinuidades ante lo cual un gran número de artistas, así como de historiadores y filósofos, han desplegado obras en torno a las aceleraciones e interrupciones del tiempo, siendo resistentes a la temporalidad lineal establecida.

57 AGAMBEN, Giorgio. (2007). “¿Qué es lo contemporáneo?” Texto inédito en español leído en el curso de Filosofía Teorética de la Facultad de Artes y Diseño de Venecia. Traducción de Verónica Nájera. [en línea] [Consulta: 17-02-2015].

abierta (Benjamin) y el pasado vivo siendo capaz de afectar al presente. Para ello, las imágenes nos ayudan a viajar entre sus diversos momentos, teniendo nosotros que simplemente suprimir el relato lineal de la Historia.⁵⁸

En consecuencia, las obras que realizo en el marco de esta tesis doctoral y las obras de las y los artistas con las que trabajo (sus imágenes) comparten el volver atrás, al pasado, buscando en los vacíos de la Historia para pensar el presente. Se trabaja con situaciones abiertas, no resueltas, y se siguen rastros materiales que nos permiten estudiar lo actual desde una posición; es decir, deseando, exigiendo algo, situándonos en un momento ahora para aspirar a un futuro que se cimienta en un tiempo que nos precede, apelando a nuestra memoria hasta en *nuestras tentativas de olvido*.⁵⁹ De ahí que esta investigación se centra en obras que, en línea con Agamben, despedazan las vértebras de su tiempo, perciben la falla o el punto de ruptura; es decir, son contemporáneas no por su lenguaje específico, pues en el arte contemporáneo la idea de lenguaje ha perdido poder de definición (los medios se superponen, dejan de ser específicos, coexisten), ni porque estén realizadas en los últimos cincuenta años (aunque la mayoría de ellas lo está), sino por su idea e intención, así como por su capacidad de incidir en la realidad percibiendo las fallas del sistema y siendo incluso, en ciertos casos, atemporales.

Como punto de partida, es pertinente entonces hacer referencia en esta introducción a una obra personal anterior que me ha llevado a estar en este lugar trabajando e investigando sobre las posibilidades del arte con la historia y la memoria; que me ha llevado a trabajar sobre la desaparición forzosa y que ha supuesto unas primeras aproximaciones en torno al arte colaborativo, contextual y al trabajo de campo que utilizo, como veremos, en la metodología.

Disponible en: http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php

Esta compleja reflexión en torno a qué es lo contemporáneo dista mucho de otras definiciones sobre el tema que abundan en las bibliografías de arte. Una de ella es, por ejemplo, la de Félix de Azúa, quien se refiere a lo contemporáneo como lo que se viene haciendo en los últimos decenios, en la segunda mitad del siglo XX, que se arrancó de las vanguardias históricas para aniquilar los últimos residuos de idealismo que aún quedaban en el mundo del Arte, algo amplio pero definido que incluye absolutamente todo. Como él, muchos autores definen lo contemporáneo en virtud de señalar un tiempo acotado, cronológico, específico y en base a unas técnicas determinadas que vendrían a situar desde el arte, su contemporaneidad. En nuestro caso escapamos de estas definiciones y nos alejamos completamente de la postura de este autor que además, señala que “el arte contemporáneo es nuestro arte porque no cree en nada, no espera nada, no aspira a nada, no se propone nada, es nada, quiere ser nada, sólo puede querer ser nada, y se expresa como una nadería...” con la cual estamos absolutamente en desacuerdo. DE AZÚA, Félix. (2011). *Diccionario de las artes*. Barcelona: Debate. pp.100-104

58 Desde aproximadamente 1780 el concepto de historia (*Geschichten*) que hasta entonces sólo aludía al acontecer, absorbe el concepto de historia (*Histoire*). Desde entonces en el lenguaje ordinario hay un único concepto común tanto para la realidad experimentada como para su conocimiento científico: la *Geschichten*. Pero en el ámbito académico desde hace años se intenta “separar” estos conceptos, o al menos distinguir, entendiendo que Historia con mayúsculas se refiere a la oficial, la escrita que juzga y condena. Una historia encerrada en la nación donde los historiadores están al servicio de una versión oficial. Por contraparte se usa historia con minúscula cuando se habla de la crónica que ha acontecido y que incorpora a todas y todos. SILVA, Renán. (2012, septiembre – diciembre). “Memoria e historia: entrevista con François Hartog”. *Revista Historia Crítica*. N°48, Bogotá. pp. 208-214. En esta tesis distinguimos estos conceptos, siendo la historia, la acontecida como paso del tiempo y “menor”; e Historia la de los vencedores, salvo que esté citando, momento en el que respeto lo escrito por el autor o autora, evidentemente.

59 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. *op.cit.* p.11

Esa obra fue *Repasos* (2011) y la realicé gracias a una residencia artística en los Campamentos de Refugiados Saharais de Tindouf en la hamada argelina. Fue una obra de producción colaborativa sobre los desaparecidos del Sahara Occidental realizada en el contexto del exilio de este pueblo, lugar en que trabajé con sus familiares y amigos mediante el bordado de sus nombres como metáfora de los hilos de la historia, de la costura de las heridas y la reinscripción en el espacio. La obra me llevó a realizar una breve investigación artística centrada en los casos de Chile y del Sahara Occidental, en sus similitudes y diferencias. Considero que este último ha sido el lugar donde he realizado la obra que dio pie a estas investigaciones y Chile es mi país, mi contexto, parte de mi historia personal y de la construcción de mi propia identidad. Una identidad rodeada de tortura, exilio y desaparición, de derrumbes y reconstrucciones, de caídas y levantamientos, inquietudes persistentes que me acompañan y dan cuerpo a mi práctica artística, especialmente la reciente y por tanto, que continúo y profundizo en esta tesis doctoral.⁶⁰ Mi identidad y mi obra está marcada también por los viajes de idas y vueltas entre Chile y España, observando a distancia la desigualdad que el sistema político y económico chileno mantiene bajo lógicas represivas y una violencia que provoca, a la fecha, que exista un poder desaparecedor todavía. Bajo un sistema político social que se dice democrático y plural han desaparecido dos jóvenes que comparten como condición de vida ser pobres y “poco importantes” para la sociedad, uno de ellos además, mapuche.⁶¹

Frente a este tipo de situaciones tan actuales y tan vivas que ligan historias y experiencias con una observación crítica, me pregunto con mi obra y esta tesis sobre aquellas vidas que importan, sobre aquellas vidas que cuentan (Butler), como decía al inicio de la introducción, sobre todo lo que hemos dejado y seguimos dejando debajo de la alfombra. ¿El arte puede acaso revelar, sacar a la luz lo encubierto, proponer nuevos entramados de sentido, trazar conexiones, pensar en lo que permanecía excluido? Trabajaríamos desde un arte resistente que absorbe la herida y la hace propia para coserla y zurcirla en el discurrir cotidiano de la memoria, en el lugar de la ausencia.

60 *Repasos* fue realizada gracias a ARTifariti y dio pie posteriormente a mi Trabajo Final de Master titulado *Urdiendo Recados Póstumos: la manualidad como gesto de visibilización* (2012), realizado en el Master en Investigación en Arte y Creación de la UCM. En él planteaba una reflexión sobre la vinculación entre arte, sociedad y memoria, centrándome en el arte relacional, las prácticas contextuales, la otredad y los desplazamientos hacia la artesanía, enlazando esto último con las prácticas de mujeres artistas que por mucho tiempo hemos sido parte de la otredad. A este trabajo académico le siguió la articulación de un breve ensayo presentado en el II Seminario de Investigadores Chilenos realizado por REDInche en la Universidad de Barcelona (2013), titulado: “1210/552 Repasos: un proyecto artístico sobre los desaparecidos del Sahara Occidental, basado en los cuerpos ausentes, en las pancartas de Chile”, el cual ha sido publicado en 2014. Este ensayo fue una reflexión en torno a esta obra y sus cruces con la historia de mi país tratando temas como la desaparición forzosa y la memoria vinculada a las artes visuales, específicamente al uso de las imágenes como contenedoras de memoria. Para ello revisé las prácticas ejercidas por las Agrupaciones de Familiares de Detenidos Desaparecidos que si bien, no son artistas, utilizan recursos de las artes visuales como la performance y la fotografía en la búsqueda de visibilización de sus familiares ausentes en una mezcla viva entre arte y política. Se puede ver el artículo en Valderrama, Lorena y Santander, Boris. (coords.) (2014). *Socializar Conocimientos N°2: Observando a Chile desde la Distancia*. Santiago de Chile: REDInche Ediciones. Disponible en: <http://www.redinche.org/?q=Publicaciones>

61 Me refiero a la desaparición de José Huenante de origen mapuche y desaparecido a manos de la policía el 3 de septiembre de 2005; y de José Vergara, también desaparecido por la policía el recién pasado 13 de septiembre de 2015. Parece que septiembre es el mes negro en Chile... Abordo estos casos con detalle en el texto *La historia es nuestra y la hacen los pueblos*.

-Estados de excepción, todavía.

*Hay muchas maneras de matar.
Pueden clavarte un cuchillo en el vientre, quitarte el pan,
no curarte una enfermedad,
meterte en una vivienda malsana,
empujarte al suicidio,
torturarte hasta la muerte mediante el trabajo, llevarte a la guerra...
Pero pocas de estas cosas
están prohibidas en nuestro Estado.⁶²*

Bertolt Brecht escribió este poema hace muchos años. Un poema pequeño pero claro y consistente que creo sigue siendo muy actual. Benjamin, por su parte, en esos mismos años, avizó que “el estado de excepción en que vivimos es sin duda la regla”.⁶³ El momento histórico en el que lo planteó, fines de los años treinta, una década marcada por el nazismo en Alemania, la Guerra Civil en España, la crisis económica europea, la guerra del Chaco en América Latina sumado a varias dictaduras en el continente, las deportaciones a los gulag de la Unión Soviética, la Gran Depresión en Estados Unidos y el temible inicio de lo que sería la Segunda Guerra Mundial. Unos años, por decir lo menos, convulsos. Poco antes, Aldous Huxley publicaba *Un mundo feliz* (1932), una novela de ciencia ficción en la que se muestra un mundo completamente controlado por el Estado hasta en el más mínimo detalle y en el que los sujetos viven en completa ignorancia bajo técnicas conductistas que anulan su capacidad de pensamiento crítico permitiendo a las instituciones gubernamentales dominarlos. Walt Disney, por su parte, estrenaba su primer largometraje: *Blanca Nieves y los siete enanitos* (1937), una película en la que afloran los estereotipos no sólo a través de la caracterización de los enanos, sino también, como comienzo de una tendencia que aún perdura de películas de brujas y princesas, donde finalmente la “bondad y belleza” triunfa —siempre— sobre el mal en una relación de amor heterosexual. Y Picasso pintaba en 1937 el *Guernica*, una de las pinturas más importantes y famosas sobre la devastación de la guerra. Parece ser que esta década marcará nuestro futuro, hoy presente, pues con ella, como avizó Benjamin, *el estado de excepción se transformó en la regla*, tesis que años más tarde confirmará el pensador Giorgio Agamben cuando se refiere a la estructura jurídico-política de nuestra sociedad actual.

62 BRECHT, Bertolt. (2012). “Hay muchas maneras de matar”. En: *Colección Antológica de Poesía Social. Entre los poetas míos...* Vol. 4. Biblioteca Virtual OMEGALFA. (Original de: *Poemas 1913-1956*. Editorial Brasiliense, 1986). p.31

63 BENJAMIN, Walter. (2008). “Sobre el concepto de Historia”. En: *Obras I*, Vol.2. Madrid: ABADA. p.309



Avión *Hawker Hunter* que bombardeó el Palacio de La Moneda en Santiago de Chile, 1973.
Frase de Salvador Allende. Fotograma archivo de Canal 13 TV.

El *estado de excepción* es el momento supuestamente provisorio del derecho en que se suspende el derecho, una forma de gobierno que para Agamben ha pasado a ser permanente y paradigmático y que podemos ver en la situación que vive Estados Unidos a partir del 2001, cuando George W. Bush dio la *military orden* autorizando la detención indefinida a todos los no-ciudadanos estadounidenses de los que se sospechase de actividades terroristas. Este momento marca el significado biopolítico del estado de excepción como estructura actual dentro de la cual el *campo de concentración* es la condición jurídico-política que lo concreta, evidenciando los procedimientos mediante los cuales el poder soberano excluye al sujeto del ordenamiento jurídico.⁶⁴ El exilio también lo provoca, al ser ambas situaciones instancias en las que el sujeto se ve desprovisto de su investidura de ciudadano y a descubierto de las protecciones jurídicas que deberían ampararlo.

64 Para Agamben, en la actualidad ya no se trata de prisioneros ni acusados sino de sujetos de una detención indefinida, procesados por comisiones militares que cancelan radicalmente todo estatuto jurídico produciendo un ser jurídicamente inclasificable. El campo de concentración, en su tesis, no se refiere sólo a la materialidad del campo, sino a la estructura jurídico-política que lo permite, la cual perdura en el presente y vincula con la *military orden*. Es decir, que el estado de excepción como norma puede decidir lo que está dentro y fuera de la ley; por tanto, permite suspenderla en cualquier momento. AGAMBEN, Giorgio. (2005). "El Estado de excepción como paradigma de gobierno". En: *Homo Sacer II, I. Estado de Excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. pp.5-29

Para el filósofo Adán Salinas, la tesis de Agamben tiene algunas grietas pero también aportaciones importantes. Si bien el estado de excepción hoy es recurrente en las formas jurídicas actuales, lo es bajo diferentes modalidades. No es posible comparar el campo de concentración nazi, por ejemplo, con nuestra forma de vida actual (al menos en el mundo occidental). SALINAS, Adán. "Campo de concentración, nuda vida y teología económica". En: *La semántica biopolítica. Foucault y sus recepciones*. Viña del Mar: CENALTES. pp.141-164

Los campos de concentración nacen a raíz del estado de excepción —que a su vez materializan— y de la ley marcial, y no del derecho ordinario ni de un desarrollo del derecho penitenciario, por lo que no se pueden definir como el sustituto de las instituciones penales clásicas.⁶⁵ Son lugares masivos en los que se ejerce una dominación estatal y/o paraestatal violenta; sus funciones son preventivas y arbitrarias, y sirven para depurar y reconstruir naciones imponiendo una supuesta verdad política, especialmente bajo regímenes totalitarios.⁶⁶ Los campos de concentración y exterminio sirven de laboratorios en los que se pone a prueba que todo es posible. “Son concebidos no sólo para exterminar a las personas y degradar a los seres humanos, sino también para servir a los terribles experimentos de eliminar, bajo condiciones científicamente controladas, la misma espontaneidad como expresión del comportamiento humano”.⁶⁷ Una situación que en circunstancias normales sería imposible de materializar, ya que la espontaneidad no puede eliminarse al ser parte de la vida misma, en el sentido de estar vivos. Como instrumentos de represión, son también el reflejo de la realidad político-social del poder que los crea y coloca en funcionamiento. “Los campos de concentración, ese secreto a voces que todos temen, muchos desconocen y unos cuantos niegan, sólo es posible cuando el intento totalizador del Estado encuentra su expresión molecular, se sumerge profundamente en la sociedad, permeándola y nutriéndose de ella. [...] No hay campos de concentración en todas las sociedades. Hay muchos poderes asesinos, casi se podría afirmar que todos lo son en algún sentido. Pero no todos los poderes son concentracionarios. Explorar sus características, su modalidad específica de control y represión es una manera de hablar de la sociedad misma y de las características del poder que entonces se instauró y que se ramifica y reaparece, a veces idéntico y a veces mutado, en el poder que hoy circula y se reproduce”.⁶⁸

Este poder concentracionario como modalidad represiva específica ha hecho de la desaparición una tecnología del poder que la multiplica, generando un abismo que separa al mundo de los vivos del de los muertos vivientes. Quienes sobreviven a ellos han sufrido tales experiencias que en muchos casos siguen vivos, como *espectros*, intentando retornar a la vida pero, a veces sin conseguirlo. Tal es el trauma, tales son las imágenes vistas y grabadas a través de su retina. Primo Levi en *Si esto es un hombre*, narra que en el campo alemán, los presos se quedaban cada uno en su rincón sin atreverse si quiera a levantar la mirada.

65 AGAMBEN, Giorgio. (1998). “El campo de concentración como nomos de lo moderno”. En: *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos. p.212

Agamben distinguirá el campo del modelo de la cárcel justamente a partir de la idea de excepción. Mientras la cárcel y las instituciones que funcionan mediante el encierro en las sociedades disciplinarias están en una situación normal jurídicamente hablando, el campo pertenece en cambio a la lógica del estado de excepción. Mientras el modelo disciplinario se encuentra superpuesto en un modelo jurídico, el modelo del campo tiene una relación de interioridad-exterioridad con la ley.

SALINAS, Adán. *op. cit.* p.149

66 RODRIGO, Javier. (2003). *Los campos de concentración franquista. Entre la historia y la memoria*. Madrid: Siete Mares. pp.24-29

67 ARENDT, Hannah. (2006). “Totalitarismo”. En: *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza. pp.589-590

68 CALVEIRO, Pilar. (1998). *Poder y Desaparición*. Buenos Aires: Colihue. p.28

El surgimiento de los campos de concentración, es objeto de discusión por los historiadores. Algunos plantean que su primera aparición fue en Cuba, donde los crearon los españoles en 1896 para reprimir la insurrección colonial. Otros dicen que fueron los ingleses, que los hicieron cuando amontonaron a los bóeres en Sudáfrica (1880). AGAMBEN, Giorgio. “El campo de concentración...” *op.cit.* p.212. Lo cierto es que su surgimiento se relaciona con el conflicto colonial; es decir, la explotación.

“No hay donde mirarse, pero tenemos delante nuestra imagen, reflejada en cien rostros lívidos, en cien peles miserables y sórdidos. Ya estamos transformados en los fantasmas que habíamos vislumbrado anoche. Entonces por primera vez nos damos cuenta de que nuestra lengua no tiene palabras para expresar esta ofensa, la destrucción de un hombre. [...] Más bajo no puede llegarse: una condición humana más miserable no existe, y no puede imaginarse. No tenemos nada nuestro: nos han quitado las ropas, los zapatos, hasta los cabellos; si hablamos no nos escucharán, y si nos escuchasen no nos entenderían. Nos quitarán hasta el nombre: y si queremos conservarlo deberemos encontrar en nosotros la fuerza de obrar de tal manera que, detrás del nombre, algo nuestro, algo de lo que hemos sido, permanezca”.⁶⁹

Tal vez quienes no sobreviven de alguna manera descansan de ese peso marcado en sus cuerpos, pues para seguir tras ello hay que ser demasiado fuerte. *¿Y quiénes desaparecen?* Los desaparecidos son también espectros, sólo que no caben en ninguna parte. La desaparición arrebató la vida y la muerte demostrando que al detenido desaparecido nada le pertenece, ni siquiera su perecimiento. Los detenidos desaparecidos son *seres en suspenso*, ni vivos ni muertos. Suspendidos de la ley y del derecho, fuera del sistema, pero a su vez dentro de él, que lo permite.

Esta *suspensión del derecho* es el marco socio-político en que se inscribe esta investigación y mi propia obra, un estado que es abordado a través de imágenes del arte y otras representaciones culturales, confiando en que ellas nos permitan señalar estas relaciones desiguales para deconstruir el poder, visibilizar lo ausente, cuestionar las imposiciones, hacer memoria y generar un *saber*. Pero siempre teniendo en cuenta un cierto margen de indeterminación al que toda investigación e imagen se somete. El problema, en todo caso, al trabajar en ello es *¿cómo hacerlo?* ¿Cómo hablar de la violencia? ¿Cómo abarcarla y ser respetuosos con quienes la han vivido de cerca? ¿Cómo recuperar a nuestros muertos? ¿A quién y cómo se les recuerda? ¿Cómo enunciar la ausencia? Preguntas que cruzan todo el recorrido en esta tesis doctoral que temo, acabarán sin una certera respuesta.



Prisión de Guantánamo. GETTY. 2016/Campo de Concentración Miranda de Ebro, Burgos. c.1940/Campo de Concentración Estado Nacional, Santiago. 1973 (dos últimas, autores desconocidos).

69 LEVI, Primo. (2002). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik Editores. p.13

Harun Farocki, en su ensayo de 2007 *Las imágenes deberían testificar contra ellas mismas*, ya se preguntaba sobre esto: “¿Cómo mostrar los campos de concentración? ¿Cómo mostrar a las víctimas sin volverles a infligir violencia exponiendo las imágenes de su muerte?” y a su vez se respondía, “tiene que ver con la representación de los campos en la esfera de la fotografía y el cine; tiene que ver con la política de las imágenes; tiene que ver con el montaje. Lo que es interesante es que el montaje conecta dos cosas sin convertirlas en una sola. Se trata de una cierta proporción, un equilibrio que guardar, se debe evitar la confusión o mezcla de los elementos de la ecuación y conseguir una asociación productiva, un ingenioso esmero”.⁷⁰

El montaje podría ser una de las posibles respuestas, aunque no estemos seguras de ello. Lo cierto es que nos encontramos en el 2016 y, si bien las formas del poder dictatorial han mutado, éste se sigue reproduciendo. Agamben no está alejado de la realidad cuando plantea la normalización en el presente del estado de excepción, ya que hoy sigue siendo una medida “extraordinaria” aunque recurrente de control frente a conflictos internos o entre países, frente a catástrofes naturales, frente a la guerra y frente a los problemas de circulación, los problemas migratorios. Este estado es declarado bajo gobiernos democráticos y permite la existencia de lugares de opresión y confinamiento como los Centros de Internamiento de Extranjeros (CIES),⁷¹ las cárceles “de seguridad” extremas como Guantánamo, la desnutrición y el subdesarrollo por falta de voluntad política y recursos económicos (que están pero que no se reparten), así como la existencia de los actuales campos de refugiados, lugares de hacinamiento e insalubridad a los que llegan sólo quienes logran sortear el duro camino de entrada mientras otros miles desaparecen en el mar.⁷² Farocki, en su película a dos pantallas *Creía ver prisioneros* (2000), habla muy claramente sobre esto, centrándose en la relación entre control y visión, donde el ojo vigilante actual no está en un individuo, sino en un sistema que detecta el movimiento y conduce biopolíticamente el control de, en este caso, presos de la cárcel de máxima seguridad de Corcoran, California. Son presos en su mayoría de raza negra que corresponden a quienes han sido expulsados de la sociedad, que son tratados a distancia, con desprecio. Y es que *hay muchas maneras de matar y pocas están prohibidas en nuestra sociedad*.

70 FAROCKI, Harun. (2007). “Las imágenes deberían testificar contra ellas mismas”. En: *Harun Faroki: Lo que está en juego*. (2016). Cat. Exposición. Valencia: Instituto Valencià d’art Modern. p.57

71 Sobre los CIES, recomiendo ver los documentales *Idrissa: Crónica de una muerte cualquiera* (2014) y *Ciutat Morta* (2013). Ambas de la productora Metromuster: Xavier Artigas y Xapo Ortega. Sitio web: <http://metromuster.cat>

72 Entendiendo los matices y diferencias, ya que no digo que vivimos como en los campos nazis, ni como en los gulags soviéticos, ni como en los centros de tortura del Cono Sur. Evidentemente hay distancias con estas terribles experiencias que, por lo terribles y traumáticas que han sido, son el centro de las propuestas a trabajar en esta tesis. Pero no debemos olvidar que hoy tenemos CIES y guerras donde la violencia es brutal y legal.

Sobre el estado de excepción y el arte, el Centro Galego de Arte Contemporánea organizó la exposición *Estado de excepción. Releer la colección*, en la cual revisita su colección a partir de una visión crítica sobre el miedo, el terrorismo, la guerra y sus memorias, los exilios y las migraciones; es decir, sobre problemas actuales que en esta introducción y marco de estudio estamos abarcando. La exposición contó con obras de Thomas Ruff y su fotografía sobre el impacto del 11-S estadounidense; Walid Raad junto a Jayce Salloum y a Valentín Vallhonrat sobre la implosión bélica en medio oriente, especialmente con trabajos sobre Siria y el Líbano; el impacto de los muros y la inmigración en Xavier Ribas y Eskö Männikkö; el cuestionamiento a los derechos humanos de la mano de Thomas Locher; la protección a nuestra civilización mediante filósofos y escritores por Ana Teresa Ortega y, el cuestionamiento a la conformación ideológica del lenguaje por Yolanda

Bajo los regímenes dictatoriales el control sobre la población ha sido implacable y en las sociedades que las han vivido, el miedo y ciertas formas de represión persisten, así como en la memoria perduran sus efectos: el trauma que vuelve como síntoma, como latencia, y se traspasa entre generaciones. Las lógicas del poder desaparecedor reverberan como *fantasmas*, así como reverberan nuestros desaparecidos y los lugares del horror. Por ello, si la tarea del duelo sigue vigente y somos tan vulnerables, si las heridas siguen abiertas y nuestras resistencias pendientes, ¿cómo lo mostramos?, ¿acaso hay que mostrarlo? y, ¿desde qué lugar? Porque como en su día planteó Teresa Margolles a través de su obra sobre las muertes violentas (en México debido al narcotráfico), *¿de qué otra cosa podríamos hablar?*

Vuelvo y acabo con Farocki, que en 1969 realiza *Fuego Inextinguible*. Aunque se refiere a la Guerra de Vietnam como caso de estudio, en realidad lo que hace es una *aporía para el pensamiento de la imagen*⁷³ con la que toma una posición, reflexiona y nos hace reflexionar sobre ese momento puntual pero extrapolable a otros, a los nuestros, mostrando su disconformidad frente a lo que estaba aconteciendo. La película empieza con una suerte de prólogo brutal que creo que engloba lo dicho, este marco de estudio e incluso varias cosas que quedan por decir:

¿Cómo podemos mostrarles el napalm en acción?

Y ¿cómo podemos mostrarles los daños causados por el napalm?

Si les mostráramos imágenes de las quemaduras del napalm, ustedes cerrarán sus ojos.

Primero cerrarán sus ojos a las imágenes; luego cerrarán sus ojos a la memoria;

*luego cerrarán sus ojos a los hechos; y luego cerrarán sus ojos al contexto entero.*⁷⁴

Herranz. Exposición del 3 de junio al 2 de octubre de 2016.

73 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2010). "Cómo abrir los ojos". En: FAROCKI, Harun. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra. p.18

74 FAROCKI, Harun. *Fuego inextinguible*. [Video] Alemania del Oeste: Deutsche Film-und Fernsehakademie Berlín (DFFB). [1969] 25 min.

¿Por qué desaparecer?

Cuando era niña en mi casa nunca se habló de política.

Solíamos tomar “once” en familia (té con pan por las tardes-noches), único momento del día en que todos llegábamos a casa de nuestros trabajos o lugares de estudio. Mi madre solía preparar para acompañar el té, pan con palta⁷⁵ o pan tostado con mantequilla.

En este ritual alrededor de la mesa se hablaba del día y mis padres programaban el mañana.

La televisión siempre estaba encendida. Solía ser sobre las nueve (pm), por lo que nos acompañaban las noticias.

Durante mi infancia era constante la figura de Pinochet en la televisión. Primero como “presidente” y luego como senador. Nunca escuché que en televisión le llamaran dictador.

En mi casa de niña nunca se hablaba de política. Pero cada vez que en televisión aparecía Pinochet, mi padre comenzaba a vapulear ese rostro, de manera correcta y elegante, pero siempre queriéndolo hacer callar. A mi madre también le molestaba. Yo no entendía por qué, pero sabía que si a ellos les molestaba era por algo.

Creo que tenía unos 12 años (ya vivíamos en “democracia”), cuando mi madre llegó a casa con un libro que enseñó a todos menos a mí. Un libro celeste, que enseguida guardó y ocultó de la visión. El misterio de ese libro despertó en mí fantasías y preguntas. *¿Cómo comprender que un libro era prohibido, ocultado, silenciado?*

En mi casa cuando niña nunca se hablaba de política, pero teníamos una pequeña biblioteca a disposición de todas y todos que mi madre se empeñaba en que usáramos. Recuerdo que era un mueble sobre el escritorio de la habitación de mi hermano, un mueble en mi memoria muy alto, aunque probablemente no lo era tanto. A mí me gustaba curiosear en él, treparlo, escalarlo como trepaba los árboles de la plaza, e imaginar historias de aventuras tan sólo por el hecho de subir para encontrar un tesoro. Historias que alimentaba con la lectura de esos libros, que libremente sacaba y devoraba cada noche antes de dormir y en el colegio durante los recreos, donde *ratona de biblioteca* me llamaban.

Un día, subida en aquel mueble, vi aquel libro.

Sabía que era él porque a lo lejos había visto su color, su forma, y porque me sabía la colección de nuestra biblioteca de memoria. No sé cuánto tiempo había pasado, unos meses tal vez, pero aquel libro proscrito había sido finalmente colocado en nuestra pequeña biblioteca. Y yo, como buena niña curiosa, fui a escondidas a sacarlo.

⁷⁵ Aguacate.

Noche tras noche lo leí imaginando las escenas más horribles que podían existir hasta entonces en mi corta memoria. Recuerdo en especial una noche que lloré y tuve horribles pesadillas porque aquel libro relataba que a unas niñas de mi edad (3 creo que decía el relato) les habían atravesado palos por el ano. ¿Cómo comprender semejante barbaridad con tan sólo 12 años? ¿Cómo comprender que eso había ocurrido en mi país y que era ocultado? ¿Cómo no tener miedo de que eso me pudiese ocurrir a mí, o de que algo así pudiese volver a ocurrir, que le pasara a alguien, a mis amigas, a mi familia?

Testimonio Sufrido se llama el libro de Virgilio Figueroa Fernández, un título muy literal para mi gusto hoy, pero que en ese año fue toda una revelación. Creo que fue a partir de él que todo cambió en mi manera de ver y entender el mundo. Las imágenes aparecieron por doquier y las preguntas también... A mi madre le tocó la dura tarea de abrir el cajón y comenzar a hablar. Le tocó contestar cada una de mis preguntas, le tocó contar...

Sus relatos inundaron de más imágenes mi cabeza. Los amigos, sus amigos que yo veía de vez en cuando... todo lo que habían vivido. Las listas negras, las cacerolas, la quema de libros, esconderlo todo; el miedo, el miedo, el miedo...

Creo que fue ese mismo año, un poco antes o un poco después tal vez, que por primera vez participé de un acto conmemorativo para el 11 de septiembre. Fui con un compañero de clase, mi mejor amigo del colegio y nos llevó su padre. No le conté a los míos hasta que volví a casa. Porque cada vez que había una marcha en Santiago, especialmente la de este día, se generaban problemas con la policía, se arrestaba gente, había heridos, se lanzaban bombas, se destruían cosas... bueno, sigue siendo así cada 11 y cada marcha. Por eso sabía que si pedía permiso no me lo darían... Cuando les conté lo que había hecho me regañaron, daba igual que yo estaba bien. El miedo, los *fantasmas* siempre están presentes...

A partir de ese año y a pesar de las disputas familiares, marché cada año. Todos los 11, y cada vez que fue necesario. Por la educación, por las mujeres, por el derecho al aborto, por los mapuches, por los palestinos... por todo lo que consideré necesario, hasta que me vine a vivir a Madrid donde pocas veces he marchado. Los miedos y los fantasmas siempre están presentes. Cuando eres migrante, abundan demasiado.

Cada vez que presento en público mis proyectos, mis obras y ahora esta tesis doctoral, me preguntan si acaso tengo algún familiar desaparecido, torturado, preso o, que en cualquier caso, haya sufrido privación de libertad. Es curioso, pareciera que para las personas es necesaria esa vivencia de cerca para que tenga sentido hablar de ello. ¿Acaso hemos perdido toda nuestra capacidad de sentir? ¿Acaso no basta con ver el dolor y la violencia para que te tenga que importar? ¿No vale si no es sobre tu cuerpo o sobre el de algún familiar?

Cuando descubren que esto no es así, que en mi familia tenemos la dicha de no tener desaparecidos, ni torturados, ni presos políticos, la mirada de mis interlocutores cambia. Pareciera que ser hija de un desaparecido o desaparecida me confriera un cierto estatus de “legalidad” que una vez roto el mito, pierdo. Parece ser que las personas no tenemos derecho tan sólo a pensar sobre ello, menos a hablar... porque no es normal... porque si no nos afecta directamente, “no nos debería importar”.

Pero hay excepciones como en la lengua castellana, siempre hay excepciones. Cuando me enfrento a una persona que ha sido torturada o a un familiar directo, cuando me enfrento a alguien que vivió sobre su cuerpo los efectos de cualquier tipo de violencia por parte del Estado, en estos casos la respuesta cambia. Muchas veces hay desconfianza, lo noto en las miradas. Pero también, mágicamente y de modo inverso al anterior, ellas cambian, y en unos segundos nos reconocemos como familia. Y es que lo somos, somos familia.

Y es que sus historias, sus imágenes me ponen la piel de gallina.

¿Por qué cuento todo esto en una tesis doctoral? Porque llevo mucho tiempo intentando entender de dónde viene mi obsesión con la desaparición forzosa por parte del Estado. Intento comprender por qué desde pequeña, desde mi adolescencia, la dictadura y la desaparición han sido para mí *el tema*. Es verdad que he tardado muchos años en comenzar realmente a centrar mi obra en ello, pero esto no ha sido por dejación o porque no lo haya querido, muy por el contrario. Siempre ha estado presente, incluso en la facultad cuando estudiaba, todos mis trabajos, mis ejercicios partían de ello, pero me daba miedo enfrentarlo. Miedo por no saber tratarlo, miedo de no ser lo suficientemente respetuosa con las personas, con las familias, con nuestros seres perdidos... *Respeto*. Por eso he tardado tanto, porque he necesitado tener valor. Aprender también a no llorar tan sólo hablarlo, aunque todavía lllore y aunque hoy más que nunca, la piel se me sigue poniendo de gallina. Quizá yo también tengo fantasmas. Quizá Virgilio sin saber, sin conocernos, me los traspasó en sus páginas...

Hoy en mi casa, la que he formado, si se habla de política. En la de mi madre también.

Han pasado los años y vivimos en otros lugares. Mi padre ya no está... pero mi madre conserva una pequeña biblioteca. Yo en mi casa he formado la mía, y en la que dejé en Santiago, Virgilio Figueroa tiene su lugar bien colocado.

Hoy en mis casas de Chile y España sí se habla de política.

Y cuando veo las noticias en televisión, me doy cuenta de que continuamente hago a los políticos callar. No tiene sentido, lo sé. Le hablo a una pantalla, a una imagen, pero no lo puedo evitar. Es una manera de desquitarse quizá... Y los hábitos se traspasan...

Y es que duele, aún nos duele y tanto que duele...

“Nunca entender que pudiera ser, que ellos han servido como un instrumento de desaparición para el Estado chileno. Pasaron un par de años para nosotros entender, o tratar de entender, porque... yo creo que ese tema en el curso de los años, de tantos años, a uno le cuesta masticarlo.

Porque fíjate que cualquier situación que acontezca, que encontraron personas o pudiera haber personas en alguna parte...

Hace algunos años atrás se generó una situación de que había unos detenidos desaparecidos que habían aparecido. Eso genera un gran trastorno en la vida de nosotros... porque volvemos a retomar la esperanza de encontrarlos. Y eso es una esperanza que uno lleva secretamente guardada, de que los vas a encontrar, de que los vas a encontrar con vida.

Entonces ¡es una cosa! que yo no sabría explicar...”

Fedora Machuca. Esposa de Rodrigo Ugaz Morales.

Detenido desaparecido el 7 de febrero de 1975.

Testimonio de *Hilos de Ausencia*.

DISPOSITIVOS METODOLÓGICOS

Procedimientos en el *entre*: entre la teoría y la práctica, entre el texto y el tejido.

Para realizar esta investigación he trabajado, ya señalaba en la introducción, desde la *práctica artística como investigación*, siendo mis obras piezas nucleares en toda la tesis. Su producción ha implicado una serie de lecturas basadas en las ideas y conceptos de trabajo, una etapa de búsqueda de fuentes vinculadas a la teoría del arte, la estética, la filosofía, la política y la historia, pero también una lectura y recopilación de archivos y documentos de prensa, fotografías, cartas, testimonios, informes históricos, judiciales, sociológicos, de tribunales de cuentas, entre otros; material de pensamiento para formarme sobre estos casos y poder trabajar en ellos, realizando este proceso de obra y de tesis doctoral en constante retroalimentación.¹ No he privilegiado la observación de prácticas artísticas de otros artistas frente a mi propia obra, ni las fuentes teóricas consultadas y citadas; todas han servido igualmente, siendo su entramado y tejido lo que ha nutrido esta investigación. No separo teoría y práctica,² ello no contribuye a la comprensión de la complejidad del mundo, que creo debemos cimentar en un sin fin de mezclas e hibridaciones. Tanto la forma como el contenido, la teoría y la práctica son fundamentales e inseparables, ya que la forma responde a una necesidad del pensamiento y desvela ese pensamiento. Reconocer, por tanto, el valor tanto del conocimiento enunciado habitualmente mediante textos, como el de la experiencia estética propia del mundo del arte y de las imágenes es una de las ideas centrales que guían esta tesis; destacarlo será, por ello, recurrente.

Tanto mi obra como las de otros y otras artistas que me interesan y que vinculo al escrito han sido observadas desde diversas perspectivas, pensándolas como dispositivos de reflexión en que convergen propuestas y posicionamientos críticos sin pensar tanto en nuevas visiones, como en otras maneras de afectarnos. Ellas no están sujetas a un único tema como si fuesen una ilustración,³ por eso han sido traídas a esta escritura a veces repitiéndose. Algunas además, aparecen en el texto sin que me refiera a ellas de manera particular, porque con ellas he pensado la escritura, y las incorporo mediante un proceso de montaje que articula este pensamiento con imágenes. Las he elegido y traído a esta tesis por los problemas que plantean y por los conocimientos que aportan sobre los casos de estudios. Abarcan distintos contextos (de

1 Materiales y archivos consultados que se pueden encontrar en la bibliografía al final de esta tesis doctoral en el apartado subtítulo: *Fuentes documentales para la investigación artística, archivos y repositorios*.

2 Sobre la unión teoría y práctica: SONTAG, Susan. (1996). *Contra la interpretación*. Barcelona: Alfaguara, y SENNETT, Richard. (2009). *El Artesano*. Barcelona: ANAGRAMA.

3 En imágenes de mi obra que aparecen en esta tesis no coloco mi nombre por no ser reiterativa. Por el contrario, señalo las imágenes que no son mías, siempre que sepa la autoría.

diversas partes del mundo) para ampliar las miradas y revisar, desde el interés central, maneras de enunciar la ausencia. Un alto porcentaje de las obras referenciadas se vinculan a los casos de Chile y España que vertebran toda la tesis. Sin embargo, la elección está también relacionada con características formales de las obras. Como la unión teoría-práctica me interesa, he elegido obras en las que veo esta cohesión ligada directamente con mis *modos de hacer*, aunque no adopten una misma técnica. Aun así, sé que esta “selección” podría haber sido otra y que podrían ser muchas más. Pero la elección final tiene que ver con el intento de ajustar y asentar la investigación en mi propia práctica y, por supuesto, en cuestiones de afinidad.

Metodológicamente también, el desarrollo de esta investigación desde dos obras personales que me inquietan y afectan desde mi realidad, supone trabajar con los *conocimientos situados* de la mano de Donna Haraway. De acuerdo con ella, todo conocimiento se produce en situaciones históricas y sociales particulares, por lo que, por mucho que se quiera dotar de un carácter universal, neutral y, por lo mismo, desprovisto de condiciones políticas, sociales y culturales, es justamente su condición de parcialidad lo que le otorga un cierto privilegio epistémico. Este carácter de situado deriva de la perspectiva de que el mundo se obtiene desde ciertos puntos de vista, de manera tal que no se renuncia a la producción de un conocimiento objetivo, sino que el campo de mirada se expande al incluirse en él los conocimientos subalternos y/o alternativos frente al conocimiento hegemónico, eliminando la presunción de “verdad”. La filósofa feminista plantea que la única manera de encontrar una visión más amplia es estar en un sitio particular, dando cuenta de la posición de partida y de las relaciones en que estamos inscritos.⁴ Esta idea sitúa a lo político en la base de la producción del conocimiento, lo que nos lleva a producir un saber socialmente comprometido y responsable que nos implica, que nos encarna. Como encarnación, se trata de una postura en la que el objeto de estudio es inseparable del investigador, una postura que nuevamente pone en tensión la supuesta objetividad de la investigación tecno-científica como paradigma. Al trabajar desde los conocimientos situados estoy haciendo, asimismo, una defensa de un tipo de conocimiento que emerge del hacer, inseparable de la experiencia, que relaciona lo cultural-social con lo personal desde una posición no neutral. Las obras realizadas se vinculan, ya decía, a mi propia biografía, pero no por ser autobiográficas (nada más alejado de ello), sino por responder a un interés por comprender mi entorno y contexto próximo, por observarlo críticamente desde lo que conozco y me inquieta, investigando sobre los vacíos que me conciernen.

Trabajar desde los conocimientos situados se vincula igualmente al *pensamiento por casos* que señala Aurora Fernández Polanco respecto al pensamiento con imágenes propio de nuestra especificidad. “Lo que trata de reivindicar el pensamiento por medio de casos es el respeto por las singularidades formales y, por tanto, un alejamiento de lo abstracto y las teorías generales previas, una huida también del ‘ejemplo’ que las legitime para pasar a fabricar pensamiento a

4 HARAWAY, Donna. (1991). “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de perspectiva parcial”. En: *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra. pp.313-346

través de un verdadero ‘montaje’ con dichas singularidades. El caso, contrariamente al ejemplo, nunca clausura el sentido, procura un acercamiento problemático que permite reconfigurar el pensamiento, siempre está dotado de un valor heurístico”.⁵ En definitiva, huimos de las generalizaciones para abrir y ampliar nuestra mirada, suscitando un conocimiento que parte de una particularidad, lo que implica desarrollar un estudio articulado cercano al *texto-montaje*. En mi proceso metodológico esto ha sido realizado en varias etapas de trabajo que no suponen una secuencia cronológica. Más bien he trabajado un tiempo que se mezcla, distancia y retorna, por tanto, con imágenes, historias y obras de diversos autores, lugares y años que dialogan con la mía y con los conceptos de trabajo,⁶ intentando encontrar con ellas algunas respuestas o nuevas preguntas a los problemas planteados. No las ordeno cronológicamente, ni por sus lugares de creación o de origen del o la artista, sino por *el caso*, entendiendo con ello el tiempo de la mano de la teoría de los estratos (Koselleck) que nos permite pensar no sólo la historia y temporalidad de otra manera a la habitual, sino también el propio escrito. La escritura de la tesis ha sido desarrollada a modo de ensayos, escrita por *fragmentos*—otra vez casos— quedando plasmadas mis inquietudes y preocupaciones según conceptos y problemas puntuales. El ensayo como método de construcción y forma fragmentaria de escritura, habla desde algo ya formado que ordena de un modo nuevo cosas que ya han sido en un proceso inagotable que, como diría Adorno, no tiene conclusiones ni aporta certezas sino, más bien, es una búsqueda, un acercamiento posible a un tema que se basa y apoya en puntos de vista que otros han desarrollado.⁷ El ensayo como toma de posición y como territorio de trabajo, “como atopía, como espacio liminar en el que ya no domina un único lenguaje”,⁸ un espacio fragmentario, parcial frente a lo total, que tenemos que articular y montar en una tesis. Si el ensayo como forma se yergue contra la doctrina, si no busca lo eterno en lo perecedero y se libera en él la idea de “verdad” y de construcción cerrada, se “suspende al mismo tiempo, la idea tradicional de método”.⁹ Por consiguiente, la metodología utilizada en esta tesis doctoral está vinculada al montaje que entiendo como *texto tejido*.

El montaje trata de “pensar en las imágenes y no pensar sobre ellas” (Farocki), una forma de trabajo que plantea que no se puede escribir sin tener una imagen al mismo tiempo, en realidad, dos o más, puesto que las imágenes las tenemos que observar sin ninguna intención hasta que

5 FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. (2013). “Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer”. En: BLASCO, Selina. (ed.) *Investigación Artística y Universidad: Materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas. p.113

6 De hecho, constantemente he estado deteniendo la lectura y escritura para realizar obras y exposiciones, así como las obras hechas, que han sido de largo tiempo y proceso, también las he interrumpido por retomar la lectura y escritura doctoral. A eso me refiero con que las etapas de mi proceso han sido en todo momento de retroalimentación y mezcla, sin un orden secuencial que podamos mencionar.

7 ADORNO, Theodor. (1962). “El ensayo como forma”. En: *Notas de Literatura*. Barcelona: Ariel. p.23

Ante ello, Aurora Fernández Polanco, plantea como nota al pie, que no es casual que hoy se hable de video-ensayo o de cine-ensayo, ya que éstas son formas de trabajo y pensamiento con las mismas pretensiones epistémicas.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. *op.cit.* p.107

8 IGLESIA, Anna María. (2012, 29 de septiembre). “Franco Rella: el ensayo o cómo pensar más allá del silencio”. *Revista de letras*. [en línea] [Consulta: 10-08-2016]. Disponible en: <http://revistadeletras.net/franco-rella-el-ensayo-o-como-pensar-mas-alla-del-silencio/>

9 ADORNO, Theodor. *op.cit.* pp.19-21

“ellas se revelan”.¹⁰ En mi caso, al ir escribiendo esta tesis o leyendo a los autores que me han interesado, constantemente he estado trabajando con imágenes que he ido buscando, rastreando y guardando en una carpeta para, posteriormente, montarlas en este texto. Finalmente no están todas, son demasiadas. Hay un proceso de selección y montaje para generar pensamiento a través de la superposición de capas de imágenes que se entrelazan y encuentran en constante mutación y reposicionamiento, un mecanismo en el que imágenes, textos y todo tipo de material se enreda. De dos o más entre las que surge una tercera, el indicio de lo que buscamos, lo cual conlleva una articulación, un discurso argumental que aunque no se clausure ha de tener sentido, puesto que genera nuevos sentidos. Montaje del texto, *texto-tejido*, una forma de trabajo que relaciono con el textil como material y lenguaje, puesto que una tela resulta de urdir, de entrelazar un hilo para construir una estructura estable y sólida, y entrelazar sonidos articula palabras que en conjuntos coherentes constituyen estructuras de significación.¹¹ Como metáfora, en las conexiones que establezco con los elementos de mi colección está por tanto el *texto-tejido* que es construido en la costura, en esta unión de ensayos, imágenes y fragmentos. “El texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo,”¹² como se entrelazan los hilos de una tela, como se tejen las fibras en una cesta.

En nuestra investigación no existe sólo *el* sino *los montajes*. Es decir: por un lado, tenemos el montaje en la producción de la obra; por otro, está el que hacemos cuando exponemos la obra al público; y por otro más, el texto-montaje que referimos. A lo largo de esta tesis he recorrido todos estos procedimientos, ya que las obras no sólo las he producido, sino que también expuesto y, por tanto, montado y re-montado en varias oportunidades, en unos procesos metodológicos que atraviesan también esta tesis doctoral y que se incorporan a ella desde la experiencia. Estas

10 Farocki escribía sus textos al tiempo que realizaba sus películas según nos cuenta EHMANN, Antje. (2016). “Trabajando con la obra de Harun Farocki”. En: *Harun Farocki: Lo que está en juego*. Cat. Exposición. Valencia: Instituto Valencià d'art Modern. p.36. Como operación del conocimiento, el concepto de montaje viene del cine por Eisenstein, por la historia del arte por Aby Warburg y como método literario y forma de conocimiento epistemológico por Benjamin. Didi-Huberman, que ha estudiado la imagen y los tres autores nombrados, habla del montaje como superposición de capas temporales en los que los anacronismos se hacen visibles. TARTÁS RUIZ, Cristina y GURIDI GARCIA, Rafael. (2013, septiembre). “Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne”. *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*. N°21. pp.226-235. [en línea] [Consulta: 07-05-2015]. Disponible en: <http://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1536>

11 *Textil* y *texto* comparten un origen etimológico común, el vocablo latín *texere* que significa ‘tejer, entrelazar’, al igual que las palabras contexto y textura; por tanto, sus significados están igualmente entrelazados. Asimismo, el concepto de *trama* en un tejido son los hilos que dan sujeción a una tela (los hilos horizontales que junto a la urdimbre, los verticales, se encuentran y cruzan surgiendo así la tela, el tapiz, el textil) como en nuestro vocabulario, la trama es también el argumento de una obra literaria, de una película e incluso la pauta que facilita y delimita una escritura o una investigación. Como vemos, estas ideas están íntimamente relacionadas, lo que nuestro lenguaje cotidiano también desvela, pues está cubierto de términos y frases provenientes del ámbito textil, *teñido de metáforas*: “el lenguaje teje nociones y conceptos”, nos referimos al “hilo conductor de la vida o de la historia”, hablamos de “tejido social”, de “estar urdiendo algo”, etc., unas relaciones que en mi obra utilizo y que se ligan materialmente a mi trabajo artístico realizado con telas, hilos, y de la mano del bordar, tejer y coser.

En el catálogo de *Art & textiles: Fabric as material and concept in modern art from Klimt to the present* se señala sobre esto, que cuando Goethe hace referencia al tejer también tiene al texto en mente y por su parte, Birgit Schneider, ha demostrado que el telar de Jacquard, ese arquetipo ejemplar de la industrialización de la fábrica textil, introdujo el principio de perforación como prototipo del patrón digital, surgiendo la “era digital”, “la red” sobre la que tanto hoy en día pensamos y escribimos, de la mano del tejido. BRÜDERLIN, Markus. (ed.) (2014). *Art & textiles: Fabric as material and concept in modern art from Klimt to the present*. Ostfildern: Hatje Cantz. pp.57-59

12 BARTHES, Roland. (1993). *El Placer del Texto*. México D.F.: Siglo XXI Editores. p.104

maneras de trabajar me han llevado, asimismo, a la constante lectura y relectura de las fuentes, así como a volver a observar, con una cierta distancia, las obras realizadas y sus exposiciones de la mano de las obras de los artistas que me acompañan, intentando articular todas estas piezas en este *tejido del texto*.

Las obras personales a las que aludo han implicado desplazamientos y “estancias de investigación” no adscritas a ningún centro, pero si financiadas por entidades públicas.¹³ Para realizar *Campos Devanados* he viajado en varias ocasiones, una de ellas durante más de un mes, por diversas ciudades de la península para investigar y generar la obra en terreno. Y para *Hilos de Ausencia* he viajado a Chile residiendo allí tres meses para investigar el caso y producir la obra, regresando un año después por otro mes y medio a exponerla por segunda vez e investigar en el material de archivo que está allí y que, dado los avances de mi tesis, necesitaba volver a consultar. Estas salidas las he justificado, tanto a mi beca como a las autoridades de extranjería del Estado español, como mi trabajo de campo o estancia de investigación doctoral, puesto que de alguna manera lo han sido, en lo concreto y en lo práctico. Este tejido por tanto, me ha llevado en todo momento a una imbricación teoría-práctica-imágenes, *saberes intelectuales* y *saberes experienciales* que espero transmitir adecuadamente a lo largo de estas páginas. Asimismo, todas estas etapas de trabajo han estado acompañadas de la asistencia a diversos seminarios, congresos y talleres vinculados a los temas de estudio, tanto teóricos como prácticos, como oyente y ponente, en algunos de casos. A raíz de esta tesis comencé también a trabajar con el concepto de *exposición de la investigación*. Ya no se trataba de exponer la obra —que también— como estaba acostumbrada en el museo o galería.¹⁴ Ahora me he situado frente a una audiencia que me ha escuchado, atentamente o no, lo que he querido contar.¹⁵ Me he expuesto con mis temores e inseguridades; una doble exposición.

13 Para los viajes a Santiago de Chile he obtenido financiamiento gracias al *Fondo Nacional de la Cultura y las Artes* del Gobierno de Chile en dos ocasiones, permitiéndome realizar las obras, su investigación y exposiciones. Para *Campos Devanados* he obtenido también financiación, en un principio gracias a las *Ayudas a la Creación en Artes Visuales* de VEGAP, la entidad privada que protege los derechos de autor en España, que ha financiado mi trabajo de campo inicial.

14 Las obras han sido expuestas en Chile en: el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en la Galería Sala de Carga, en la Sala de Artes Visuales de la Biblioteca de Santiago, en el Centro Cultural Chimkowe y en el Parque por la Paz Villa Grimaldi. En España: en el Centro de Arte Complutense para el Premio Joven UCM y para INTRANSIT, y en el Museo de Arte Contemporáneo de La Coruña.

15 Mi investigación la he expuesto en diversos congresos y seminarios participando en mesas con historiadores, antropólogos, artistas, periodistas y filólogos, siendo ellos: el *VIII Congreso Internacional CEISAL. Tiempos posthegemónicos: sociedad, cultura y política en América Latina* de la Universidad de Salamanca (2016); el *II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales de la Universidad Politécnica de Valencia* (2015); el encuentro *Investigaciones al Límite. Una curaduría de colaboraciones experimentales*, organizado por Adolfo Estalella y Tomás Sánchez Criado y realizado en INTERMEDIAE, Madrid (2015); en la *Plataforma de Investigación en Artes*, un encuentro de doctorandos llevado a cabo en el MNCARSofía (2015); el II y III *Encuentro de Investigadores en España: América Latina en diálogo* de la Universidad de Barcelona (2013 y 2015); y en la *I Jornada Académica de Estudiantes e Investigadores chilenos en España*, realizado en la Universidad Complutense de Madrid (2014). Asimismo, en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en 2015, realicé junto al académico Rodrigo Zúñiga una presentación de mi obra e investigación a modo de conversatorio. Es importante señalar que en cada una de estas exposiciones de la investigación también presentaba mi obra, por lo cual el formato utilizado ha sido en todo momento una suerte de dispositivo mixto de teoría y práctica. Sobre la doble exposición o “los montajes”, Lila Insúa sitúa al concepto de exposición como un “modo de generar conocimiento si se sigue unas pautas que favorezcan la construcción de significado (y a esta aportación no puede renunciar ninguna creación que se acometa en el ámbito universitario) y también lo es un congreso, un seminario, una película”. INSÚA, Lila. (2013). “Encuentros dobles. De la investigación artística y sus mecanismos de validación”. En:

Por último, en relación a la metodología de trabajo, cabe comentar que a lo largo de esta tesis y de la producción de las obras, he utilizado métodos que se alimentan de otras disciplinas: de la antropología, de la arqueología y de la historia, trabajando también desde lo colaborativo, con el trabajo de campo y con los archivos. A su vez, con variadas técnicas artísticas: con la fotografía, con el vídeo, con el textil y el sonido; unos *haceres* que, como forma y material, responden a las necesidades e inquietudes conceptuales que en un determinado momento he necesitado usar para intentar contestar un problema concreto, en un momento dado, construyendo con ellas dispositivos con los que he realizado las obras personales.¹⁶ Estas metodologías han estado en diálogo, en principio intuitivamente, formando parte de mi práctica y por ende, parte de esta tesis doctoral. Brian Holmes se refiere a este tipo de investigaciones como “un nuevo tropismo como deseo o necesidad de girarse hacia otra cosa, hacia un campo o disciplina exterior; que comprende la noción de reflexividad indicando un regreso crítico al punto de partida, un intento de transformar la disciplina inicial, acabar con su aislamiento, abrir nuevas posibilidades de expresión, análisis, cooperación y compromiso”.¹⁷ El ejercicio es de *tropismo* y *entropía*: voy fuera a recoger materiales y los coloco desde el arte sobre la mesa, con una mirada crítica mediada por mi experiencia y rodeada de incertidumbre, dado que está caracterizado por un movimiento de deriva que nos lleva hacia fuera de las fronteras de nuestra especialidad, lo que provoca incertezas pero también grandes y motivantes desafíos. Estos desafíos han ido modificando mi manera de trabajar (cada vez más alejada del artista singular) así como mi forma de ver, comprender y relacionarme con el mundo, entendiéndolo que, como sujeto de conocimiento, no me desvinculo del proceso de investigación ni tampoco de sus efectos. De estas metodologías exteriores a mi disciplina cabe destacar dos que he tomado “prestadas” en esta búsqueda de modos de hacer: la figura del artista como arqueólogo y la del artista como antropólogo, dos figuras que se suman a esta idea de trabajar por casos y del conocimiento situado. Unas metodologías que, desde la investigación desde la práctica artística uno a la idea de colaborar que se vincula también a estas especialidades afectando, conjuntamente los temas y *haceres* de esta investigación.

BLASCO, Selina. (ed.) *Investigación Artística y Universidad: Materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas. p.61

16 Dispositivos metodológicos que al narrar como he construido cada obra quedan evidenciados en esta tesis doctoral. Remito a los textos: *Hilos de Ausencia: Genealogías y Discontinuidades* y *Campos Devanados*. Asimismo, al apartado de este texto *¿Colaboramos?, el arte de tejer la red*.

17 HOLMES, Brian. (2007). “Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones”. *EIPCP: Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas*. [en línea] [Consulta: 30-05-2015] Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es> La noción de *tropismo* se utiliza para nombrar al desplazamiento que realizan las plantas o ciertos órganos de ellas para responder a un estímulo que llega desde el exterior. *Entropía*, es una noción que puede traducirse como “vuelta” o “transformación” en sentido figurado. En la teoría de la información, es la medida de la incertidumbre que existe ante un conjunto de mensajes (de los cuales sólo se recibirá uno), una medida necesaria para reducir o eliminar esa incertidumbre.

Procedimientos en los *desbordes*.

-*Excavar, rastrear.*



Documento de una carpetilla titulada *Entrada en la Casa de Campo*, 8 de noviembre de 1936./Noticia del *El Mercurio* sobre el cuerpo aparecido de Marta Ugarte, 12 de septiembre de 1976/Objeto aparecido en una excavación en Sevilla sobre la Guerra Civil. *Arqueología de la Guerra Civil española*.

En la multiplicidad de narrativas y formas de producción artística actuales existe un tipo de artista que, a la manera de un arqueólogo, sigue rastros materiales que lo encaminan de manera parcial y fragmentaria a la construcción de una visión social. Son artistas con una clara conciencia de las múltiples capas de realidad que existen, así como de los elementos presentes y ausentes en ellas, siendo las ausencias el principal espacio de trabajo. El medio por el cual se mueven es el tiempo, que aglutina elementos históricos, políticos, sociales y estéticos. Este “método arqueológico no significa exclusivamente rastreo y muestreo, clasificación y datación de objetos. [...] De una manera metafórica, la arqueología araña en la superficie para encontrar lo que hay debajo escondido. Este simple método es alegoría de muchas cosas”.¹⁸

La arqueología como disciplina está implicada en la gestión de la memoria del conflicto, en la cultura material y en el estudio de los hechos del pasado. Para Agamben, “es la única vía de acceso al presente”.¹⁹ Los arqueólogos exploran la superficie de la tierra mediante prospecciones —caminando y registrando los objetos y estructuras en la superficie— y también excavan su interior realizando exhumaciones, documentando y catalogando, usando planimetrías y

18 TORRENTE, Virginia. (2013). “En deuda con la arqueología”. En: *Arqueológica*. Publicación de la exposición. Madrid: Matadero.

19 AGAMBEN, Giorgio. (2005). “El Estado de excepción como paradigma de gobierno”. En: *Homo Sacer II, I. Estado de Excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. p.12

cartografías como manera de resguardar y restaurar el pasado, que así acceden al presente. “La arqueología estudia las trazas del pasado y las estudia de forma indiscriminada: las que forman parte de nuestra memoria y las que hemos expulsado de ella. Las estudia de forma indiscriminada porque no se fija solo en las cosas bellas, ni en las posesiones de los grandes personajes, ni en los episodios clave de la historia, sino en absolutamente todo”.²⁰ Tanto los arqueólogos como los artistas trabajan con *los restos* que nos revelan las historias cotidianas, lo *micro*, aquello que no suele ser de interés para la historiografía tradicional (que tiende a preocuparse por los grandes relatos y las cuestiones políticas y económicas a nivel macro) pero que, son fundamentales para hurgar en aquello que nos hemos acostumbrado a no mirar, como el trapero de Benjamín y como los niños. La apropiación del método arqueológico implica por tanto, un desplazamiento de la historia concebida como algo estable, hecho de sucesiones lineales. Esta dislocación atiende a las interrupciones, que el artista utiliza mediante imágenes y objetos. Son objetos buscados, encontrados, datados y clasificados, de los que surgen ideas y planteamientos que dotan a la práctica de una libre explicación comunicada a través del tiempo.

En el arte contemporáneo muchos son y han sido los artistas que trabajan con estos conceptos, sea ello literalmente, como Francesc Torres cuando colabora en la excavación de la fosa común de Villamayor de Los Montes o Hito Steyerl en Palencia; quienes la actualizan desde la prospección en la ciudad contemporánea, como hace Mark Dion en sus recogidas —bueno sus colaboradores— de aquellas cosas “sin importancia” de las calles, los *detritus* urbanos que dan cuenta de la vida cotidiana en la ciudad para posteriormente catalogarlos y documentarlos o, quienes de manera metafórica, como ha hecho Robert Smithson en su *Hotel Palenque*, que trabajaba en la periferia de la ciudad donde decía se encontraba lo pre y post-histórico, donde se debía excavar, definiéndose a sí mismo como *arqueólogo de un futuro abandonado*.²¹ Son prácticas que unen metodológica y conceptualmente la preocupación y utilización de restos materiales y detalles de “poca importancia” que nos ayudan a convertir la memoria privada en común y colectiva. Búsquedas y hallazgos donde lo invisible se torna visible. Excavación en los objetos, en las calles y en el tiempo que, en mi caso, se unen a la excavación en documentos, un método de trabajo que tiende puentes entre tiempos.

Excavar la tierra, lugar de dominio de los muertos, de lo sepultado y olvidado. Capas de sedimento que en el caso de las prácticas artísticas forman parte de la obra, como piezas clave del dispositivo de montaje y/o forman parte del proceso a partir del cual el artista propone ideas, permitiéndose “jugar” con sus interpretaciones y mostrar múltiples posibilidades.²² No se

20 GONZÁLEZ RUIBAL, Alfredo. (2016). “Arqueología de un conflicto reciente”. En: *Volver a las Trincheras. Una arqueología de la Guerra Civil Española*. Madrid: Alianza Editorial. p.9

21 TORRENTE, Virginia. *op.cit.*

22 Capas visibles que forman parte del display como en las obras de Mark Dion, en las cuales los objetos recogidos, plásticos, conchas, botellas, chapas, botones, etc., son posteriormente colocados en mesas y vitrinas, en cajoneras, para mostrar las huellas materiales de la prospección. O, como decíamos hace Francesc Torres (de quien más adelante hablaremos), cuando literalmente excava una fosa común registrando todo su proceso. O, en mi caso, al excavar en los archivos y documentos para entender un determinado proceso y, a partir de él, generar un relato nuevo sólo que sin mostrar materiales, puesto que quedan

trata de darle un relato a la sociedad, sino de pensar el arte como catalizador de una experiencia en la que los sucesos pueden ser recombinados creando configuraciones nuevas, dispositivos capaces de activar procesos de implicación que actúen en la dimensión de las afectaciones a través de un proceso de montaje. Porque cuando hacemos un trabajo de excavación histórica hay, posteriormente, recomposición de fragmentos.

-Trabajo de campo.

La antropología intenta comprender las relaciones entre un “nosotros” y un “otros” a través del trabajo de campo, un método abierto en terreno que incluye la observación participante, la entrevista, la residencia prolongada con los sujetos de estudio y la toma de apuntes en un cuaderno de notas; es decir, la llamada etnografía, modelo cuyos resultados se emplean para la descripción del objeto de estudio comprendiendo tanto al tiempo pasado como al presente. Como método de trabajo, en él se aprende del modo de vida de una unidad social concreta a través de una observación directa que permite la recogida de datos, en los que los sujetos observados expresan el sentido de su vida, su cotidianidad y devenir, de lo cual se vale el antropólogo para investigar e interpretar *estando ahí*, puesto que sólo estando ahí es posible realizar el movimiento de reflexividad necesario.

Tradicionalmente, el modelo etnográfico se ha preocupado del estudio de culturas exóticas, pero “hoy la perplejidad que suscita la extrema diversidad del género humano es la que mueve cada vez a más profesionales en las ciencias sociales al trabajo de campo, no sólo para explicar el resurgimiento de los etno-nacionalismos y los movimientos sociales; también para describir y explicar la globalización misma, y restituirle la agencia social que hoy nos parece prescindible”.²³ Este cambio conlleva asimismo, algunas modificaciones en la forma de trabajo. Si bien en la etnografía tradicional la relación entre investigador e investigados —u observados— no se sitúa en el mismo plano, más bien es una relación unidireccional en la cual el investigador tiene un proyecto y objeto concreto desde el que ejerce un cierto poder sobre el sujeto de estudio, hoy muchos antropólogos han resquebrajado esta forma de relación, acotando las distancias y pasando a ser, los “observados”, colaboradores y partícipes de la investigación misma, en una relación más igualitaria de escuchar e incluir la opinión y visión del otro. Como señalan

como parte del proceso de excavación histórica previo.

23 GUBER, Rosana. (2001). *La Etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Editorial Norma. p.5

Tomás Sánchez y Adolfo Estalella, “la antropología ha hecho del trabajo de campo la piedra de toque de su producción de conocimiento etnográfico [...] y este ha sido identificado de manera casi homóloga con la observación participante. Esta constituye un modo de producción antropológica que señala una forma de relacionalidad —la participación— y una práctica epistémica para la producción de conocimiento antropológico —la observación— Sin embargo, el desarrollo de etnografías en contextos expertos, instituciones artísticas o proyectos activistas desarrolladas por antropólogas en las últimas décadas —a menudo en sus sociedades de origen— ha llevado recientemente a señalar la ineludible necesidad de explorar modos colaborativos para la realización de trabajo de campo en esos sitios etnográficos [...] y colaborar significa suspender los objetivos convencionales de la etnografía. Quizás tu objetivo ya no es escribir una monografía sino... bueno, no sabemos cuáles son los objetivos”.²⁴

En el plano artístico, las prácticas ligadas a la antropología nos remontan al texto de Joseph Kosuth (1975), *The artist as anthropologist*. En este escrito el artista plantea un desplazamiento desde un cierto “arte moderno” hacia uno “antropologizado” que usa su consciencia social para pasar a constituir, a través de la práctica, un reflejo del mundo.²⁵ Ahora bien, no será hasta fines de la década de los ochenta principio de los noventa, cuando el arte empiece a reflexionar desde la antropología, un momento en el que se comienza a hablar de *giro etnográfico*, cuando Hal Foster en *El retorno de lo real*, plantea el paradigma del “artista como etnógrafo”. De manera cercana a Kosuth, el teórico advierte un desplazamiento en el que el centro de la creación artística ya no es la representación mimética, sino una suerte de promesa de un arte comprometido que se vincula a lo social-real, el interés de cierto grupo de artistas que se siente atraído por trabajar *sobre* o, en el mejor de los casos, *con un* otro cultural. Artistas que se involucran con comunidades al margen del sistema del arte tomando en cuenta su capacidad de hacer política, pero desmarcándose de la politiquería y dirigiéndose hacia una cultura de la alteridad. Este cambio de paradigma conlleva como metodología un trabajo de campo que permite realizar obras que, en caso de implicación y asentamiento, no se harían *sobre* la comunidad, sino *con* y *a partir* de ella. Por ello, podríamos vincular este tipo de prácticas a la antropología contemporánea, con la cual tenemos cruces y maneras compartidas de hacer; procedimientos afines como el asentamiento en la comunidad, el uso de la entrevista o el *cuaderno de campo*, ya sea textual o audiovisual, que incluye anotaciones de lo observado-experimentado como datos considerados “menores”²⁶ desde la academia estricta, lo que, en todo caso, en el discurso etnográfico actual también hoy se incluye. Podríamos decir entonces que la vinculación entre arte y antropología-etnografía tiene que ver con un interés común sobre el entendimiento de las culturas y unas cuantas metodologías compartidas. *Modos*

24 SÁNCHEZ CRIADO, Tomás Y ESTALELLA, Adolfo. (2016, 1 de abril). “Antropocefa: un kit para las colaboraciones experimentales en la práctica etnográfica”. *Cadernos de Arte e Antropología*. N°1, Vol. 5. [en línea] [Consulta: 08-04-2016]. Disponible en: <http://cadernosaa.revues.org/1068> ; DOI : 10.4000/cadernosaa.1068

25 KOSUTH, Joseph. (1975). “The artist as anthropologist”. *The Fox*. N°1. pp.18-30

26 Me refiero a la práctica de insertar datos personales y detalles “menores” como he mencionado en el texto *Excavar, rastrear*, incorporados en el plano de lo artístico principalmente por artistas mujeres feministas en los sesenta-setenta, cuando aparece también la consigna instaurada por Carol Hanisch (1969) en su artículo: “The Personal Is Political”.

de hacer que fluctúan hacia lo indeterminado y abierto, dado que en ambas disciplinas no hay un patrón cerrado, pues nuestro conocimiento es “producto de la traducción y de la proyección de diálogos intersubjetivos”,²⁷ dependiendo tanto el proceso como el fin de la investigación del contexto, los participantes, las relaciones establecidas y de las diversas miradas que confluyen y que se asumen como parte de los resultados. De ahí que no exista un patrón determinado y que esta manera de trabajar suponga abrirse a un proceso dialógico con posibilidades de intercambio, no como “captura” de un otro distinto.

En mi caso, para realizar mi práctica artística me he desplazado adoptando un (*in*)cierto rol antropológico, implicada en un quehacer contextual, con un trabajo de campo como modelo-proceso sumado a la utilización de fuentes documentales, recogida de datos y testimonios sin relacionarme con una comunidad vulnerable ni diferente a mí, sino con personas iguales, aunque no necesariamente vinculadas a la esfera del arte. La idea ha sido la de la colaboración en una lógica algo más horizontal (intentándolo al menos, pero sabemos que nunca lo es del todo) y de implicación desde el aprendizaje conjunto, incorporando al trabajo los cuestionamientos de los propios partícipes del proceso y sin saber bien, por tanto, como acabaría. A pesar de que parto de una idea clara y buscando un producto final determinado, ésta va cambiando en el transcurso del propio hacer al incorporar esas otras visiones, ya que hay una apertura hacia la posibilidad de no controlar del todo el resultado. Tampoco es, lo reconozco, una apertura tan amplia, pues siempre he acabado haciendo más o menos fielmente lo que me he propuesto. Pero sí se debe considerar que en esta forma de trabajo hay un cierto factor de incertidumbre: nunca se sabe si vas a conseguir trabajar con los demás, si van a “engancharse” con la propuesta, ni si vas a obtener el tipo de respuesta que deseas. Tampoco sabes lo que encontrarás en un lugar determinado al realizar trabajo de campo por distintas localidades, ni si te cerrarán alguna puerta, con lo cual siempre hay un grado de incerteza al involucrar a otros y al viaje, concretamente.

El *giro etnográfico* en el arte constituye una promesa de un arte implicado social y localmente, que aporta herramientas metodológicas para crear dispositivos visuales de los que podemos obtener y generar conocimientos que me parece que, pueden ser más enriquecedores que el del trabajo en solitario, ya que el artista no es sólo un hacedor de objetos sino un generador de significados. Este compromiso implica, al trabajar con contextos y comunidades, propiciar la comprensión cultural y generar una reflexión social del lado de la recuperación de historias suprimidas que proponen otras memorias desde realidades diferenciadas. Se trabaja con la alteridad, con asuntos identitarios locales y con el cuestionamiento de los modelos hegemónicos, que pasan a ocupar en este ámbito *un lugar* dentro de los discursos del arte contemporáneo. En nuestra disciplina los conocimientos circulan a través de las imágenes, mientras que en la etnografía lo hacen, o suelen hacerlo, a través del texto, mediante un informe escrito o un *cuaderno de notas* donde se

27 CLIFFORD, James. (1991). “Sobre la alegoría etnográfica”. En: CLIFFORD, James y MARCUS, Georges E. (eds.) *Retóricas de la antropología*. Madrid: Júcar Universidad. p.166

recogen las experiencias de una persona o grupo que pueden ser el resultado de su observación, interpretación o diálogo. Lo cierto es que siempre hay un producto de conocimiento final. Para James Clifford, “deviene en experiencia discursiva y textual”,²⁸ aunque hoy, ya no sea sólo escrito, porque hay antropólogos que trabajan también con las imágenes, con el video, por ejemplo, aunque más como método de recogida de datos que como artefacto final, como lo es para los artistas. Desde el otro lado, lo palpable es que en estos cruces disciplinares encontramos a su vez artistas que acaban haciendo cuadernos de campo, textos y apuntes y no sólo imágenes como resultado.²⁹ La verdad es que estas formalizaciones no son del todo relevantes. Lo importante son los cruces y el proceso realizado, siendo cada informe o imagen una muestra de la investigación, una parcela de realidad tan compleja y verdadera como susceptible de ser refutada.

En *Hilos de Ausencia*, al trabajar con familiares y sobrevivientes de la represión, o en *Campos Devanados*, al estar en los lugares de represión y consultar a la gente de ese entorno, esta metodología me permitió vivir, sentir, experimentar y experimentar la investigación artística. Observar participando activamente, colocando el énfasis justamente en la experiencia que apunta a un *estar dentro*, registrando cuanto veo y escucho con mi cámara. Imágenes fotográficas, sonoras, fílmicas, que posteriormente me permitieron articular estas vivencias. Un estar con y en el lugar, sobre lo que Foster en todo caso nos advierte, ya que algunos artistas tendemos a involucrarnos demasiado, sobreidentificándonos, proyectando imágenes del yo en el otro, cayendo en la auto-absorción y adoptando en ocasiones un rol paternalista que nos lleva a hablar por los demás sin una distancia crítica ni cuestionando el lugar que ocupamos.³⁰ En estas dificultades, debo decir, también me he visto contrariada, puesto que es muy difícil distanciarse. El cariño, la relación, el tiempo compartido lleva a involucrarse y sentirse parte de un proceso sin mayor distancia. Al fin y al cabo, somos personas trabajando juntas y las emociones las vivimos en la piel, por lo que si para la academia tradicional o el método tecno-científico cometo el “error” de la no-distancia, también la asumo como parte de mi trabajo y proceso, pues las experiencias vividas están impregnadas en mi cuerpo y en mis afectos. Sea esto problemático o no, merece la pena mencionar, que el llamado *giro afectivo* en la crítica cultural no sólo ha hecho de las emociones y sentimientos el objeto de la investigación académica, sino que también ha inspirado nuevas formas de crítica, anunciando una posibilidad de subvertir las lógicas del biopoder que generarían otra biopolítica, así como proyectos anticapitalistas donde justamente el trabajo afectivo es una de las máximas potencialidades que permiten suscitar y crear comunidades

28 CLIFFORD, James. *op.cit.* p.175

29 Estos asuntos los revisamos y compartimos en el *Seminario Etnografía a lo bruto. Un opening de datos y material de campo salvaje*, organizado por María Fernanda (Mafe) Moscoso y David Poveda, miembros del Grupo de Etnografía y Educación del IMA y del FMEE, llevado a cabo en Intermediae, entre diciembre de 2015 y febrero de 2016. En este seminario participaron principalmente antropólogos que abrieron y enseñaron su material bruto de trabajo, pero también algunas personas del ámbito del arte entre las cuales intentamos realizar ciertos cruces disciplinares metodológicos, conociendo en estas sesiones a varios etnógrafos y etnógrafas que trabajan como aquí señalo.

30 FOSTER, Hal. (2001). “El artista como etnógrafo”. En: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: AKAL. pp.175-207

y subjetividades colectivas.³¹ Ello a pesar de que el capitalismo lo ha ido incorporando como forma de producción de valor y subjetividad. Sin embargo, aun así, en este proceso de trabajo etnográfico y colaborativo hay esperanza de hacer las cosas de un modo diferente, pues si el artista incide en la cultura, al mismo tiempo, aprende de esa cultura, comunidad o grupo.

Se trata de un trasfondo emocional que el conocimiento situado reconoce e incorpora, ya que los investigadores somos parte de lo investigado, afectamos y nos afectamos, lo que nos lleva a pensar también acerca de los cuidados. “El cuidado habla de resguardo, de atención, de accionar con la advertencia de lo que dicha acción puede provocar en el otro. Y no se cuida cualquier cosa, sino aquello que, de antemano se tiene noticia, puede afectarse”.³² Ello añadiría que no se cuida cualquier cosa ni a cualquiera, sino aquello que hemos aprehendido en un intercambio emocional y relacional, incorporado, encarnado, a lo que y por quienes sentimos cariño.

Respecto a estas metodologías utilizadas en mi práctica artística, sólo me queda señalar que son, en realidad, metáforas en mi accionar, puesto que no soy antropóloga ni arqueóloga, y ni siquiera al plantearme inicialmente estos proyectos pensé en ello. El proceso se fue dando en el camino, incorporándose naturalmente a mis *modos de hacer* en este trabajo a tientas que implica, a veces, el arte. Unos procesos que me han llevado también a trabajar con archivos, impulsando con ello interpretaciones críticas de la Historia, envuelta en relaciones con estas disciplinas. Archivos de la memoria material como son los documentos, las fotografías, las fichas, los objetos que he excavado, y de la memoria inmaterial, como son los testimonios recogidos gracias a la entrevista en el trabajo de campo. La intención es poder transformar ese material histórico, mostrar lo que ha sido ocultado venciendo al olvido y/o crear uno nuevo en los vacíos.

31 Parfraseando a Diego del Pozo con ideas de Michael Hardt en su tesis doctoral. DEL POZO, Diego. (2014). *Dispositivos artísticos de afectación. Las economías afectivas en las prácticas artísticas actuales*. Tesis Doctoral de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo). p.177 y, HARDT, Michael. (2008). “Trabajo Afectivo”. [en línea] [Consulta: 04-01-2017]. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/41561460/Trabajo-afectivo-Hardt>

Por su parte, los proyectos deleuzianos han generado un extenso vocabulario sobre relatos de experiencias sensoriales y afectivas surgidas de los estudios culturales de encarnación y del alejamiento de las divisiones cartesianas entre cuerpo y mente. Sus análisis respecto “a la imagen audiovisual como “pura afectación” coloca el problema de los afectos no en el territorio exclusivo de los asuntos emocionales, sino en el problema de la visión. DEL POZO, Diego. *ibid.* p.17 y, CVETKOVICH, Ann. (2012). “Introduction”. In: *Depression. A public feeling*. North Caroline: Durham and London: Duke University Press. p.4. Para profundizar sobre el *giro afectivo*, remito a revisar también las teorías feministas y *queer* que han sido cruciales en ello.

32 CRUZ, M^a. Angélica; REYES, M^a. José y CORNEJO, Marcela. (2012). “Conocimiento situado y el problema de la subjetividad del investigador/a”. *Cinta moebio*. N°45. pp. 253-274. [en línea] [Consulta: 18-11-2016]. Disponible en: www.moebio.uchile.cl/45/cruz.html

Sobre afectos y cuidados retomo brevemente en el texto siguiente *¿Colaboramos?, el arte de tejer la red*.

-¿Colaboramos? El arte de tejer la red.

Si desde la antropología el trabajo de campo permite la producción de conocimiento etnográfico y ésta en la actualidad ha llevado a señalar la necesidad de explorar modos colaborativos, especialmente en “contextos para-etnográficos donde no se trata de comunidades exóticas, subalternas o marginadas, sino lugares que la gente habita produciendo conocimiento”,³³ en el arte estas prácticas cobraron auge a partir de los noventa pero, en realidad, responden a prácticas artísticas mucho anteriores que permanecen vigentes como el *procomún*, que hoy se vivencia en diversos contextos y disciplinas para generar un conocimiento compartido de manera relacional y horizontal. Ahora bien, la noción de lo colaborativo implica una actitud activa más allá de la mera participación en algo. Parafraseando a Diego Del Pozo, no se trata de una suma de trabajos sino de un proceso de *co*-producción en el que se incorporan y comparten los desacuerdos, las metodologías, las ideas, con la intención de agenciar las diversas sensibilidades que forman parte del proyecto.³⁴ Sin embargo, en la esfera del mundo del arte, las prácticas colaborativas tienen diversas variantes y no han estado exentas de la crítica, maneras de hacer que han estado acompañada de variados nombres que buscan ajustar, desde la crítica y la teoría, objetos y procesos que por momentos pareciera que se diluyen. Prácticas colaborativas, arte comunitario, arte socialmente comprometido, arte contextual, relacional, dialógico, etc., son algunos de estos tantos nombres que evidencian las diferencias, contradicciones y distancias de este tipo de prácticas que, finalmente, lo que tienen en común es el que aúnan la estética, la política y las relaciones con la sociedad, planteándose interrogantes acerca de la *co*-producción, lo relacional y, sobre todo, las posibles vinculaciones e incidencias que el arte tiene o podría tener en lo social.³⁵

Las prácticas artísticas colaborativas se remontan a la década de los sesenta, cuando los movimientos sociales, desde el feminismo al ecologismo, pasando por una serie de problemáticas identitarias como el colonialismo, desarrollan procesos culturales en una comunidad específica con la intención de generar, o aportar al menos, a su transformación social. En América Latina,

33 SÁNCHEZ CRIADO, Tomás y ESTALELLA, Adolfo. *op. cit.*

34 DEL POZO, Diego. *op.cit.* p.130

35 Francisca Blanco ha realizado recientemente un estado de la cuestión sobre este tipo de prácticas en su trabajo final de máster que invito a revisar. En él menciona algunas de las muchas variantes que en la teoría crítica se han desarrollado para analizar estas prácticas, cada una de ellas con sus diferencias y distinciones, hasta centrar su atención en el Estado español. Para ello nos deriva a pensadores como Claire Bishop, Grant Kester, Suzanne Lacy, Miwon Kwon, Paul Ardene, Jordi Claramonte, Néstor García Canclini, Suzi Gablick, entre otros. BLANCO, Francisca. (2016). *Cambio de sentido. El arte como praxis social en el Estado español. El caso de Una ciudad muchos mundos*. Universidad Complutense de Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. pp.11-17

Al respecto debo decir que, si bien esta tesis aborda el trabajo colaborativo, ya que forma parte de mi metodología especialmente en una de las obras, éste no es el tema central de investigación puesto que los modos de hacer a los que me voy refiriendo para enunciar la ausencia no siguen todos esta forma de trabajo exclusivamente. De ahí que no realice un análisis exhaustivo sobre este tipo de prácticas, ante lo cual prefiero remitir a otros que ya lo han hecho antes en contadas ocasiones como los autores recientemente señalados.

por ejemplo,³⁶ hacia fines de esa década y principios de la siguiente, el arte se hacía en las calles y se vinculaba a otras fuerzas sociales para conseguir un cambio político, social y económico. En estos contextos, los aspectos relacionales tuvieron un marcado acento en el componente comunitario, público y contestatario, que a diferencia de las prácticas occidentales superaron los alcances del placer estético por la forma rompiendo el espacio naturalizado para el arte e instaurando nuevos espacios y modos de interacción caracterizados por la investigación y expansión radical de los lenguajes del arte. En las prácticas colaborativas latinoamericanas, la producción fue fraccionada entre los diferentes miembros que trabajaban en un proyecto, aunque no fueran artistas, desarrollando formas más horizontales e inclusivas de trabajo donde lo que importaba, más allá de la autoría o del producto artístico final, era la inserción de estos dispositivos en las relaciones ya establecidas de la sociedad³⁷ y no en los círculos propios del arte (de hecho, sólo hace unos pocos años que la institución artística ha incorporado este tipo de prácticas anteriores —casi como moda— aunque evidentemente sólo a partir de sus vestigios, de sus documentos).

En el mundo euro-norteamericano en estas décadas también se producen cambios significativos en las formas de hacer arte, trasladándose el significado estético a experiencias comunes a través de multitud de obras procesuales, acontecimientos, experiencias y otros fenómenos de la vida cotidiana que incluyen la participación de otras personas. Algunos de estos modos de hacer generaron también formas de protesta y resistencia vinculadas al activismo, como sucedió fuertemente en los países latinoamericanos. La teórica Nina Felshin, en su citado proyecto editorial *But Is It Art? The Spirit of Art As Activism* discute hipótesis posibles sobre una nueva forma cultural híbrida de prácticas ligadas al activismo cultural que tienen sus raíces en los sesenta, pero que cobran fuerza en los setenta para finalmente entrar en los museos e instituciones culturales en los noventa.³⁸ A ello contribuyó la circulación e intercambio de artistas de diversas partes del mundo que generó una apertura multicultural y una mirada crítica hacia la realidad exterior e interior, es decir, hacia el propio mundo del arte, siendo la afirmación de la diversidad lo que trajo profundos cuestionamientos sobre la cultura misma.

36 Me estoy refiriendo a América Latina de manera general pero soy consciente de que cada país tiene sus particularidades y diferencias; de hecho, soy defensora de corregir constantemente que Chile y Guatemala por ejemplo, no tiene nada que ver, ni siquiera Chile y Argentina, por su cercanía geográfica. Sin embargo, como el objeto de este texto —y de esta tesis— no es hacer un estudio sobre las formas de arte del continente desde las prácticas colaborativas, y dado que hay también ya numerosos estudios al respecto, me refiero aquí de esta manera asumiendo los costos político-ideológicos de no hacer la diferencia. Respecto a lo occidental, lo mismo. Me he referido en general pero sabiendo que no todas.

37 FERRARI, Ludmila. (s.f.) “Arte relacional”. *Diccionario del Pensamiento Alternativo II CÉCIES*. [en línea] [Consulta: 05-04-2015]. Disponible en: <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=189>

Sobre prácticas artísticas colaborativas, activista y políticas en América Latina, creo que es revelador el reciente catálogo de la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, organizada por la *Red Conceptualismos del Sur* el pasado 2012 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Ver bibliografía)

38 BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo. (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. p.13

Entendemos que prácticas colaborativas y activismo no son lo mismo y, de hecho, en esta tesis casi no nos referiremos al activismo, ya que consideramos no es el foco de esta investigación, lo que no significa que carezca interés. Por eso si en este texto aparece, es porque, aunque no sean lo mismo, hay vinculaciones que vale mencionar en esta revisión sobre el origen de las formas de arte colaborativo.



The NAMES Project Foundation. *AIDS Memorial Quilt: Quilt in the Capital*. Washington D.C. 1992.

Estos cuestionamientos se hicieron visibles (aunque no desde el mundo del arte propiamente tal, sino más bien del activista y ciudadano que se liga al artístico), en el proyecto *AIDS Memorial Quilt* (1987) del colectivo The NAMES Project Foundation, una asociación erigida en recuerdo de los fallecidos a causa del VIH en San Francisco que comenzó cuando el activista de derechos homosexuales Cleve Jones organizó la marcha anual nocturna que conmemoraba el asesinato homófobo del funcionario Harvey Milk y del alcalde George Moscone, luchadores ambos por la igualdad civil. La noche de esa marcha, Jones descubrió que más de un millar de habitantes de la ciudad habían perdido a alguien cercano por el VIH, por lo que propuso que para la siguiente manifestación cada uno de ellos escribiera el nombre de esa persona en un cartel para depositarlos todos juntos en el edificio del ayuntamiento. La respuesta del público no se hizo esperar y miles de carteles llegaron generando una suerte de colcha que se asemejaba a los tradicionales cubrecamas estadounidenses realizados por generaciones a partir de distintos retales. Este parecido les motivó a repetir la experiencia en tela, componiendo un gran *quilt* colectivo que fue desplegado el 11 de octubre de 1987 en la explanada del Capitolio de Washington D.C. durante el desfile Nacional por los Derechos Homosexuales. Ese primer año, el *quilt* estaba formado por 1.920 paneles. Un año después, la cifra superaba los 8.000. En 1992 el *AIDS Memorial Quilt* incluyó paneles de cada estado y de 28 países y, en octubre de 1996, para su última exposición, la colcha cubrió el centro comercial nacional de Washington D.C. En la actualidad hay más de 44.000 paneles cosidos, todos ellos en nombre y memoria de un fallecido por el VIH, que activan y dan voz a una sociedad.³⁹ *AIDS Memorial Quilt*, a través de lo colaborativo, sumado a

39 Descripción extraída de LÓPEZ MUNUERA, Iván. “Museos como Colchas”. *Revista Arte y Parte*. N°77, 2008. pp.56-69 Hoy el objetivo del proyecto es preservar las poderosas imágenes e historias contenidas en esta colcha, a la vez de ampliar nuestra conciencia sobre el VIH educando para la prevención. La preservación de las imágenes se ha hecho mediante la fotografía, creándose un registro visual permanente de esta pandemia. Las imágenes han sido digitalizadas y puestas a disposición en el sitio web del proyecto: <http://www.aidsquilt.org/> donde permanecen como una suerte de archivo, de tapiz informativo, un legado para las generaciones futuras mediante el cual se visibiliza, a través de un proyecto artístico colectivo,

la costura y el *patchwork*, es un ejercicio de memoria colectiva que ha generado nuevas formas de actuación sociopolíticas y ciudadanas que a su vez producen nuevas formas de documentación en el ámbito del arte así como otros lenguajes que nos interrogan sobre nuestra sociedad, sobre las leyes que nos rigen, sobre el dolor y la pérdida. Colaboración ciudadana que en este caso nos interroga, asimismo, acerca de las fronteras entre el arte y el activismo.

Desde el ámbito puramente artístico —es decir, dentro de la institución— en esas décadas algunos artistas interesados en cuestiones culturales y sociales comienzan a tomar como prioridad hacerse “cargo de la realidad antes que trabajar del lado del simulacro, de la descripción figurativa o de jugar con el fenómeno de las apariencias”.⁴⁰ La apuesta era hacer valer el potencial crítico y estético de las prácticas artísticas pero no “por establecer una relación directa, sin intermediario, entre arte y realidad, como si semejante cosa pudiera siquiera plantearse”, sino construyendo las prácticas a través de la generación de *modos de relación* que contribuyen a enriquecer y diversificar nuestra percepción de la realidad.⁴¹ Una de las características principales es la participación de otras y otros, ya decíamos, tanto en el proceso de la obra como en su resultado. Hay un contacto físico, un tacto, que genera un intercambio de conocimientos, experiencias y emociones que pasan a ser también parte de las propuestas dotando de cierta “cuota” de incertidumbre al resultado final de la misma, que se ve afectada por las casualidades y opiniones de todos los protagonistas más allá del artista (como refería en el texto anterior). Esto es lo que se ha venido a llamar arte contextual y arte relacional (aunque, como mencionamos al principio, con muchas variantes). Son obras que generan prácticas procesuales donde lo que prevalece es la experiencia de un encuentro en contextos cotidianos, como oposición a varios prototipos del arte moderno: la figura del autor individual, la obra de arte como objeto inmaculado, junto al cuestionamiento de los espacios naturalizados del arte como el museo y la galería. “El arte es un estado de encuentro”, dice Bourriaud en su *Estética Relacional*. Sin embargo, para nosotros esta forma de hacer arte va más allá de los circuitos trazados por este autor, dado que los caminos que plantea acaban repitiendo, como tanto se le ha criticado, las lógicas del poder, además de plantear —por las obras que menciona— un compromiso político que no es de nuestro interés.⁴²

a los portadores que ya no están. Imágenes además que en su mayoría vienen acompañadas de cartas, biografías y retratos, materiales visuales que hablan de la experiencia de una vida que es afectada y perdida a causa de esta enfermedad. Sus organizadores manifiestan, que el proyecto continúa y continuará en curso, siempre que nuevos paneles se presenten. Extraído del sitio web del proyecto: The Names Project Foundation. [Consulta desde: 20-02-2013].

40 ARDENNE, Paul. (2002). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC. p.11

El arte como arte contextual es el primer texto que se refiere a prácticas en que prima la realidad y el contexto en la obra. Escrito por el artista Jan Swidzinski que acuña el término, fue posteriormente Paul Ardenne quien desarrolla cómo se gestaron las primeras manifestaciones en espacios públicos a cargo de artistas de renombre internacional y representantes de distintas corrientes, analizando cómo evolucionó la forma de hacer y de exponer a partir del público al que iba enfocado.

41 CLARAMONTE, Jordi. (2011). *Arte de Contexto*. Donostia-San Sebastián: NEREA S.A. p.85

42 Cita: BOURRIAUD, Nicolás. (2006). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. p.17

El *arte relacional* se refiere a la producción de varios jóvenes artistas que enfocaron sus trabajos en la esfera de las relaciones humanas y su contexto social, artistas que, en el mundo occidental, produjeron obras que acaban igualmente subsumidas en las lógicas de la institución y del mercado. La idea de arte relacional de Bourriaud fue celebrada como un intento por desentrañar la sensibilidad de la época, pero por otro —y en términos muy generales— suscitó un debate ideológico e historiográfico, al objetársele ser una noción “de consenso”, solidaria con el modelo poscrítico y reprochándosele la falta

Embarcarme en un proyecto colaborativo en un contexto específico ha significado —entre otras cosas que aquí voy esbozando— estar abierta a la incertidumbre de lo que pueda suceder en el proceso y con el resultado del proyecto/obra, a los posibles cambios metodológicos, conceptuales y/o visuales que puedan surgir en el trabajo conjunto, así como a conocer, vivir y conectarme con un contexto local asumiendo los riesgos que esto implica. Esta apertura considero que tiene una carga ideológico-política. Colaborar desde las prácticas artísticas no es sólo una forma de ampliar nuestro marco de trabajo o las maneras de hacer, sino cuestionar *la idea del arte como esfera separada de la vida*,⁴³ entendiendo *el arte como praxis social*. Una de las cosas que me interesan de esta metodología es la apertura hacia un contexto y al trabajo con el otro, siendo la obra fruto del pensar y hacer juntos, del aprender unos de otros, de comunicarnos, compartir y dialogar sobre problemáticas político-sociales más allá de la esfera del arte, a pesar de que, finalmente entiendo y asumo, que las propuestas que acabo mostrando como obra sean dispositivos visuales que recogen de manera parcelada estas experiencias (ya que ninguna imagen ni registro puede, evidentemente, traspasar del todo la vivencia de ese encuentro) que acaban en el terreno del arte.

Finalmente hay un producto artístico que enseño bajo los preceptos de la autoría tradicional y en las lógicas propias de la disciplina, sin que la obra quede sólo en la experiencia del encuentro y sin ser capaz de trascender en un cambio real. Puede ser contradictorio esto o no, lo sé, es un conflicto interno. Lo claro es que lo que me interesa es dialogar para incorporar a la obra sus voces, una cuestión que nos cuesta cada vez más al estar subsumidos en la red, en el móvil y en la individualidad. Es decir, que asumo el contexto al que pertenezco y con el cual me quiero mezclar. En relación con el *para qué y por qué* que cuestiona Claire Bishop al arte relacional, mi trabajo es un dentro-fuera. Salgo del mundo del arte a trabajar con los demás (con un otro no distinto a mí pero de fuera de la esfera del arte) implicada en mi contexto particular, para regresar a nuestro espacio a colocar este material construyendo ficciones e imágenes

de conexión con las corrientes artísticas anti-institucionales de los años 60'. Otro de los debates y críticas fue estético, al discutirse si se trataba acaso de un "movimiento" que pone el acento en la intencionalidad de los artistas o, si se trataba de un "género", perspectiva que pone el acento en las regularidades formales. Ahora bien, las mayores contradicciones son que los artistas señalados por Bourriaud, por ejemplo, trabajan dentro y desde la galería, enmarcando sus obras en una discusión teórico-artística que se refiere continuamente al propio campo del arte y no a la realidad en sí misma, en el sentido de lo social. Además, se trata de un movimiento "desde arriba", de "destacados" artistas del circuito europeo y norteamericano que trabajan con una retórica que privilegia lo lúdico y festivo por sobre la denuncia y la crítica, una retórica que acentúa las paradojas, las contradicciones y las ambigüedades de sentido. Como plantea Claire Bishop, "está muy bien relacionarse, pero relacionarse para qué y por qué, esa es la cuestión". BISHOP, Claire. (2004). "Antagonism and Relational Aesthetics". *October*. N°110. pp.51-79. Suely Rolnik opina que: "En el interior del circuito institucional, las propuestas que se ha dado en calificar y teorizar como "relacionales" se reduce a menudo a un ejercicio estéril de entretenimiento que contribuye a la neutralización de la experiencia estética, cosa de ingenieros de pasatiempos, parafraseando a Lygia Clark. Una "tendencia" perfectamente al gusto del capitalismo cognitivo que se expande junto con éste, exactamente al mismo ritmo, velocidad y dirección. Tales prácticas establecen una relación de exterioridad entre el cuerpo y el mundo, donde todo se mantiene en el mismo lugar y la atención se mantiene entretenida, inmersa en un estado de distracción que vuelve a la subjetividad insensible a los efectos de las fuerzas que agitan el medio que la circunda". ROLNIK, Suely. (2007). "La memoria del cuerpo contamina el museo". En: CORBEIRA, Darío. (ed.) (2007). *Arte y Revolución*. Madrid: Brumaria A.C. p.103

43 SÁNCHEZ DE SERDIO, Aida. (2015). "Prácticas artísticas colaborativas: comprender, negociar, reconocer, retornar". En: COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier. (ed.). *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias*. Granada: Centro José Guerrero y Diputación de Granada. p.41

desde donde interrogar. Esta tensión contradictoria me parece interesante, ya que, al haberme formado como artista, tanto la formalización como la experiencia estética son importantes, algo que en ocasiones se deja de lado primando los procesos. En mi práctica, ambas cuestiones son relevantes, ya que la forma está ligada al contenido. De acuerdo con Rancière, lo estético no necesita ser sacrificado por el cambio social, sino que es la habilidad de pensar justamente esta contradicción, la tensión entre la fe en la autonomía del arte y la creencia de que nuestra disciplina está inextricablemente vinculada a la promesa de un mundo mejor, que viene de las vanguardias. Denigrar la estética sería ignorar el sistema del arte, el régimen estético como lo conocemos hasta hoy, la confusión entre autonomía y heteronomía; es decir, entre su posición alejada de la racionalidad instrumental y el borramiento de fronteras entre el arte y la vida. La cuestión estaría en no ignorar esta tensión.⁴⁴

Ahora bien, lo fundamental de esta forma de trabajo es que este modelo se percibe —y creo que es— una especie de contra-modelo desde el cual, como plantea Grant Kester, podemos ejercer una distancia crítica hacia el orden mundial. Si “uno de los objetivos primordiales del neoliberalismo es erosionar la autonomía de las instituciones públicas, que se conciben como representativas de un espacio de articulación colectiva potencialmente resistente al impulso privatizador de la economía de mercado. En la práctica, esto ha implicado un asalto a todas las formas de colectividad o solidaridad que cuestionan los imperativos del capital”,⁴⁵ de ahí que las prácticas colaborativas se vean como una amenaza y contra-modelo, ya que, si en el neoliberalismo la idea de sociedad se ha perdido bajo el mercado —y bajo el concepto de familia, agrega el autor— es en este contexto que se deben entender las prácticas artísticas colectivas y colaborativas desde las que podemos dialogar acerca de nuestros problemas reales, de lo que nos afecta y compartimos como sociedad, de nuestras vivencias, permitiéndonos generar “sociedad” e interviniendo en un sistema sociocultural concreto.⁴⁶ El énfasis está entonces en entender el formato de la colaboración, es decir, el trabajo conjunto, sus modos de cooperación y negociación, puesto que en este hacer juntos en un espacio y tiempo determinado se comparten temas y generan procesos sociales.⁴⁷ Con el material generado podremos crear una obra capaz de visibilizar y enunciar el conocimiento producido en colectivo, repensar y reinventar nuestra realidad y modificar, aunque sea micropolíticamente, parte de nuestra realidad.

44 BISHOP, Claire. (2006, febrero). “The Social Turn: Collaboration and its discontents”. *ArtForum*. pp.178-183

45 KESTER, Grant. (2009). “Repensando la autonomía: la práctica artística colaborativa y la política del desarrollo”. En: COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier. (ed.) *op.cit.* p.32

En esta lógica del contra-modelo, debemos considerar que, según Claire Bishop, estas prácticas comienzan a hacerse visible a comienzos de la década de los noventa, “cuando la caída del comunismo privó a la izquierda de los últimos vestigios de revolución que una vez había vinculado radicalismo político y estético”. BISHOP, Claire. *op.cit.*

46 *idem*.

47 “Esta aproximación enfatiza el dialogismo, es decir la relación compleja con el terreno y el lenguaje en conversaciones abiertas y complejas” que suponen un proceso de aprendizaje mutuo y la generación de conocimientos colectivos.

Desde la perspectiva de Kester, serían estas las “estéticas dialógicas”, en las cuales la obra deja de ser un objeto y se

articula como un interfaz capaz de operar e intervenir en un sistema sociocultural concreto. RODRIGO, Javier. (2014).

“Prácticas colaborativas/ arte comunitario/ arte socialmente comprometido/...” *Pedagogías y redes instituyentes. Plataforma de investigación en prácticas culturales*. [en línea] [Consulta: 20-11-2016]. Disponible en: <https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/practicas-colaborativasarte-comunitarioarte-socialmente-comprometido/>

Una modificación micropolítica que hicieron en Chile en la década de los ochenta un grupo de mujeres que se apropió del hilo y la aguja para tomar la palabra en medio de una terrible dictadura. Se les conoce como las *arpilleristas* chilenas, porque sus textiles están hechos del material de los sacos de papa y harina, un material poco noble pero cotidiano y de fácil alcance que dio vida a valiosas historias que cuentan la supervivencia bajo el régimen cívico-militar. Violeta Bonne, artista encargada de orientar a las *arpilleristas*, relata que en los inicios de este trabajo colectivo cada mujer comenzó a traducir sus historias a imágenes en bordado, pero que como esta técnica resultaba demasiado lenta y los nervios y emociones no podían resistirse, les propuso trabajar de manera similar a la *mola panameña*, un tipo de tejido indígena que a su vez funciona como el *patchwork*, una técnica de moda en ese entonces.⁴⁸ Utilizar retazos de tela puestos unos sobre otros para construir figuras en base a capas les permitió mayores posibilidades y libertades, además de demandar menos tiempo de realización, un factor determinante en su situación y su contexto. Ahora bien, las *arpilleristas* no solo aprendían técnicas de costura o manualidades, sino que también aprendieron a mirar críticamente a su alrededor, a observar detenidamente y transformar eso que veían en imágenes. —“Andaba como una idiota”, dijo una mujer, —“me fijé en todo muy de cerca. Creo que aprendí a ver”.⁴⁹ Por otro lado, en estos talleres aprendieron a convivir y a resolver problemas colectivamente, compartiendo preocupaciones, hablando simplemente, una actividad perdida pero tan necesaria, especialmente en este contexto que se pudo sobrellevar gracias al trabajo colaborativo.

Realizar estas piezas supuso también una ayuda económica. Muchas de las mujeres que participaban en las *arpilleristas* obtenían por primera vez dinero propio y muchas de ellas también se involucraban por primera vez en la realidad política nacional convirtiéndose con el tiempo en uno de los testimonios más importantes de esta oscura época. Y es que mediante este hacer, las mujeres descubrieron una poderosa manera de compartir lo que estaba sucediendo en el país, en sus barrios y familias, valiéndose de la sencillez, la simpleza y femineidad asociada a este tipo de labores de aguja que no daban lugar a la sospecha, al menos al principio, ya que después fueron prohibidas. Como la *Vicaría de la Solidaridad*⁵⁰ les ayudó a venderlas, muchas de ellas salieron al extranjero de contrabando, con lo que cuando coleccionistas de todas partes del mundo comenzaron a comprarlas y exhibirlas, el régimen cívico-militar se dio cuenta del alcance que

48 ROWINSKY-GEURTS, Mercedes. (2003). “Hilando historias: la re-configuración y transmisión del discurso chileno en los tapices de la esperanza”. *Taller de letras*. N°33. pp.35-45

49 AGOSÍN, Marjorie. (1996). *Tapestries of Hope, Threads of Love. The Arpillera Movement in Chile 1974-1994*. Albuquerque: University of New Mexico Press. [en línea] [Consulta: 06-11-2014]. Disponible en: <http://norastrejljevich.com/Materiales/Arpilleras.htm>

50 La *Vicaría de la Solidaridad* (1976) antes llamada *Comité Pro Paz*, fue un organismo creado por la iglesia, específicamente por el Cardenal Raúl Silva Henríquez para proteger la vida e integridad física de las personas perseguidas por el régimen militar. Posteriormente, la dictadura ordenó cerrar este comité consiguiendo el Cardenal transformarlo y colocarlo bajo el alero oficial de la Iglesia Católica, pasándose a llamar *Vicaría de la Solidaridad*. Esta institución ayudó a proteger los derechos humanos durante todo el régimen, creó comedores infantiles, defendió a prisioneros políticos, denunció las desapariciones y ayudó a la gente a obtener trabajo enseñándoles diversos oficios en sus talleres, además de dar apoyo moral y psicológico a las víctimas y sus familias. De esta manera, en Chile la Iglesia jugó roles tan divididos y distantes como estaba el país. Por un lado, hubo un grupo oficial y mayoritario que apoyó la dictadura. Por otro lado hubo un grupo de sacerdotes y monjas que defendieron los derechos humanos sobre todas las cosas, en algunos casos dando su vida.

tenían, prohibiéndolas y confiscándolas. La prensa oficialista de entonces acusó, por su parte, a las mujeres de hacer *tapetes subversivos*, *tapetes difamatorios* y las llamó *pecadoras organizadas con aguja e hilo*. Todo ello en un país conservador y católico, con un fuerte sentido de la culpabilidad derivado de la educación cristiana. El caso es que esta acción colectiva y colaborativa vinculada al arte y al textil fue un contra-modelo del sistema imperante desde todas sus aristas. El coser se convirtió en una escritura femenina que narra lo que la palabra no puede expresar, irrumpiendo en la esfera pública desde posiciones sociales y políticas.⁵¹ Se trata de un contexto de resistencia, mediante la cual interpelan, denuncian y recuperan, la memoria de los acontecimientos sociales representando la violencia política, el trauma y la violación a los derechos humanos vivida, no desde la óptica del dolor y la victimización, sino desde la denuncia activa.

La denuncia de la violencia político-social y las violaciones de los derechos humanos en dos dictaduras, así como la recuperación de la memoria colectiva han sido las inquietudes que me han llevado a trabajar colaborativamente. En una de las obras esta metodología es parte central y es también muy visible, pero esto no implica que para la otra no haya requerido una red de colaboraciones. Me refiero a *Campos Devanados*, obra en la que si bien el trabajo es casi solitario, ya que soy quien investiga, luego se desplaza en la búsqueda de estos lugares a registrar su estado actual para, posteriormente, editar y configurar las piezas en el estudio a la manera “clásica”, digamos, de hacer en el arte. Hay que considerar que para llegar a estos lugares, en el proceso previo de búsqueda de información y de investigación he necesitado de otros. En esta creación de red de apoyo, contacté con el *Foro por la Memoria Histórica de Madrid*, quienes me llevaron al Destacamento Penal de Bustarviejo contándome todo el proceso de recuperación de este lugar en el que ellos participaron activamente junto a arqueólogos e historiadores. Asimismo, me aportaron material histórico, facilitándome archivos y algunas vivencias personales. Como es de esperar, el *Foro* está formado principalmente por familiares de represaliados, en su mayoría descendientes. Concha, por ejemplo, con pudor pero con entrega, me facilitó copias del certificado de liberación del campo de concentración y del batallón de trabajadores en que estuvo preso su padre. Esta pequeña relación que entablé con ella me ayudó no sólo a obtener este valioso material, sino a entender un poco los procesos afectivos de las generaciones actuales, lo cual sólo fue posible en la relación, en el diálogo. En este proceso entendí también la relevancia de rescatar estos lugares desaparecidos del olvido, la relevancia de lo que estaba haciendo. Pero llegar a ellos, a familiares de represaliados de un país que no es mi país no fue nada fácil, menos siendo una extraña que se inmiscuye en estos problemas. Para ello tuve que construir una red que, gracias a los afectos y casualidades, me permitió llegar a ellos.

Entre el año 2012-2013, justo cuando comencé mi doctorado, estuve sin beca, por lo que además de verme obligada a trabajar en otras cosas (y a lo “negro”) comencé con mi novio a organizar fiestas chilenas para obtener ingresos extra. Es así como en septiembre de 2013 acabamos

51 BENAVIDES, María Angélica. (s.f.) “Las Arpilleras de la memoria. Muestran, denuncian y recuperan”. [en línea] [Consulta: 04-11-2014]. Disponible en: <http://www.centredestudisafricans.org/cartografics/arpilleras.pdf>

organizando en la Tabacalera de Lavapiés la celebración de las *Fiestas Patrias Chilenas*,⁵² un evento al que acudieron más de 3.000 personas a comer, beber, bailar y escuchar música chilena con su componente cultural de folclore tradicional mediante presentaciones en vivo. Para hacer este macro-evento contactamos con distintas asociaciones de chilenos en Madrid, a quienes invitamos a trabajar cediéndoles un espacio para sus ventas (otra vez colaboración). Así conocí una asociación político-cultural que me llevó a Paloma, una chica española hija de chilenos, que me llevó a su vez a Javier del *Foro por la Memoria*. El camino fue bastante largo e inesperado, siendo curioso que, finalmente, llegué a españoles familiares de represaliados por chilenos, todos ellos colaboradores importantísimos de mi trabajo.

Hilos de Ausencia es un proyecto realizado decididamente de manera colaborativa y colectiva. La experiencia de nuestros encuentros durante todo el proceso fue fundamental pero construir la red, siendo ahora todos compatriotas, tampoco fue un trabajo rápido ni fácil. En este caso comencé a distancia a través de Internet, escribiendo a diversas asociaciones y sitios de memoria a los que solicité ayuda para contactos de familiares del caso de los 119.⁵³ Como las respuestas tardaban, empecé también a buscar a los familiares por sus apellidos en Facebook lista en mano, nombres de personas que pudiesen estar relacionadas y vinculadas al caso, enviando mensajes que nunca supe bien si llegaron. Es así como contacté con Adriana, una antropóloga que me derivó a la *Comisión Ética Contra la Tortura*. Asimismo, del mail que envié al sitio de memoria *Londres 38*, emblemático lugar de tortura en Santiago, recibí respuesta de Roberto, hermano de Jorge D'Orival Briceño, uno de los jóvenes de la lista de los 119, que por participar activamente de este espacio de memoria llegó a mi correo y se interesó en el proyecto. Al fin contactaba con un primer familiar directo que además se interesaba por lo que estaba proponiendo, que me contactó con otros familiares y espacios vinculados que generaron una suerte de “juego del teléfono” en el que se fue corriendo la voz sobre el proyecto.



Primera reunión para el todavía proyecto *Hilos de Ausencia*. Febrero, 2014.

52 El 18 y 19 de septiembre se celebra en Chile la fiesta nacional, fiesta que simboliza la independencia de España conmemorando un hecho histórico como fue la Primera Junta Nacional de Gobierno, el 18 de septiembre de 1810. Si bien el Acta de la Independencia se firmó bastante más tarde, el 12 de febrero de 1818, ese día se ha elegido como símbolo del proceso independentista y de la formación de Chile como Estado-nación. Es la fiesta más importante y popular a nivel nacional, llegando a durar una semana.

53 Para *Campos Devanados* también fue lo primero que hice, pero no tuve éxito. Hasta ahora nunca he recibido respuesta a los mails que mandé.

Además, él me informó sobre la existencia de diversos colectivos 119, los problemas entre ellos, las historias compartidas y las dificultades que han tenido, con lo cual pude comprender la complejidad del espacio en que me estaba metiendo, teniendo que elaborar una estrategia diferente a la planteada inicialmente que me permitiese llegar a todas y a todos, puesto que las relaciones entre los seres humanos a veces son difíciles. Los egos enmarañan los procesos de colectividad, así como las experiencias compartidas; hay distancias en los puntos de vista y en las ideologías, sensibilidades trastocadas que no permiten del todo el encuentro. Dada esta realidad que no esperaba, opté por escribir y llamar por teléfono a cada nombre que iba consiguiendo, de manera personal, cercana y directa en todo momento y a lo largo de todo el proceso.

Una vez en Santiago pude continuar mejor, y el programa de gobierno de Derechos Humanos a través de su secretaria también me ayudó, facilitándome teléfonos y solicitando autorizaciones para hacer el contacto. Estuve así meses buscando a personas que no conocía, a las cuales invitaba a colaborar de una obra en la que ellas tenían que compartir sus vidas. La verdad es que hoy me pregunto cómo lo conseguí y cómo no hubo más respuestas negativas que las pocas que recibí. La reunión de presentación oficial del proyecto fue en la *Casa de Memoria José Domingo Cañas*, también ex-centro de tortura, que me ayudó a conseguir Roberto. Como actividad funcionó muy bien para motivarles y “convencerles”. Vernos las caras, escucharnos, conocernos es otra cosa. Pero, sobre todo, creo que una vez que el proyecto estuvo en marcha y empecé a subir las imágenes a las redes sociales difundiendo lo que estaba haciendo, conseguí llegar cada vez a más familiares, a amigos y compañeros. Es increíble pero desde los años noventa no se volvían a ver y reunir tantos, porque a pesar de que muchos de ellos y ellas siguen siendo personas activas en materia de derechos humanos, las diferencias políticas de militancia, los dolores y las historias personales, distancian. *Hilos de Ausencia* es así una obra colaborativa y colectiva donde las relaciones y los momentos de encuentro fueron la riqueza de la obra. Ahora bien, como dispositivo que se enseña y muestra, mi propuesta ha sido con imágenes y sonidos, pudiendo transmitir sólo de manera parcial e incompleta esta experiencia. Una obra colaborativa que, como mencionaba antes, mantiene la autoría sin diluirla, compartiendo quizás como en la etnografía actual —no la vertical del exotismo—, dudas respecto a la autoridad y la autoría de los textos etnográficos en su caso, y de las obras visuales en el nuestro. “¿Quién en efecto escribe un mito grabado en cinta magnetofónica o copiado en el cuaderno de notas?”⁵⁴ ¿Quién en un video como los de mi obra hace el video, el que entrevista, el entrevistado que narra, quien dirige la grabación y montaje o el que edita? Preguntas no muy lejanas que nos hacemos al trabajar de manera colaborativa.

Si en la etnografía todo grupo humano escribe o inscribe su mundo en actos rituales (en tanto que articula, clasifica, procesa una “literatura oral”⁵⁵), nosotros construimos la obra también entre todos, ya que su proceso y el conocimiento que generamos deviene del diálogo intersubjetivo

54 CLIFFORD, James. *op.cit.* p.178

55 *ídem.*

Facebook page for 'Hilos de Ausencia' with various posts and comments. The posts include text about the project and images of people and artwork.

Facebook post titled 'Para Viviana' with text: 'asociacion foro por la memoria... Hilo Viviana, varios contextos: La Cartuja de Porta Coeli (Valencia) es el primer campo de concentración...'

Facebook post titled 'Adriana Gali Godey' with text: 'Querida Viviana, por supuesto que me interesa participar en tu proyecto...'

Google Mail interface showing an email from 'Mail Delivery Subsystem' with technical details of a failed delivery to 'viviana.silva@119@gmail.com'.

Text snippet: 'personal y la actividad que 19 en los años setenta, siendo de un carácter estrecho y que organizaciones de DD HH, con lo que tú necesitas para tu del Patrimonio Inmaterial: La acopiadas en la Web, el cual apodar con mis materiales a tu'

Google Mail interface showing an email from 'Roberto D'Orival Briceño' with text: 'saludo y contacto: Colectivo 119, familiares y compañeros...'

vivido en estos encuentros. Muchas voces construyen la obra y sin todas estas voces no sería posible, o no sería igual, aunque su resultado final esté bajo una dirección y una mirada. Soy consciente de que en ambas obras hablo desde una voz, desde mi voz que viene de un lugar y una historia determinada, pero trabajar de esta manera ha permitido también ampliarla y dejar que, a través de las imágenes y sonidos, sus voces también salgan y, espero, sean escuchadas.⁵⁶ En este intento de que sean escuchadas, visibles, legibles, estas obras han tenido una circulación, tanto dentro del mundo del arte como fuera. Estas obras no son exactamente colaborativas, aunque tampoco tienen por qué serlo como si de una etiqueta se tratara. Más bien, son ejercicios colectivos. En *Hilos de Ausencia* lo que importa es que todos somos parte de una historia y que, como grupo, construimos la memoria. Diversas personas construyen y transforman la obra pero, sobre todo, la activan, contribuyendo a la crítica político-social y trascendiendo las relaciones más allá de aquel momento de colectividad.

Efectivamente, una de las cosas relevantes y bellas que sucedieron en este proceso es que la vinculación con las personas ha trascendido al hecho de colaborar en la obra. Las relaciones no fueron pensadas desde posiciones distantes, sino desde posiciones de iguales, generándose relaciones que no han quedado sólo en ese momento del compartir y bordar, sino que perduran a la fecha. Algunos de quienes colaboraron a lo largo de estos dos años han propuesto acciones y exposiciones en lugares y momentos importantes para ellos, tomando decisiones e involucrándose en un proceso de negociación constante que continúa a pesar de que la obra en sí misma esté acabada. Si para Estalella, Rocha y Lafuente el amor es un concepto político central en la producción del común y de la vida social, donde las relaciones de las prácticas colaborativas se basan también en los afectos y en el cuidarse,⁵⁷ en esta obra las emociones han desbordado el proyecto. Pues cuidarnos, querernos y acompañarnos es lo que finalmente hemos estado haciendo. Como prácticas, éstas se han visto atravesadas por los afectos porque lo cotidiano y cercano, junto a las lógicas de lo colaborativo, nos permiten situar la idea de afectación como *repolitización de las prácticas artísticas*,⁵⁸ abogando una vez más por el trabajo situado, intersubjetivo y conectado, en este cruce de ida y vuelta donde las relaciones dialógicas generan o podrían generar el cambio social y político, aunque sea incierto y precario.

56 En general se ve —vemos— al artista como una especie de sujeto burgués ejemplar que a través de la “asimilación de la diferencia cultural” eleva mágicamente lo primitivo, degradado y vernáculo en arte. Esto implica que la figura autónoma del artista individual sigue siendo la preponderante, pero es, o podría ser, una estética dialógica, sugiere Grant Kester, la que generaría una imagen diferente del artista. Una imagen definida en términos de apertura, de escucha y de voluntad de aceptar la dependencia y vulnerabilidad intersubjetiva, puesto que la subjetividad es formada a través del discurso y del intercambio del mismo. El discurso como tal además no es simplemente una herramienta para comunicar algo, sino que está destinado a modelar la subjetividad. En esta idea de diálogo, de intercambio de discursos estaría la potencia de este tipo de prácticas según el autor. KESTER, Grant. (2003). “Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art”. En: KOCUR, Zoya and LEUNG, Simon. (ed.) (2005). *Theory in Contemporary Art Since 1985*. New York: Blackwell Publishing. pp.76-88. Traducción personal.

57 ESTALELLA, Adolfo; JARA ROCHA y LAFUENTE, Antonio. (2013). “Laboratorios de procomún: experimentación, recursividad y activismo”. *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*. Vol.10, N°1. pp-21-48

58 BLANCO, Francisca. *op.cit.* p.16 Para más ver: DE CERTAU, Michel. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.



Imagen anónima extraída de Facebook en 2016 sobre un grafiti anónimo en una ciudad que no sé cuál es.

Detener

Del latín *detinere* que significa impedir.

Sus componentes léxicos son: el prefijo *de* que es acción de arriba abajo y *tenere* que es dominar, retener.

La idea de detener es la suspensión inmediata de algo. Puede ser parar una actividad o una acción. La idea es que no se siga avanzando con lo que se está haciendo. Pero detener también se refiere a la acción de quitar a una persona su libertad. En este caso será puesta en prisión (u otro) para pasar por un proceso jurídico en el que se determinará si es culpable o no de lo que se le acusa, la razón por la cual fue detenido.

Desaparecer

Dejar [una cosa] de estar a la vista o de ser perceptible.

Dejar de existir o de estar presente en un lugar [una persona, un animal o una cosa]. Morir.

Borrar.

En *Hilos de Ausencia: Genealogías y Discontinuidades* trabajo sobre la detención de personas que ha provocado la desaparición de las mismas.

En *Campos Devanados* trabajo sobre la desaparición de lugares mediante la detención de los mismos a través de la captura fotográfica.

Procedimientos artísticos.

Hilos de Ausencia: Genealogías y Discontinuidades, 2013-2014.

La Segunda E° 600
con las noticias de mañana

PRECIO AVANZADO EN PUNTO
AÑO XLIII — 13.039 — Jueves 24 de Julio de 1975

¡ULTIMA HORA!

■ BUENOS AIRES, 24 (ATN).— Los jóvenes fueron ahogados con refresco de sodio en la ciudad de La Plata, mientras que los cadáveres de un joven marino fueron operativos, arrojados a las aguas en un río próximo a la ciudad de Rosario, informó hoy la policía.

Esteban Daniel Lanzoni y Eduardo Carreras, ambos de 20 años, presuntos autores de la muerte, fueron llevados a una comisaría interseccional de La Plata, 40 kilómetros al sur de aquí, detenidos por numerosos funcionarios policiales desde el interior de un automóvil estacionado en el lugar, que fue rápidamente.

Mientras tanto en las aguas del río Carraón a unos 300 kilómetros al norte de aquí, aparecieron hoy los cadáveres de un joven marino, cuyo cuerpo había sido descubierto ayer por familiares, a las autoridades locales y provinciales, de Santa Fe.

Los cuerpos de Adrián Pacheco, de 20 años, y de su esposa, Jorge Echeverría, de 21, presuntamente desahucados de la vida, estaban mutilados y tenían los ojos vendados con cinta plástica.

■ BUENOS AIRES, 24 (AP).— La Presidencia de la Nación, Isabel Perón, fue convocada por sus ministros a que iniciara su actividad, informó la Secretaría de Prensa del Poder Ejecutivo.

La jefa del Estado, de 54 años, que ha observado durante el período de convalecencia de su estado físico el repase suficiente para iniciar sus labores en la ciudad de Córdoba, en el día de la fecha, cuando se reanuda su gestión, manteniendo —ya obstante— desde sus vacaciones, privadas, las relaciones con el "Terco del Despecho diario".

Algunos observadores consideran que el jefe del Estado —llamado por los doctores Pedro E. Vignato, Pedro E. Tasso y Aldo Marchesi— podrá preparar el camino para un eventual período de licencia presidencial, por razones de salud.

Se dice que la señora de Perón padecerá de una gran fatiga después de haber estado en la jefatura del Poder Ejecutivo por un tiempo en Córdoba. En personal, al menos, se dice y se dijo que actualmente pesa apenas 40 kilos.

59 MIRISTAS CHILENOS CAEN EN OPERATIVO MILITAR EN ARGENTINA

EXTERMINADOS COMO RATONES

Ultima Página

■ CENTRO ESPACIAL, Houston.— En una esfera espacial, los astronautas norteamericanos ofrecen una singular condicional de prensa, luego del exitoso aterrizaje en la Gran Trilada por los avestruces. Los tres hombres que ocuparon esta verdadera aventura regresan hoy a la Tierra, cumplida una misión que para muchos era imposible de realizar.—(Radiofoto UPI)

LAS MENTIRAS COMUNISTAS

“Moribundo” jerarca UP juega hasta baby - fútbol



Página 3

INVESTIGACIONES ASI LO PRUEBAN

Con animales descuartizaron al hombre sin cabeza de San Javier

Página 36

Página 3

Todo empezó con una imagen.

Creo que tenía unos 14 años más o menos cuando vi por primera vez esta portada del periódico *La Segunda* que había sido publicada muchos años antes, el 24 de julio de 1975, en mi país. La vi a fines de los noventa. Internet llegó a mi casa conectado a la línea del teléfono, que teníamos que desconectar para poder navegar. La imagen quedó tatuada en mi memoria para siempre, como un fantasma que ha venido repitiéndose constantemente. Sin embargo, tuvieron que pasar muchos años para decidirme a hacer algo con ella, para enfrentarme a su brutalidad y poder trabajar.

*Y que todavía no se hace justicia. En cuarenta años todavía no se hace justicia,
y... ellos siguen manejando el país. La industria periodística, los Edwards y toda esa gente, siguen manejando
el país todavía.*

*Que la democracia no ha llegado al fondo de poder parar eso.
Todavía no se hacen cargo de la igualdad y todos los derechos humanos,
todavía no ha habido resultados.*

Magdalena Quiñones Lembach. Hermana de Marcos Quiñones Lembach
Detenido y desaparecido el 27 de Julio de 1974
Testimonio de *Hilos de Ausencia*.

La dictadura cívico-militar chilena comenzó el mismo 11 de septiembre de 1973, día del Golpe de Estado y se mantuvo en el poder “literalmente”⁵⁹ hasta el 11 de marzo de 1990. En este periodo, el país estuvo sometido a una férrea y violenta dictadura encabezada por el general Augusto Pinochet y otros comandantes en jefe de las Fuerzas Armadas, quienes establecieron una junta de gobierno tras derrocar al presidente socialista electo Salvador Allende. Durante este periodo, Chile experimentó una importante transformación económica, política y social. Políticamente se caracterizó por un modelo autoritario de gobierno establecido sobre unos fuertes principios emanados de la extrema derecha con un enérgico sentido anticomunista, además de tradicional y conservador. En lo económico, significó un cambio radical de orientación del papel del Estado, de un rol productor e interventor a uno de tipo subsidiario basado en las doctrinas económicas neoliberales de Estados Unidos. En lo social, significó el dominio sin contrapeso de los sectores empresariales, el aumento sostenido de la desigualdad junto a un incremento en la precariedad e inestabilidad laboral de los sectores asalariados.⁶⁰ En lo cultural dio lugar al denominado *apagón*

59 Me refiero a “literalmente” porque hasta esa fecha Augusto Pinochet estuvo a cargo del país mediante la autarquía, que fue destituida democráticamente mediante un referéndum al que él mismo convocó. Sin embargo, él nunca entregó el poder del todo, puesto que dejó amarrado en la Constitución (1980) que sería Senador vitalicio, y así lo fue hasta la fecha de su tranquila muerte en 2006.

60 “Muchas de las fórmulas económicas y sociales ideadas por los teóricos neoliberales en los años 40 y 50 fueron aplicadas por primera vez en Chile durante la dictadura militar y luego, desde aquí, predicadas y aplicadas con diversos grados de autoritarismo prácticamente en todos los países del mundo. Esto hace que Chile, un país pequeño, con una economía relativamente menor a pesar de sus enormes riquezas naturales, se haya convertido en un verdadero modelo para la nueva derecha a nivel mundial. Un modelo protegido por los grandes poderes mundiales cuyo “éxito” es usado para disciplinar a

cultural, caracterizado por la represión de ciertas manifestaciones artístico-culturales consideradas contrarias a la línea oficial. Tras el Golpe de Estado fueron cometidas sistemáticas violaciones a los derechos humanos, registrándose unos 1.132 recintos utilizados como lugares de detención y tortura a lo largo del país y unas 40.018 víctimas de prisión política y tortura según la *Comisión Valech*; entre ellas, alrededor de 1.200 detenidos desaparecidos todavía.⁶¹

La desaparición forzada fue una práctica común y cotidiana llevada a cabo por los agentes de inteligencia de la dictadura que buscó asegurar la derrota definitiva del “enemigo” yendo más allá de la muerte, al emplear el secreto y la mentira no sólo para borrar las huellas de lo acontecido, sino que también como medio de manipulación y sometimiento nacional. Se trataba por una parte de ubicar, detener y aniquilar a aquellos sectores sociales resistentes a los mecanismos de control de la dictadura, pero también se buscaba la “cohesión nacional”, para lo que fue necesario conseguir que los grupos opositores fueran percibidos como una *amenaza para la seguridad*. El discurso oficial sobredimensionó a través de los medios de comunicación la capacidad y número de actores resistentes, estableciendo la necesidad de un estado de guerra que justificaba el estado de excepción permanente.⁶² Así, la dictadura cívico-militar chilena fue una experiencia límite, tanto para quienes la vivieron en carne propia como para las familias, amigos y toda la población más cercana a la izquierda, ideológicamente hablando, y más pobre económicamente. Como experiencia límite y traumática, su Historia está compuesta de secretos y silencios.

Tras la dictadura, la sociedad chilena —en términos generales— se ha callado ante lo acontecido. Recién el año 2013, a 40 años del Golpe de Estado, algunas voces han empezado a hablar —aunque no las suficientes— y ese año se ha vivido también por primera vez, una concatenación de acciones y hechos cargados de significado en el ámbito de la memoria pública. El principal de ellos fue sin duda el cuadragésimo aniversario del Golpe. Otro fue el aniversario número quince de la detención en Reino Unido de Augusto Pinochet, ocurrida a mediados de octubre de 1998.

los trabajadores en torno a las políticas capitalistas más depredadoras que sólo encubre, una enorme catástrofe social para los más amplios sectores del pueblo chileno, así como un modo de grosera depredación y saqueo de sus riquezas lo que se ha mostrado, con cifras impresionantes muchas veces. Por ejemplo, según datos del Servicio de Impuestos Internos, el 99% de los chilenos vive con un salario promedio de 680 dólares, el otro 1% con un salario promedio de 27.400 dólares, es decir, 40 veces mayor. Es importante notar que esa mayoría también es desigual: el 81% de las personas en Chile viven con un salario promedio de tan sólo 338 dólares con un tope en ese promedio, de 1.096 dólares mensuales. Ahora bien, el modelo neoliberal en Chile se ha extendido y consolidado progresivamente a través de gobiernos civiles, por medios “democráticos”, y por coaliciones políticas que proclaman ser de “centro izquierda”. Lagos y Bachelet son los herederos perfectos de Pinochet y sus ministros de hacienda”. PÉREZ SOTO, Carlos. (2013, 07 de octubre). “40 años de modelo neoliberal en Chile”. *DiarioUChile*. [en línea] [Consulta: 22-06-2015]. Disponible en: <http://radio.uchile.cl/2013/10/07/40-anos-de-modelo-neoliberal-en-chile>

61 Cifras de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. (2004). “Informe de la Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura”. (*Informe Valech*).

Los detenidos transitaron por diversos lugares y no siempre mencionaron todos los recintos en los que estuvieron. Por lo tanto, las cifras son relativas y aproximadas y, casi siempre, inferiores al número total de los que estuvieron detenidos.

62 Parafraseando a Constanza Martínez a propósito del caso de los 119, y una revisión de esta sobredimensión de la resistencia que justifica un estado “de guerra”. Ver: MARTÍNEZ, Constanza. (2012). *La prensa en torno a la Operación Colombo. Estudio de caso desde el Análisis Crítico del Discurso*. Tesis de Magíster en Lingüística con mención en Lengua Española. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. p.59

Ambas fechas se conmemoraron bajo un gobierno de derecha que en su día apoyó la dictadura; una de las ironías que la vida a veces nos arroja. El año 2013 ofreció una oportunidad única e inmejorable para que el país se enfrentara a su pasado reciente, entendiendo de éste las lecciones necesarias para avanzar en materia de verdad y justicia, así como en lo económico y en las políticas públicas. No obstante, en tanto que aniversario simbólico, ha pasado a la historia como una oportunidad mal aprovechada que evidenció cómo en sectores de la derecha política chilena continúa una persistente incomodidad y falta de identificación con los derechos humanos en general y con la dictadura en particular. Dicha incomodidad se manifiesta, en algunos casos, en una resistencia a repudiar el proyecto político de la dictadura y la política de exterminio y terror de Estado que fue consustancial con ella. A pesar de ello, hoy en día la dictadura como concepto y experiencia está de alguna manera presente en la discusión nacional gracias a las víctimas directas sobrevivientes, a los familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos y a los organismos de derechos humanos. “Rastrear, socavar, desenterrar las huellas del pasado son las acciones que han realizado sin cesar las agrupaciones de derechos humanos, desafiando la siniestra astucia de un poder que borró las pruebas (los restos) de su criminalidad para poner sus actos definitivamente a salvo de cualquier verificación material. Rastrear, socavar, desenterrar, marcan la voluntad de hacer aparecer los trozos de cuerpos y de verdad faltantes para juntar pruebas de archivo, documentos, testimonios, que traten de completar de una vez por todas lo incompletado por falta de los cuerpos y las carencias de la justicia”.⁶³



Editados por la dictadura: Libro fotográfico *Chile: Ayer y hoy*, 1975/*Libro Blanco*, 1973 (realizado para justificar el Golpe)/ Panfleto *Usted elige*, 1983-1988 (campana plebiscito)/Periódico *La Patria*, julio de 1975/Realizado en democracia: Serie de Televisión *Los Archivos del Cardenal*, 2011.

Desde hace unos años, y especialmente desde 2013, es habitual ver en televisión, por ejemplo, programas especiales, informativos y documentales sobre lo acontecido, incluyéndose archivos de noticias de la época, entrevistas, documentales profesionales y “caseros”, incluso series de ficción. Pero cuando niña y adolescente,⁶⁴ este tema ni siquiera existía. Ni en el colegio, ni en

63 RICHARD, Nelly. (2010). *Crítica de la memoria* (1990-2010). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales. p.49

64 Considérese que he nacido dentro de los últimos años de la dictadura.

el barrio, ni en casa, en ninguna parte. En los libros de Historia y enciclopedias del colegio por supuesto que no se decía nada y en televisión menos. Hemos avanzado, al menos hoy se habla de ello; aunque la televisión la mayoría de las veces acaba banalizándolo y aún queda mucho por hacer. Los textos escolares siguen sin incluir en profundidad esta parte de nuestra historia, así como tampoco sobre otros acontecimientos espinosos de ella, como los asuntos relativos a nuestros pueblos originarios, a pesar de que el Instituto Nacional de Derechos Humanos (devenido de las conclusiones del *Informe Rettig* de 1991 y creado y aprobado por el Congreso en 2005) realiza constantemente recomendaciones de inclusión de estas problemáticas en lo curricular. En términos sociales, la reflexión escasea, a pesar de que existen investigaciones al respecto. El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH) ha sido un gran avance para el país, aunque ante él y las políticas de la memoria nacionales hay opiniones dispares y contradictorias.⁶⁵

Un caso especialmente difícil de sobrellevar es la *Operación Colombo* o *caso de los 119*, un operativo montado por la Dirección de Inteligencia Nacional Chilena (DINA) que encubrió la desaparición de 119 opositores al régimen, en su mayoría miembros del *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR), pero también de comunistas, socialistas y de algunas personas sin militancia política; la mayoría menores de 30 años. La *Operación Colombo* fue la prueba de un aparato de funcionamiento conjunto internacional tripartita entre Chile, Argentina y Brasil, en el marco de la *Operación Cóndor*,⁶⁶ elaborada junto a los medios de comunicación, que fabricaron noticias falsas en torno a la desaparición de 119 personas. Se hizo creer a la opinión pública que aquellos 100 hombres y 19 mujeres habían fallecido en el extranjero en pugnas internas, cuando fueron detenidas entre los años 1974 y 1975 y hechas desaparecer en los propios centros de tortura de la DINA. Sin embargo, con este montaje mediático, la dictadura hizo “aparecer” a estas personas que eran afanosamente buscadas y reclamadas por sus familiares como supuestos guerrilleros que se preparaban en Cuba y Tucumán para “reingresar a atacar al país”, matándose finalmente entre ellos en Argentina. Así fue como a partir de junio de 1975 la prensa publicó una serie de noticias falsas (alrededor de unas 38) en los periódicos *La Patria*, *La Segunda*, *La Tercera*, *Las Últimas Noticias*, *El Mercurio* y la *Revista Ercilla*, preparando con ello un clima de tensión y exaltación social que, sumado a una noticia del día 15 de julio publicada en los periódicos extranjeros, *Novo O’Día* de Brasil y *Lea* de Argentina, incluyen una lista de 60 nombres bajo el rótulo de víctimas de la “vendetta mirista”. Unos periódicos que posteriormente, por cierto, hemos sabido que sólo tuvieron un ejemplar, aquél.

65 Sobre el Museo, su creación y debates me refiero con más detalle en el texto *Silencios, cicatrices y aperturas: políticas de la memoria*.

66 La *Operación Cóndor* (1975) fue una organización internacional de los servicios de inteligencia de América del Sur en estrecha alianza con los Estados Unidos cuando la violencia política toma forma de terrorismo de Estado. Fue impulsada por la CIA, la DINA chilena y la Triple A de Argentina afectando a: Argentina, Brasil, Bolivia, Uruguay, Paraguay y Chile. Dentro de su plan de operaciones se encuentra la *Operación Colombo*, el caso que trabajo en *Hilos de Ausencia*.

En Chile esta lista de nombres apareció el día 23 de julio; *El Mercurio* publicó en su primera plana un titular que decía: “Identificados 60 miristas asesinados”. Un día después, suman 59 nombres más en el periódico *La Segunda*, perteneciente al mismo grupo empresarial, bajo un titular principal, chocante y vergonzoso:

59 miristas chilenos caen en operativo militar en Argentina.

EXTERMINADOS COMO RATONES.

Esta imagen, símbolo de la *Operación Colombo* y conformación de lo que sería el *caso de los 119*, me marcó y me llevó años después a trabajar con él.

El *caso de los 119* denomina estas listas publicadas en perfecto orden alfabético, que se corresponden con las listas de recursos de amparo que los familiares habían presentado y pedido investigar. Incluyen incluso los errores ortográficos que con premura se habían elaborado, dando cuenta de que fue una respuesta de la dictadura frente a la incansable presión de los familiares, al acucioso trabajo del *Comité de Cooperación para La Paz*, y ante a la creciente inquietud internacional por la masiva violación a los derechos humanos que se estaba cometiendo desde el 11 de septiembre. Tanto las historias que rodean las listas como su orden y acopio de datos nos remiten a una situación extremadamente grosera. El objetivo no era sólo hacer creer las noticias publicadas; el mensaje se ubicaba en el campo simbólico de lo perverso, dirigiéndose a las familias y compañeros de partido y, en general, a todos quienes no aceptaban vivir bajo el régimen, quedando plasmado como un recuerdo latente, siniestro y desgarrador, señala Constanza Martínez. “En esta leyenda, en esta dramática noticia, se asignaba a los miristas la figura de un animal: la rata. A las personas que ellos querían, que fueran rechazadas y repudiadas logrando de esta forma que su muerte llegara a ser en lo más profundo deseada, se los homologa simplemente a una rata. La rata es el animal que con más frecuencia desencadena fobias verdaderas. Es gris, gelatinosa, inmundada, transmisora de enfermedades, asquerosa. Hay campañas para exterminarlas. Sólo la lectura de su nombre produce sensación de asco, de repugnancia. Su presencia produce en la mayoría de las personas miedo intenso, pánico”.⁶⁷ Pero aún hay más. El *caso de los 119* además de denostar con la figura de la rata a las personas incluidas en las listas, conmemora también, alude y festeja aquel día gris para nosotros y festivo para ellos. El número de victimados no se corresponde a la cantidad de secuestrados que había en el país en ese momento, ni con los recursos de amparo interpuestos por los familiares, ni con los miristas desaparecidos, pues eran muchísimos más. Sin embargo, el montaje mediático y sus listas finaliza con un corte, uno que marca la fecha 11-9, un mensaje que desborda la prensa transformándola en medio del terror y evidenciando que este caso pertenece a una política que el Estado está pensando y programando a un año del fatídico Golpe.

67 MARTÍNEZ, Constanza. *op.cit.* pp.73-74

Parafraseando a CODEPU. (1994). *La gran mentira. El caso de las Listas de los 119: Aproximaciones a la Guerra*. Santiago de Chile.

En la actualidad este caso sigue, como otros tantos del país, sin esclarecerse completamente y sin obtener sus familiares una justicia real. Sigue sin cuerpos, siguen los secretos y silencios y, a pesar de que se conoce a los responsables principales, no todos están presos. Quienes lo están, además, son reclusos en una cárcel de lujo, la Penal de Punta Peuco, que fue realizada especialmente para ellos, que cuenta con habitación individual y cama de plaza y media, salón, cocina, baño personal, televisión satelital y ordenador, entre otras comodidades.

El paso del tiempo provoca que las causas judiciales sean urgentes para los afectados, puesto que se están produciendo los decesos de los responsables. Dos de los más notorios condenados han fallecido el recién pasado 2015. Juan Manuel Contreras Sepúlveda, apodado el “Mamo Contreras”, ex-Director de la DINA, creador de la *Operación Cóndor*, colaborador de la CIA, entre muchas causas, a quien le cayeron 529 años de cárcel sólo por unas 40 condenas, y eso que respecto a la *Operación Colombo* el año 2005 se le aplicó la *Ley de Amnistía*, falleció en agosto de ese año sin alcanzar a cumplir condena ni por 25 y muriendo con su grado de General del Ejército de Chile. Marcelo Moren Brito, “el Coronto”, también agente de la DINA y uno de los primeros en formarla, falleció el 11 de septiembre de 2015 con aproximadamente 300 años de condenas a presidio en su contra. Ambos fueron perpetradores del *caso de los 119*, presos en Punta Peuco y antes en el Penal Cordillera que era aún más lujoso y que acaban de cerrar. El tiempo y la avanzada edad de muchos autores, cómplices y encubridores de violaciones a los derechos humanos (casi todos tienen alrededor de los 80 años) está amenazando las posibilidades de justicia, al tiempo que se acentúa la incertidumbre sobre el paradero de nuestros detenidos desaparecidos.

Después de 40 años y un sinnúmero de presentaciones y diligencias judiciales la impunidad es la regla. La justicia chilena sólo comenzó a actuar a partir de la detención de Pinochet en Londres (1998) y recién desde el año 2001 se inició la investigación sobre este montaje. De acuerdo al Observatorio de Derechos Humanos de la Universidad Diego Portales,⁶⁸ a fines de 2015 se registraban 344 ex-agentes condenados, 163 con condena de presidio efectivo. Otros 181 violadores recibieron una pena no privativa; es decir, libertad vigilada o similar. De quienes cumplen prisión, 110 lo hacen en Punta Peuco. Las asociaciones de familiares de detenidos desaparecidos, de ex-presos y ejecutados políticos exigen el cierre de este penal. Raúl Iturriaga Neumann, ex-Subdirector de la DINA, que estaba sujeto a múltiples condenas por la *Operación Colombo*, en octubre de 2016 recibió la libertad condicional por la Corte Suprema, aunque a la fecha no se ha hecho efectiva, dada la polémica y querellas en contra. El mismo Observatorio apunta que de las 119 personas que permanecen desaparecidas en este caso particular, sólo 87 tienen causas judiciales y la justicia ha dictado 84 sentencias. Esto respecto a los “agentes de inteligencia” pero, ¿y respecto a la prensa?, ¿y a los civiles involucrados?

68 VIAL SOLAR, Tomás. (ed.) (2016). “Capítulo I: Verdad, Justicia, Reparación y Memoria”. En: *Informe anual sobre Derechos Humanos en Chile, 2016*. Santiago de Chile: Centro de Derechos Humanos, Facultad de Derecho, Universidad Diego Portales. pp.19-80

Álvaro Puga Cappa, colaborador de la DINA y columnista entonces de *La Segunda*, fue quien orquestó con los agentes de Brasil el lanzamiento de la información en Chile y convocó a la prensa para entregar estas noticias falsas. Sin embargo, no ha tenido sentencia alguna. Agustín Edwards Eastman, dueño del *El Mercurio*, *La Segunda*, *Las Últimas Noticias*, entre otros medios de comunicación del país (respectivamente del 50%) ha sido el principal “agente de inteligencia” en Chile, uno de los que ideó el derrocamiento de Allende de la mano de la CIA y quien está detrás de diversos casos de violación a los derechos humanos así como de montajes periodísticos en la actualidad y tampoco ha tenido sentencia alguna.⁶⁹ Es más, sus periódicos siguen siendo —así como todos los implicados— los más consumidos en el país para “informarnos”, no sólo enriqueciéndose con ellos, sino también, mediante diversas empresas de relevancia nacional, entre ellas la de “seguridad social” llamada *Fundación Paz Ciudadana: políticas públicas en seguridad y justicia*. Paradójico ¿no?

Hilos de Ausencia: Genealogías y Discontinuidades se plantea a partir de esa imagen, desde el reconocimiento de estos acontecimientos en los que se desacreditaron a los familiares de los detenidos desaparecidos y a los organismos de derechos humanos que denunciaban sus secuestros, adoptando como estrategia visual el uso del video y del bordado.

69 En abril de 2006 el Tribunal de Ética del Colegio de Periodistas (CP) sancionó a los periodistas chilenos involucrados en esta farsa pero sin éxito. Fernando Díaz Palma, que dirigía *Las Últimas Noticias* de la cadena *El Mercurio*, fue sancionado con censura pública y suspensión de su calidad de miembro del CP durante seis meses por violar el Código de Ética. La misma sanción recayó en Alberto Guerrero Espinoza, director de *La Tercera* en esa fecha. Beatriz Undurraga Gómez de *El Mercurio* recibió censura pública y suspensión por tres meses, en tanto Mercedes Garrido Garrido de *La Segunda* fue absuelta por falta de pruebas a pesar que se le conoce como la autora de aquel infame titular. René Silva Espejo y Mario Carneyro, directores de *El Mercurio* y *La Segunda* durante la publicación de estas noticias, fueron declarados “no imputables” por haber fallecido. El fallo dejó “constancia de la perniciosa actuación del entonces funcionario civil del gobierno militar Álvaro Puga en la manipulación, amedrentamiento, censura y persecución de periodistas y medios”, pero según el tribunal al tratarse de un individuo que no es periodista y por lo tanto no es miembro del CP, no es sujeto de este sumario, aunque ejercía el periodismo de opinión firmando artículos de prensa bajo el seudónimo Alexis. Fuentes: *Memoria Viva*. Proyecto Internacional de Derechos Humanos. (1996). Archivo digital de las Violaciones a los Derechos Humanos por la Dictadura Militar en Chile (1973-1990). [en línea] [Consulta desde: 02-02-2013]. Disponible en: http://www.memoriaviva.com/criminales/criminales_p/puga_cappa_alvaro_augusto_pilade.htm

Respecto al dueño de los periódicos *El Mercurio*, *La Segunda* y otros, Agustín Edwards Eastman, recién el 21 de abril de 2015 el CP lo ha expulsado en un comunicado oficial. Noticia y fallo: Colegio de Periodistas de Chile. (2015, 21 de abril). “Comunicado oficial histórico: Colegio de Periodistas expulsa a Agustín Edwards por graves faltas éticas”. [en línea] [Consulta: 22-05-2015]. Disponible en: <http://www.colegiodeperiodistas.cl/2015/04/comunicado-oficial-historico-colegio-de.html>

Sobre sus relaciones con la CIA y la generación del Golpe de Estado: EL MOSTRADOR. (2014, 20 de junio). “John Dinges: Agente de la CIA confirmó que se le entregó 2 millones de dólares a Agustín Edwards entre 1971 y 1972”. *El Mostrador*. [en línea] Consulta: 12-09-2016]. Disponible en: <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2014/06/20/john-dinges-agente-de-la-cia-confirmando-que-se-le-entrego-2-millones-de-dolares-a-agustin-edwards-entre-1971-y-1972/> Para saber más sobre él y su rol en los medios de comunicación recomiendo ver *El diario de Agustín*, un documental del director Ignacio Agüero de 2008 que trata en profundidad el papel de *El Mercurio* en la dictadura militar y, revisar los libros de Mónica Echeverría.

El proyecto.



Galería Sala de Carga. Instalación en Plaza de la Constitución, Santiago 2014, para *Hilos de Ausencia*.

El proceso de elaboración de esta obra supuso un trabajo colaborativo que primó aspectos relacionales y la experiencia del encuentro, en un contexto determinado en el que se involucraron realidad individual y colectiva. Los videos y los bordados se realizaron colectivamente, dialogando en un espacio conectado a los familiares de los 119 —sus hogares principalmente— para de generar un intercambio abierto que persigue la activación consciente de las relaciones de sentido que se establecen entre ellos, la obra, la creadora y sus familiares y amigos.

Para la operación del bordado tomé como referencia la acción de bordar dibujos en arpilleras realizada por mujeres, esposas y madres de los detenidos desaparecidos durante la dictadura militar.⁷⁰ En *Hilos de Ausencia* utilicé esta idea de encuentro colectivo así como el lenguaje del bordado y la costura mediante la escritura; bordando los nombres y fechas de detención de los 119, hilando en la memoria en un gesto de coser las heridas, unir y urdir el tejido social. El bordado lo realizamos sobre pañuelos blancos, aludiendo al “baile nacional” chileno, la *Cueca*, que a su vez es el baile utilizado como denuncia y resistencia por las mujeres y madres de detenidos desaparecidos que aún hoy en día bailan la *Cueca Sola*.⁷¹ El pañuelo es también un

70 Sobre las arpilleras chilenas me he referido con detención en *¿Colaboramos?, el arte de tejer la red* y también en, *Situar los cuerpos: imágenes de desaparición forzosa*.

71 La *Cueca Sola*, es una derivación del baile nacional. Surge del conjunto folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos en plena dictadura, siendo presentado por primera vez en el Teatro Caupolicán de Santiago en un acto conmemorativo del *Día Internacional de la Mujer* el 8 de marzo de 1978. Su síntesis, austeridad y carga dramática produjo un alto impacto en todo el mundo. La composición del canto original es de Gala Torres, quien introdujo en la estructura de la *Cueca* una letra de lamento y denuncia como nunca antes se había hecho hasta entonces transformándose en un arte político. Para más sobre la *Cueca Sola* ver HENRÍQUEZ ORDENES, Felipe. (2014, 13 de enero). “La Historia De La *Cueca Sola*. Pañuelos Por La Denuncia”. *Voz Ciudadana Chile, periódico digital*. [en línea] [Consulta: 28-09-2014]. Disponible en: <http://vcc.cl/la-historia-de-la-cueca-sola-panuelos-por-la-denuncia/#>

elemento cotidiano que limpia nuestro rostro, se usa en el lamento y sirve tanto para saludar como para despedirse. Los bordados, en tonos grises, remiten al tono de las fotografías de la época, a los propios archivos e imágenes que quedan. Además es un color neutro y pasivo que expresa duda y melancolía, tristeza y duelo. Sumado al bordado colectivo de estos pañuelos y como parte de la construcción de este archivo visual, realicé entrevistas video-documentales a cada uno de los familiares que conseguí contactar (alrededor de 40 entrevistados) para narrar lo ocurrido desde su visión, la óptica del familiar que lucha y espera a 40 años saber la verdad, encontrar algún resto al que dotar de digna sepultura y, sobre todo, obtener justicia. Participaron y colaboraron finalmente alrededor de 100 personas, ya fuese bordando pañuelos, compartiendo testimonios, en el montaje de la propuesta y con las fotografías y videos. También conté con un muy buen equipo de trabajo que me ayudó en los aspectos técnicos y en los registros: Matías González en lo audiovisual y Sebastián Venegas en parte de la documentación fotográfica y como segunda cámara.

Hilos de Ausencia: Genealogías y Discontinuidades ha sido un proyecto de artes visuales de largo aliento llevado a cabo en varias etapas de trabajo (entre los años 2013 y 2014) que reconstruye poco a poco la historia de los 119.⁷² En su fase inicial de investigación bibliográfica trabajé con archivos y documentos de la época, especialmente con periódicos a los que accedí a través de Internet primero, y gracias al Archivo Digital del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos para posteriormente trabajar de manera presencial en los Archivos de la Vicaría y en la Biblioteca Nacional de Chile pudiendo acceder a los periódicos originales que pude leer, palpar y oler.⁷³ Esto implicó un encuentro con el pasado, así como observar su color amarillento, la fragilidad del papel tras tantos años. Debo reconocer que cuando los recibí en paquetes por años y fui llegando, noticia tras noticia hasta las listas, ver esa portada y pensar en los familiares cuando las vieron casi cuarenta años antes sentí una gran emoción y no pude soportar las lágrimas... El encuentro con lo material, el tacto y el olor afectan de manera directa nuestros sentidos, nuestra corporalidad...

72 La idea de “proyecto” forma parte de la lógica neoliberal en la que los artistas nos incorporamos en la actualidad, trabajando en ocasiones al mismo tiempo en varios de ellos en pos de conseguir recursos económicos que nos permitan desarrollar nuestra obra y si eso, sólo si eso, vivir. El colectivo argentino *Ala Plástica* declara que no trabajan con el término “proyecto”, ya que supone un conocimiento previo sobre cómo serán los resultados al final del proceso, algo que no se ajusta a la lógica del trabajo colectivo y colaborativo, en la que se supone que no deberíamos tener premeditados los resultados para que sean, realmente, las relaciones y el trabajo colectivo las que las vayan determinando. Por eso hablan de “iniciativas” o “ejercicios”. Esto es interesante y lo traigo a discusión aquí, porque en esta obra particular estamos operando bajo las lógicas de lo colaborativo y, sin embargo, por muy de acuerdo que esté con ellos porque conceptualmente proyecto implica la acción de proyectar y, como decía, caer en la lógica neoliberal (ya que cuando postulamos para obtener estos recursos debemos ofrecer, proyectar un producto-resultado final que en el fondo estamos vendiendo); aun así, por muy crítica que sea al respecto, reconozco que también he caído en esta lógica y que de momento, mi única manera de sobrevivir —literalmente— ha sido bajo ella, realizando proyectos. Por ello, cuando describo ambas obras, reconozco y asumo con todas sus consecuencias la idea de proyecto que ha estado bajo ellas. He conocido *Ala Plástica* en el texto de KESTER, Grant. (2009). “Repensando la autonomía: la práctica artística colaborativa y la política del desarrollo”. En: COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier. *op.cit.* p.40

73 Durante este proceso de investigación visité, como decía, varios archivos y repositorios y trabajé también con libros testimoniales, libros históricos y documentos que se pueden encontrar en la bibliografía de esta tesis en el apartado *Fuentes documentales para la investigación artística, archivos y repositorios*.

También trabajé en la búsqueda del paradero de los familiares de los 119 y los invité a participar del proyecto personalmente.⁷⁴ En la mayoría de los casos la invitación fue aceptada y pudimos trabajar conjuntamente, pero también recibí algunos *no* como respuesta. Hay veces en que la memoria causa tanto dolor que con ella no se puede... Hay familiares que nunca han “aparecido”, que nunca han “reclamado”, dado que las diferencias de pensamiento son tan grandes que la ausencia es en ambas direcciones... Hay casos también en que las distancias geográficas y económicas no nos permiten el encuentro... Entre los familiares contactados y que aceptaron, más algunos compañeros y compañeras de prisión sobrevivientes, así como amigos de las familias, fui junto a mi equipo de trabajo, Sebastián y Matías, a las casas de aquellas personas que nos abrieron las puertas de su hogar reuniéndonos en grupos, en colectivo, a bordar, conversar y compartir en torno a la historia y memoria de los 119 y de nosotros mismos. También realizamos algunas sesiones de encuentro y bordado en lugares como la Casona de la Compañía Gran Circo Teatro o la Parroquia Sagrado Corazón de Jesús de Estación Central, todo en Santiago, que nos recibieron para que muchas personas pudieran colaborar dando puntadas y compartiendo historias y emociones. Estos encuentros fueron el “momento”, la obra quizá. Momento en que nos reímos, nos emocionamos, cantamos, compartimos, comimos, discutimos y reconstruimos la historia de Chile, aquella que no existe porque no forma parte de sus escritos oficiales.

El bordado de los pañuelos fue la excusa para encontrarnos, la metodología para lograrlo.⁷⁵ Bordar fue una acción realizada siempre en colectivo, con algunas excepciones. Acepté el envío de pañuelos de familiares que no se encontraban en la ciudad pero que insistieron en ser parte de alguna manera de la obra. Tres pañuelos que viajaron hasta Santiago desde Chillán, al sur de Chile, y desde el extranjero, de Suecia, lugar donde viven muchos chilenos exiliados. Si bien no era la idea del proyecto bordar en soledad el nombre del ser querido, fue tal la insistencia en participar que ¿cómo negarme a que se pudieran sentir presentes, a que fueran parte?

Realizamos alrededor de 20 jornadas de entre 6 y 8 horas de trabajo, que fueron grabadas en audio, video y registradas fotográficamente. Con todo este rico material obtenido trabajé posteriormente en la edición de los videos y en el diseño de una página web creada para la obra: www.hilosdeausencia.com para que perdurase y así formalizar un archivo visual de la *Operación Colombo* desde el arte.⁷⁶ De esta manera, los pañuelos, los audios, los videos y las fotografías fueron los “objetos resultantes” de estos encuentros, vestigios de una acción que extienden la temporalidad de la misma. Realicé una primera exposición en la Galería Sala de Carga, un lugar itinerante en un container marítimo que se emplaza en el espacio público irrumpiéndolo por un determinado tiempo y democratizando, con ello, el acceso al arte, al ser un espacio no institucional, gratuito y que invita al transeúnte a entrar. Se instaló en la Plaza de la Constitución, en el centro de Santiago junto al Palacio de La Moneda (sede de gobierno bombardeado para

74 Toda esta primera fase de trabajo la he relatado en detalle en *¿Colaboramos?, el arte de tejer la red*.

75 Sobre el bordado ver los textos: *Coser las heridas*, donde me refiero con detención sobre prácticas textiles y sus alcances y, *Temblar*, donde me refiero al registro de la huella que como técnica he usado.

76 Sobre ello ver los textos: *Recolectar fragmentos, abrir archivos y Consignar*.

el Golpe de Estado), el Ministerio de Justicia y otros emblemáticos edificios y monumentos como el erigido en memoria a Salvador Allende. En el interior de este container-galería instalé los pañuelos bordados junto a los audios de las sesiones, que sonaban todo el día mezclándose las voces de diferentes personas de manera anónima, en diferentes lugares, que hablaban sobre lo relatado. Asimismo, coloqué los videos testimoniales en dos pantallas que invitaban al espectador a ver de manera más íntima y personal, acorde con su contenido testimonial. Finalmente, publiqué un pequeño libro-catálogo como documento del proyecto.⁷⁷

Un año después fui invitada por dos instituciones públicas, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y la Biblioteca de Santiago, a exponer nuevamente la obra, esta vez para la conmemoración de los 40 años de la *Operación Colombo*. Las exposiciones abrieron las actividades conmemorativas durante el mes de julio y las pude realizar gracias al financiamiento del *Fondo Nacional de la Cultura y las Artes*. En esta ocasión realicé un montaje totalmente diferente, dividiendo y uniendo la obra en un juego con ambos espacios que implicaba involucrar desplazamientos y, por tanto, a la ciudad. Ambos lugares pertenecen al mismo barrio, un barrio popular, antiguo y central dentro de la capital. Como distan a unos 7 minutos andando, decidí colocar una parte de la obra en cada lado. Así en el Museo estuvieron en exhibición los audiovisuales por 119 días, y en la Sala de Artes Visuales de la Biblioteca, los pañuelos junto a los audios de las sesiones. Para conectar ambas muestras cree un díptico que unía los recorridos —y los informaba—, e hice una serie de visitas guiadas junto al departamento de educación del Museo de la Memoria durante todo el mes que estuve en mi ciudad natal.⁷⁸ A ellas acudieron principalmente jóvenes estudiantes de secundaria y universitarios con diversas inquietudes, conocimientos y opiniones al respecto. Estas conversaciones las he registrado en parte, para capturar esas reflexiones y conversaciones con distintas generaciones. En el ensayo *Silencios, cicatrices, aperturas: políticas de la memoria*, transcribo un diálogo de una de ellas.



Hilos de Ausencia. 2014.

⁷⁷ En el libro-catálogo se encuentran textos de Rodrigo Zúñiga, filósofo y teórico del arte chileno, académico de la Universidad de Chile, Selina Blasco, historiadora del arte española y académica de la Universidad Complutense de Madrid y Joselyne Contreras, directora y curadora de la Galería Sala de Carga, así como textos elaborados por mí.

⁷⁸ También participé junto a los diversos colectivos de familiares de los 119 en varias actividades y conmemoraciones de los 40 años a las que fui invitada, compartiendo y reencontrándome nuevamente con cada uno de ellos. Por otro lado, a lo largo del año y a pesar de que mi residencia es en Madrid, he facilitado la obra en varias ocasiones para muestras efímeras cada vez que los familiares me lo han solicitado, exhibiéndose los pañuelos y videos por diversos lugares de la capital.

Campos Devanados, 2013-2015.

Por encima de España solo Dios.
Escrito en un muro del Campo de San Pedro de Cardaña. 1938.⁷⁹

Para los navegantes con ganas de viento, la Memoria... es un puerto de partida.
Eduardo Galeano.⁸⁰

Lo que no es perceptible a través de la vista por incapacidad física es invisible, pero también es invisible aquello imperceptible a nuestra mirada,⁸¹ aquello que han borrado, quitado de nuestra vista y aquello que nos impide ver debido a nuestro bagaje cultural, conceptual y personal. Con todo eso tiene que ver esta obra, con antiguas estructuras que permanecen invisibles ante nuestros ojos pero cuyos rastros aún perduran si observamos con detención. *Campos Devanados* tiene que ver con acercarnos al paisaje conociendo los hechos pasados para ser conscientes de lo que allí aconteció y poder construir nuestra mirada. Se trata de encontrar lugares marcados por la historia y resituarse ese paisaje en la memoria.

Campos Devanados es una obra que se remonta a la historia de España tras el Golpe de Estado del 18 de julio de 1936 que inauguró en el país un tiempo en el que el lenguaje de las armas fue la ley. A pesar de que el Golpe fracasó en casi la mitad del territorio, tras él se desencadenó una violenta Guerra Civil entre los años 1936 y 1939 que dejó un país en ruinas, sumido en la pobreza, el exilio y la muerte en el frente de batalla. Posteriormente, con el triunfo del bando sublevado que ganó la guerra que contra el gobierno democrático de la Segunda República inició, España pasó a vivir una larga y cruel dictadura de 36 años encabezada por el general Francisco Franco hasta su muerte en 1975. En ella la violencia provocó miles de detenciones, represión, tortura, presos, trabajos forzados, desapariciones y, por tanto, lugares y centros de reclusión. Durante el régimen de Franco, “la violencia fue un elemento consustancial. Hoy es imposible pensar en ella sin situar en el primer plano del análisis sus más de 30.000 desaparecidos, los —se estima— 150.000 fusilados por causas políticas, el medio millón de internos en campos de concentración, los miles de prisioneros de guerra y presos políticos empleados como mano de obra forzosa

79 RODRIGO, Javier. (2005). *Cautivos. Campos de concentración en la España franquista, 1936-1947*. Barcelona: Crítica. p.81

80 GALEANO, Eduardo. (1993). “Ventana sobre la memoria”. En: *Las palabras andantes*. Buenos Aires: Catálogos S.R.L.

81 SABADELL, Lluís. (2007). “Paisatges Invisibles”. En: GUZMÁN, Manuel y SABADELL, Lluís. *Paisatges invisibles, paratges impossibles*. Cat. Exposición. Girona: Fundació Espais d’Art Contemporani. p.2

para trabajos de reconstrucción y obras públicas, las decenas de miles de personas empujadas al exilio, la absurda y desbordada constelación carcelaria de la posguerra española o la vergonzante represión de género que, más allá de la reclusión de la mujer en el espacio privado, llegó a extremos de crueldad tales el rapto, el robo de niñas y niños en las cárceles femeninas”.⁸² La España franquista contó con una red de más de 100 campos de concentración entre 1936 y 1947, algunos con carácter estable y otros muchos provisionales, todos coordinados por el Servicio de Colonias Penitenciarias Militarizadas en los que terminaron desde excombatientes republicanos del Ejército Popular hasta disidentes políticos, homosexuales y presos comunes. La principal función era retener prisioneros de guerra y todos los calificados de “irrecuperables” eran automáticamente ejecutados. “Si la España de Franco echó sus bases políticas en una inmensa inversión en violencia para vivir después de sus rentas, en lo que nos atañe, no hay que andarse con medias tintas a la hora de afirmar que Franco contó con y se apoyó en una tupida red de campos de concentración y de explotación de mano de obra republicana para asentar su poder. Campos de concentración. Ni centro de prisioneros, ni depósitos, ni campamentos, eufemismos que sólo pretenden esconder o atemperar una realidad: la existencia en España de más de 180 campos (104 de ellos, estables) donde a los prisioneros de guerra se les internaba, reeducaba, torturaba, aniquilaba ideológicamente y preparaba para formar parte de la enorme legión de esclavos que construyeron y reconstruyeron infraestructuras estatales, como parte del castigo que debían pagar a la “verdadera” España”.⁸³ Una red de campos y de trabajos forzados que llegó a sumar cerca de medio millón de internos, señala el historiador Javier Rodrigo, la más densa y poblada de la Europa meridional. El primero de ellos fue creado en plena Guerra Civil en 1936 y estuvo localizado en el castillo del monte Hacho de Ceuta. El último, en Miranda de Ebro, Burgos, cerrándose en 1947, diez años después de su apertura. Lamentablemente, todo el país estuvo plagado de campos, aunque la mayoría se concentraron en el territorio del Ejército del Norte de Mola y Dávila, el más y mejor controlado por el Cuartel General de Franco.

82 RODRIGO, Javier. (2006). “Internamiento y Trabajo Forzoso: Los Campos de Concentración de Franco”. *Revista de Historia Contemporánea HISPANIA NOVA*. N°6. [en línea] [Consulta: 13-03-2013]. Disponible en: <http://hispanianova.rediris.es>

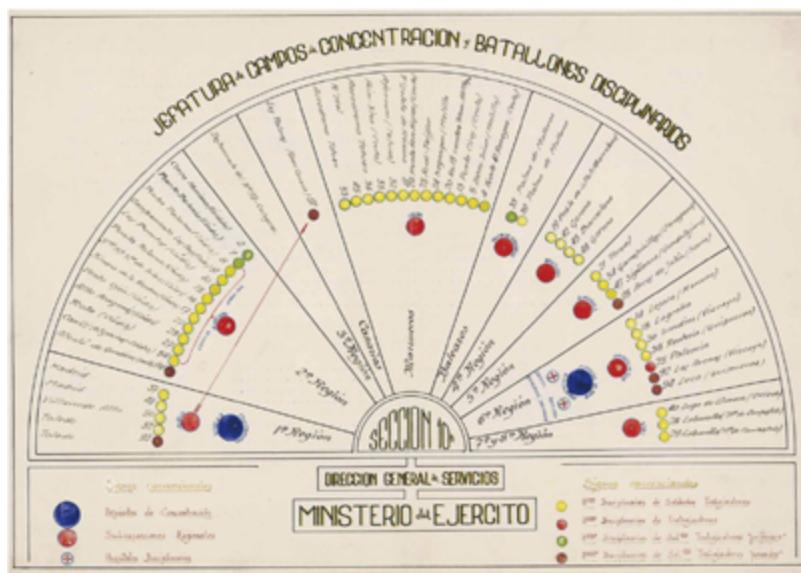
Respecto al número de detenidos desaparecidos que en este texto de 2006 Rodrigo sitúa en más de 30.000, la ARMH contabiliza 114.226 hombres y mujeres que permanecen en fosas comunes, cifra documentada hasta la fecha producto de la investigación iniciada por el juez Baltasar Garzón antes de ser expulsado de la Audiencia Nacional. Aunque la cifra ha sido cuestionada por quienes creen que la recopilación de datos por parte de asociaciones, historiadores y ciudadanos no fue precisa, otros destacan que, al margen del número exacto, España es el segundo país del mundo después Camboya con más víctimas de desapariciones forzadas cuyos restos no han sido recuperados ni identificados.

ARMH. (2015, 30 de agosto). “España es el segundo país en número de desaparecidos después de Camboya”.

El Plural. [en línea] [Consulta: 03-05-2016]. Disponible en: <http://www.elplural.com/2015/08/30/espana-es-el-segundo-pais-en-numero-de-desaparecidos-despues-de-camboya>

VILLAR, Helena. (2016, 29 de julio). “España, la memoria enterrada”. ARMH. [en línea] [Consulta: 06-08-2016]. Disponible en: <http://memoriahistorica.org.es/s1-news/c1-ultimasnoticias/espana-la-memoria-enterrada/>

83 RODRIGO, Javier. “Internamiento...” *op.cit.*



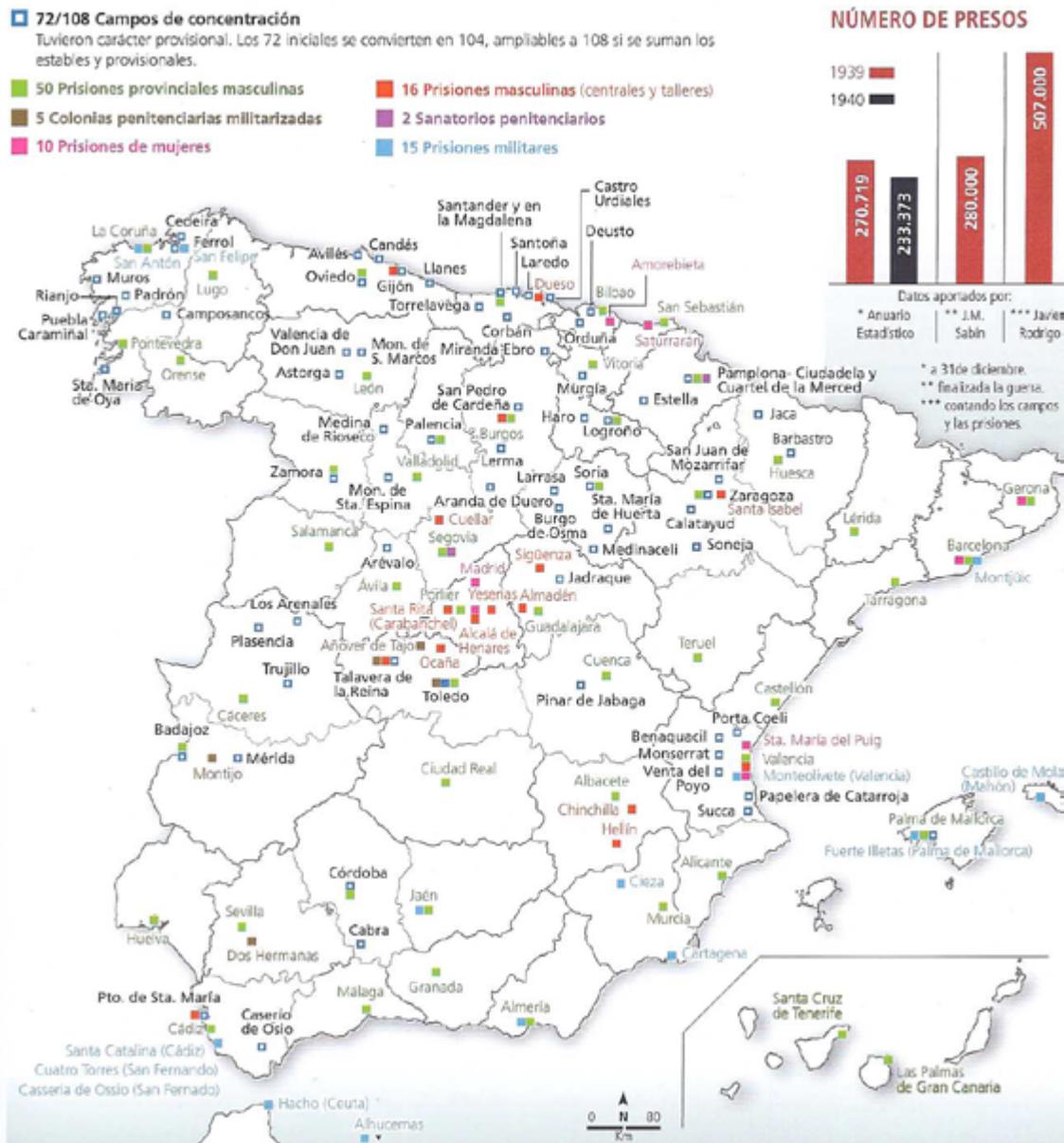
Localización de Batallones Disciplinarios y de Campos de Concentración. 1942
 Fuente: Iturria. Archivo General Militar de Ávila. ME. C.20772, letra C, cara A. I.H.C.M. de Defensa.

El campo de concentración no es sino la reproducción de los sistemas de control y represión de una sociedad que ejerce altos niveles de violencia política y social, creando la necesidad de confinar, clasificar, reordenar y reeducar a sus integrantes sobre la base de una serie de principios y valores que la mayoría de las veces vienen negados. Por eso no podemos abarcar del todo el horror que implican, puesto que no existen paralelos; ni siquiera es comparable el trabajo forzado en las prisiones o campos de trabajo, ya que el trabajo forzado tiene un tiempo limitado y, de algún modo, el condenado conserva los derechos sobre su cuerpo.⁸⁴ En cambio, en el campo de concentración el sujeto es torturado y dominado, además de quitado de la visión, invisibilizado. Si bien en los campos franquistas el horror no llegó a ser como el de los conocidos campos nazis, esto no implica que se infravalore lo sucedido, porque fueron lugares en los que la tortura, la muerte y la desaparición se instrumentalizaron bajo una política de terror y de violación de los derechos humanos de Estado. *Campos Devanados* se sitúa en el contexto de estos acontecimientos históricos y de la constatación de su invisibilidad, rescatando esta parte de la historia de España y reescribiéndola para traerla a la memoria. La investigación se centra en los campos de concentración del franquismo⁸⁵ y su estado actual de desaparición y ruina.

84 ARENDT, Hannah. (2006). "Totalitarismo". En: *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza. p.597

85 La artista Virginia Villaplana plantea que en la sociedad española se tiende a hablar de lo que ocurrió en la Guerra Civil pero no en el franquismo, como si en ese periodo nada hubiese ocurrido o como si no hubiese existido. Cuando planteé este proyecto fue en base a una idea similar el borrado de miles de españoles que sufrieron los embates de la represión. Villaplana lo mencionó en el *Congreso Internacional Política, poder estatal y la construcción de la Historia del Arte en Europa después de 1945*, llevado a cabo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 18 al 20 de junio de 2015.

El historiador Javier Rodrigo en una línea común plantea: "Existe, resulta complicado negarlo, una cosmovisión —antes oficial y hoy nostálgica— y una falsa memoria sobre la Guerra Civil y la dictadura de Franco que tienden a infravalorar o,



Mapa de los presos y campos de concentración en el franquismo. Fuente: José Manuel Sabin y Javier Rodrigo.

al menos, relativizar, los procesos de violencia política desarrollados durante ambas, con el objetivo de no considerar la represión franquista como el basamento de la larga duración del régimen dictatorial. Esa ha sido una percepción, heredera de la propagandística franquista, que ha llegado no intacta, pero sí con considerable salud, hasta nuestros días: la de una violencia “proporcionada”, “correlativa” a la violencia revolucionaria. La de una violencia, en definitiva, “necesaria”, “sanadora” y “justificada”. RODRIGO, Javier. “Internamiento...” *op.cit.*

Producción del proyecto.

Comencé realizando una investigación bibliográfica acerca de los campos de concentración y sus circunstancias: las historias allí vividas, el contexto nacional y su archivo fotográfico. Trabajé con libros de historiadores contemporáneos, prensa de la época y documentos oficiales, visitando para ello los archivos del periódico ABC en la Biblioteca Nacional, el Archivo Histórico del Partido Comunista de España y el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca, donde accedí a los Informes de los Tribunales de Cuentas, pudiendo conocer datos económicos de los campos y listados de nombres de presos republicanos. Asimismo, a través de Internet, en blogs testimoniales, hemerotecas y páginas de agrupaciones de memoria de colectivos ciudadanos.⁸⁶ También he trabajado con mapas del país, intentando encontrar estos lugares en el escenario geográfico, sin mucha suerte, dado que si bien existen algunos mapas elaborados por historiadores en investigaciones recientes, sus coordenadas geográficas son inexactas. Tenemos referencias, ciertas nociones de sus ubicaciones, pero poca información más, lo que dificulta enormemente el trabajo. Aun así, el paso siguiente fue realizar una investigación de carácter etnográfico, un trabajo de campo,⁸⁷ visitando algunos de ellos para registrar su estado actual de abandono, de ruinas o de nuevos cimientos. Posteriormente he creado diversas piezas visuales que cruzan la imagen fotográfica digital con el dibujo y el bordado,⁸⁸ unión que remite al pasado y presente de estos campos en una metáfora del devanar la historia, realizando para ello una serie de ejercicios que finalmente han acabado en centrar las propuestas con el medio fotográfico.

Durante la investigación etnográfica he viajado, entre 2013 y 2015, por distintas ciudades y pueblos españoles, visitando estos ex-campos de concentración que he ido distribuyendo geográficamente según los conocimientos previos adquiridos en la lectura de relatos historio-gráficos y de testimonios. La mayoría están silenciados, no existen.⁸⁹ Sólo la constante presencia de flores anónimas en algunos casos evoca lo ocurrido. Pero de los más de 100 que existieron, muy pocos tienen algún tipo de reconocimiento, placa o señalización que les haga memoria.

86 Este material se puede encontrar en la bibliografía final en: *Fuentes documentales para la investigación artística, archivos y repositorios*. Sobre la vida en los campos recomiendo el libro de RODRIGO, Javier. (2005). *Cautivos: campos de concentración en la España franquista, 1936-1947*. Barcelona: Crítica. Asimismo, las páginas web y blogs con testimonios citados en la bibliografía, como: <http://desmemoriados.org/> y <https://lasmerindadesenlamemoria.wordpress.com/>

87 Sobre las relaciones entre arte y etnografía ver *Trabajo de campo*, dentro de *Dispositivos metodológicos*.

88 Sobre la fotografía hablo con detención en el texto: *Los lugares también desaparecen*. Y sobre el bordado y el textil en: *Coser las heridas*.

89 Cabe decir que el inicio de este proyecto lo pude realizar gracias a una *Ayuda a la Creación Visual* V.E.G.A.P. que me ha permitido visitar 7 de estos ex-campos. Para los otros 17 que he visitado, he empleado mis propios medios y sin más ayudas económicas (ya que hasta ahora no he conseguido obtener ningún otro financiamiento a pesar de que lo he seguido intentando), trabajando para ello junto a mi novio como vendedores ambulantes de productos chilenos en cada viaje. Mi novio importa estos productos, de ahí que durante un verano hemos acordado que, para colaborar en nuestros trabajos, yo repartiese y vendiese estos productos por distintos rincones de España, y él me ayudase a llegar a estos lugares para poder fotografiarlos. Más de la mitad de los campos visitados y fotografiados ha sido gracias a esto, con lo que he podido llevar a cabo el proyecto gracias a cargar el coche de alimentos, chuches y refrescos que vendemos y repartimos por ciudades y pueblos en los que hay chilenos.

Si bien los estudios históricos son cada vez más frecuentes, las incógnitas siguen siendo una constante en la historiografía de la postguerra. No son tomados en cuenta ni siquiera al revisarse el tratamiento de los prisioneros en la zona sublevada, habiendo salido a la luz solo en el contexto de la discusión pública sobre la historia reciente de España.⁹⁰

Una vez que llego a la ciudad o pueblo realizo preguntas a la gente del lugar sobre la existencia y ubicación del campo de concentración que busco, de manera que me ayuden a llegar a él y poder fotografiarlo. Como decía, no existen direcciones ni puntos geográficos exactos, sólo referencias que, en todo caso, en varias oportunidades me han permitido llegar perfectamente. Las conversaciones con la gente del lugar son en su mayoría cortas, de pregunta y respuesta —algo tensas debo decir—, pero a su vez muy interesantes, porque evidencian esta pérdida de memoria a la que estoy aludiendo. Por ejemplo, cuando me acerco a preguntar a gente joven me contestan que no saben de qué les estoy hablando. En cambio, cuando le pregunto a gente mayor, aunque evidentemente saben, la mayoría me contesta con otra pregunta o con algún comentario desalentador: —“pero si ahí no hay nada, ¿para qué va a ir allí?”—“Si eso fue hace mucho tiempo ya, no vaya”. —“Pero si no hay nada, no queda nada”. Finalmente, dada mi insistencia me suelen indicar cómo llegar si saben, claro, y así logro en algunos casos encontrar estos lugares o me cercioro de estar en ellos, pudiéndolos fotografiar.

A la fecha he visitado y registrado veintitrés de todos ellos y un Destacamento Penal; es decir, veinticuatro puntos donde hubo un campo de concentración franquista o lugar de reclusión. Como comentaba, la mayoría no tiene indicación ni referencia alguna sobre lo que fue. Muchos de ellos, además, se han reconvertido con el tiempo siendo hoy viviendas particulares, centros culturales, hospitales y universidades. Pero también hay otros que son descampados y solares abandonados o fábricas en ruinas. En ocasiones he podido acceder a ellos y recorrerlos, palparlos, experimentarlos, especialmente el de Miranda de Ebro, que es el único de los visitados hasta ahora que existe como sitio histórico de memoria, con vestigios, ruinas y leyendas explicativas. Pero en otros no. O necesito pedir permiso, que no me dan, o son ahora viviendas particulares, por lo que tampoco tiene sentido entrar, o están totalmente cerrados. Por ello, en lo que llevo de trabajo de campo hasta ahora, he podido fotografiar siempre solo el exterior. El interior, en muchos casos, es imposible. Cuando son sitios abandonados hago todo lo posible por “colarme” en ellos aunque, como podrán ver, los viajes no han estado exentos de dificultades. Los ex-campos visitados hasta entonces han sido:⁹¹

90 RODRIGO, Javier. *Cautivos. op.cit.* p.1

91 Presento imágenes de algunos de los campos visitados, incorporando imágenes de archivo, si he conseguido obtener, y fotografías de su estado actual. Obtengo las referencias históricas de la bibliografía señalada, fruto de la investigación artística-histórica hecha para llevar a cabo la obra. Ver: *Fuentes documentales para la investigación artística, archivos y repositorios*. Es interesante revisar también sobre este tema el libro *Arte y Represión en la Guerra Civil española. Artistas en checas, cárceles y campos de concentración* de Francisco Agramunt Lacruz (2005). Es una investigación sobre los artistas que, de un bando u otro, cayeron en la prisión, la tortura y la muerte durante la guerra, pero también abarca a algunos en el franquismo. De hecho, el autor va señalando los artistas caídos en algunos de los campos que he visitado.

Campo de concentración de Albaterra en Alicante: uno de los más duros al fin de la Guerra Civil pese a mantenerse por sólo seis meses. La única comida que recibían allí los presos era chuscos de pan y sardinas. Había falta de agua y hacía mucho calor. En él se produjeron todo tipo de humillaciones, vejaciones y fusilamientos. Los presos se numeraban, y si uno de ellos se fugaba, se fusilaba a los que tenían los números anterior y posterior. Grupos de falangistas y “vencedores” venían desde todos los puntos de España a buscar presos que conocían y una vez localizados, se los llevaban en camiones y los fusilaban en los alrededores. Cuando cerró, la mayoría de los presos pasaron a centros penitenciarios, batallones de trabajo o fueron condenados a muerte. A la fecha de mi visita (2013), es un descampado en venta que tiene a la entrada una placa conmemorativa y un monumento que recuerda a las víctimas, que se calcula que llegaron a ser unas 20.000 personas.

Porta Coeli en Valencia: donde actualmente está este antiguo convento cartujo y en sus jardines el Hospital del Doctor Moliner para enfermos terminales. En la postguerra albergó, en las dependencias del tanatorio, hasta unos 4.400 presos republicanos, y se calcula que allí fueron fusiladas unas 2.238 personas. He ingresado al hospital aunque no he realizado imágenes internas, ya que si bien nadie me prohibió hacerlas, no he considerado necesario ni éticamente correcto fotografiarlo, pues estaba evidentemente en funcionamiento con enfermos en estado terminal y sus familias. De alguna manera tener en este proyecto sólo imágenes externas funciona como una suerte de seña de identidad de la obra que evidencia censura a este tema u olvido y desmemoria.

La Harinera en Gijón: se utiliza como oficinas del ayuntamiento. Estaba cerrado y apenas he encontrado referencias.

La Cadellada en Oviedo: psiquiátrico que fue desalojado a fines de 1936 y utilizado con detenidos del Frente Norte. Sus prisioneros eran enviados a trabajos forzosos en los Batallones de Trabajadores construyendo, por ejemplo, el campo de aviación de Lugo de Llanero. Terminada la guerra volvió a ser el Hospital Psiquiátrico Provincial y hoy alberga el nuevo Hospital Universitario Central de Asturias (HUCA), quedando sólo a la entrada los restos de una pequeña iglesia perteneciente a este barrio desde tiempos remotos. He hablado con personal del hospital y con un residente del barrio, pero más allá de mencionarme el antiguo sanatorio del lugar, que en la Guerra Civil fue bastante perjudicado, no tenían más referencias.

Universidad Comercial de Deusto, Bilbao: no he ingresado más que a su patio exterior porque tampoco me interesaba más que obtener, en este caso, la imagen que señala el lugar. Tuvo en 1937 unos 10.513 prisioneros según las investigaciones históricas. Sobre él he encontrado poca información, aunque lo curioso es que se nombra constantemente en los relatos.



Penal de Valdenoceda, Burgos. 1938-1945



San Pedro de Cardena, Burgos. 1936-1939



San Juan de Mozarrifar, Zaragoza. 1938-1944?



San Cristóbal, Pamplona. 1936-1945



Miranda de Ebro, Burgos. 1937-1947



Santa Clara, Sigüenza. 1936-1939



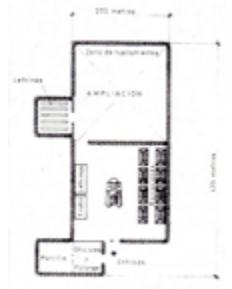
Porta Coeli, Valencia. 1939-1939



Castillo de Montjuïc, Barcelona. 1939-1945?



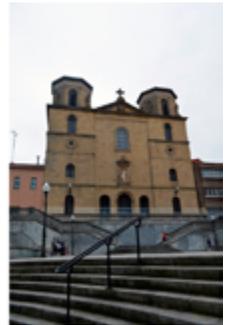
Destacamento Penal de Bustarviejo, sierra madrileña. 1944-1952



Albatera, Alicante. 1939



La Cadellada, Oviedo. 1937-1938



Barrio de Santutxu, Bilbao: Convento Ángeles Custodios, Prisión Larrinaga, Casa Galera y Prisión El Carmelo. 1937-1940 aprox.



La Magdalena, Santander. 1937-1940?

San Juan de Mozarrifar en Zaragoza: antigua papelera que había estado ocupada por un batallón del CTV (*cuero de tropa voluntario*) mussoliniano y por el Batallón de Trabajadores N°20. A partir de febrero de 1938 el ejército franquista procede a electrificarlo, levantar tapias, alambradas y garitas y lo convierte en un campo de concentración en vista del número de prisioneros en aumento y de la necesidad de desalojar San Gregorio, un campo en las cercanías de éste al que no pude llegar. En 1943 había allí 3.500 prisioneros, aunque su capacidad había quedado oficialmente establecida en 2.600. Hoy la papelera está cerrada y abandonada. Intenté colarme a parte de su interior que se vislumbraba “accesible” pero un perro de proporciones importantes que cuidaba el lugar salió a mi encuentro espantándome. De todos modos, el edificio central está totalmente cerrado, en ruinas y habitado por cientos de pájaros negros.

Cuartel de Santa Clara en Sigüenza: otro de los muchos conventos utilizados para estos fines que fue uno de los primeros centros que puede considerarse campo de concentración. Como había “muchos presos y no se sabía qué hacer con ellos... se habilitan cárceles en los conventos y en los colegios religiosos, dadivosamente prestados por las instituciones religiosas al Estado. En principio los presta sin recibir nada a cambio y luego se les da un alquiler”.⁹² A éste no pude ingresar ni hablar con el personal.

Hogares Mundet hoy Campus Mundet de la Universidad de Barcelona: en los terrenos que eran la Casa de la Caridad del Vall d’Hebron se situó el campo de concentración que hoy en día es la zona del actual edificio de Llevant y del conjunto de edificios de Les Llars Mundet de la Universidad de Barcelona. A pesar de la escasa documentación conservada de este campo, se estima que pasaron por él 3.785 prisioneros. Desde las facultades de Pedagogía y Psicología de la actual universidad se ha propuesto llevar a cabo un proyecto de musealización integral del recinto para recuperar su memoria (según anuncian en su web) pero cuando fui no encontré ninguna referencia concreta ni señalización alguna.

Penal de Valdenoceda también en la provincia de Burgos: albergó durante siete años (1938-1945) a más de tres mil presos republicanos que murieron en condiciones infrahumanas. Es una antigua fábrica de sedas, hoy totalmente abandonada y cerrada, a la que no hubo manera de poder ingresar. Dicen que en su interior hay todavía marcas de los camastros de los presos y de los chinches que ahí albergaban, y que también se conserva una escalera metálica que los presos construyeron cuando la nieve y la lluvia se fue comiendo la que había de madera. Hay testimonios de que algunos presos fueron conducidos hasta él en vagones de ganado precintados a la salida. En sus alrededores, y desde 2007, la Asociación de Familiares de Presos Republicanos de Valdenoceda ha ido exhumando el 80% de las fosas que existen en el lugar, cuerpos provenientes de este campo en su mayoría.

92 NÚÑEZ DÍAZ-BALART, Mirta, et. al. (2006). “Una inmensa prisión: Campos de concentración, cárceles, trabajos forzados”. Coloquio en Club de Amigos de la Unesco de Madrid. p.11

Campo de San Pedro de Cardena: monasterio a 16km de Burgos utilizado principalmente para prisioneros de las Brigadas Internacionales que hoy se utiliza para lo que se hizo. Sus dependencias eran para unos 1.200 hombres, con agua canalizada y baños (sólo para la noche, pero un privilegio poco común) y fue uno de los pocos que contó con enfermería para 75 camas. En 1937 llegó a contar con 5.699 prisioneros. Pude ingresar a él y realizar una visita guiada por un monje en *plan turista*, ya que forma parte de la ruta del Cid. Sin embargo, al preguntar al monje sobre esta parte de la historia del monasterio, no he recibido mayor información que constatar que: —“sí, bueno... los patios fueron, pero muy poco tiempo... y hace mucho...” Me pregunto cuáles son los tiempos válidos para hablar de algo así.

Campo de concentración de Miranda de Ebro, Burgos: fue el de mayor duración y rigor (diez años funcionando como tal), y un lugar que conserva algunas ruinas, así como uno de los pocos que tiene una placa recordatoria indicando que existió y leyendas que hacen una suerte de recorrido indicando el uso de cada espacio en ese momento. Ha sido recuperado por una asociación de memoria histórica para que se conozca lo que sucedió, y es igualmente difícil llegar a él, ya que está “escondido” tras las ruinas de Reposa S.A., una fábrica de resinas y poliuretanos que se instaló en parte de las que fueron sus dependencias. Durante su década de existencia como campo pasaron por el mismo unos 80.000 prisioneros, fluctuando la media entre los 2.000 y los 4.200 por temporada. Con el traslado, en enero de 1947, de sus últimos prisioneros al campo de Nanclares de Oca en Álava, quedó finalmente clausurado. Más tarde, de 1949 a 1953 se convirtió en un centro de instrucción para reclutas que en 1954 fue desmantelado y, ya en la década de 1960, fue instalada en sus terrenos la fábrica mencionada que, desde el lugar de acceso, lo tapa.

Penal del Dueso en Santoña, Santander: tras la toma de Santander se establecieron de manera provisional cuatro campos en Santoña para casi 50.000 republicanos, uno de ellos en el Penal del Dueso, un centro penitenciario construido a principios del siglo XX que durante la República había sido utilizado como Colonia Penitenciaria y que, al ser un recinto sólido de seguridad al que se añadieron barracones, alambradas y piquetes metálicos, sirvió como campo a partir del 37'. En él se retuvieron 3.110 presos en 1938 y 3.342 en 1939. Hubo hacinamiento además de lo común de todos los campos: hambre, falta de higiene, enfermedades, etc. El mayor número de los reclusos de este penal eran sentenciados a pena de muerte por fusilamiento, en espera de su traslado a Santander para ser ejecutados al día siguiente. Hoy continúa siendo una prisión, ya que es un enorme complejo construido para ello, sólo que ya no de presos políticos sin ordenamiento ni ley. Visitarlo no ha sido posible por temas burocráticos de permisos, aunque con más tiempo y ciertas cartas de recomendación, en teoría, podría llegar a acceder a él. Desde su exterior no se señala nada sobre este episodio de su historia.

Fuerte de San Cristóbal, Monte Ezkaba en Pamplona: fortaleza militar en lo alto del monte de Pamplona en la que se internó a miles de republicanos a partir del golpe de julio de 1936 y hasta 1945, año en que se cerró. Más de trescientas personas murieron de hambre o enfermedad, la mayoría de tuberculosis, cuando no fueron directamente asesinadas. Este campo se convirtió en una prisión-sanatorio para presos enfermos, aunque lo de “sanatorio” parezca irónico. San Cristóbal es conocido, sobre todo, por la fuga masiva que tuvo lugar el 22 de mayo de 1938. Casi ochocientos prisioneros lograron escapar, aunque por poco tiempo. Solo tres de ellos llegaron a Francia. Doscientos veintiuno fueron asesinados durante la huida y quince condenados a muerte y ejecutados. Sin embargo, es la fuga de presos más grande de la posguerra.⁹³ Hoy abandonado, lo ocupan personas para beber, orinar, drogarse y rayar sus muros, ya que se puede entrar por la parte de atrás. Ingresar en él provoca escalofríos: su arquitectura, estado actual, los olores...

La Magdalena, también Santander: en septiembre de 1937 este palacio se incautaría para “otros fines”, pero debido a su valor artístico como edificio y a su contenido interno, se decidió usar sus enormes caballerizas como campo de concentración. Hoy, el Palacio, más bien toda la península, es un lugar turístico muy bonito y arreglado que se puede visitar pero que no tiene referencias a esta historia, a pesar de que la documentación y las imágenes existentes testifican que esta zona fue utilizada como campo. De hecho, el paraninfo actual donde se desarrollan conferencias, seminarios y charlas llegó a contener cerca de 1.600 reclusos, cuando su capacidad era para 600.

Barrio de Santutxu en Bilbao: en este barrio hubo varios campos: *Casa Galera* (hoy escuela de música), *Prisión Larrinaga* (hoy comunidad de edificios), *Convento Ángeles Custodios* (hoy colegio) y la *Prisión El Carmelo*, convento e iglesia del mismo nombre. Sólo he podido registrarlos exteriormente, dado que su uso actual es privado.

Playa de Arnao en Figueras, Castropol: playa en la que hay una agradable zona de picnic para ir a disfrutar en el lugar donde estaban los barracones y alambradas. En este sitio se colocó en su día un monolito indicando que fue un lugar de internamiento de prisioneros políticos en el franquismo, pero la placa fue quitada y hoy, al igual que casi todos los campos visitados, no hay nada que le haga memoria.

Castillo de Montjuïc, Barcelona: el edificio tampoco tiene referencia visual alguna que recuerde su uso. Sin embargo, en el folleto turístico del castillo que entregan al comprar la entrada, se indica al relatar que se usó como campo de concentración durante el franquismo, apareciendo incluso un par de imágenes de archivo con presos trabajando.

93 Sobre esta fuga se han escrito novelas que la relatan y se ha hecho una película documental que he visto antes de ir: Ezkaba. *La gran fuga de las cárceles franquistas*, de Iñaki Alforja. España. [2006] 85 min. En este blog sobre el *Fuerte San Cristóbal*, está el link para poder verla: <http://fuertesancristobal.blogspot.com.es/p/videos-de-memoria-historica.html>

En Madrid también hubo campos de concentración, por supuesto, cómo no. Algunos de ellos fueron: el Antiguo campo de fútbol del *Rayo Vallecano* en la Avenida de la Albufera, que fue construido en 1939, cerrando tres meses más tarde. *Carabanchel* en el Alto de Extremadura, donde hacemos nuestros trámites los inmigrantes y donde hoy se ubica también un CIE; el *Cuartel de la Montaña*; el *Cuartel Guzmán el Bueno*; *El Pardo*; el *Estadio Metropolitano*; *Pinar de Chamartín de la Rosa*; *Plaza de Toros de las Ventas* y el *Depósito de Prisioneros del Grupo Escolar Miguel de Unamuno*. Este último se construyó como colegio por la Segunda República, pero en el franquismo fue utilizado como centro de clasificación de presos para la creación de Batallones Disciplinarios de Trabajadores mediante los cuales se construyó el Poblado de Comillas. Funcionó como campo entre 1939 y 1942 y en la actualidad es el Colegio Público Miguel de Unamuno. Los otros campos mencionados duraron pocos meses, cerrándose a lo largo del mismo 39'. También en la capital hubo prisiones, cárceles y otros centros de detención y tortura, según testimonios recogidos por diversos historiadores contemporáneos. Algunos de ellos fueron: la Dirección General de Seguridad en la calle Serrano, que se trasladó en octubre de 1939 a la sede del antiguo Ministerio de la Gobernación en la Puerta del Sol, que también fue centro de tortura. La Jefatura de Policía en la calle Jorge Juan nº5, la Comisaría de la calle Almagro nº39, la Comisaría de Fomento nº9, de la cual dicen que fue uno de los centros de torturas más siniestros de Madrid; la Policía Militar del Centro en la calle Núñez de Balboa nº31; el Cuartelillo de la Plaza del Progreso, donde el responsable de los servicios de Orden Público, Francisco Tonel, jefe de la Policía Militar instaló su despacho; el Secadero de Pieles de Fuencarral, en la calle Manuel Villarta nº11; la Sección de Guerrilleros de la Policía Militar, en la Carrera de San Jerónimo; el Servicio de Información de la Falange en la Puerta del Sol nº2; el Servicio de Policía Militar, en la calle Núñez de Balboa nº66 entre otros.

Destacamento penal de Bustarviejo en la sierra madrileña: este lugar, de todos los que he visitado, es el único que no ha sido realmente un campo de concentración sino un destacamento penal como su nombre indica, creado para “pagas” por medio de trabajo forzoso de presos republicanos. Sin embargo, lo he fotografiado igualmente, ya que se conserva en gran parte y sirve para hacernos una idea de cómo fueron este tipo de lugares. Además, es un sitio de memoria histórica bastante desconocido y poco visitado, al que tuve la suerte de ir junto a personas del *Foro por la Memoria de Madrid*, quienes me contaron su historia y cómo lo recuperaron de la mano de historiadores y arqueólogos, enseñándome también el sistema de viviendas que se formó en sus afueras para las familias de los presos. Fue muy interesante y emotivo conocerlo. Este destacamento cerró recién en 1952 y se usó para la construcción del ferrocarril de Madrid a Burgos.⁹⁴

94 Los Destacamentos Penitenciarios son, como su nombre indica, grupos de presos de cárcel que son usados en trabajo forzoso. A diferencia del campo de concentración, estos sí tienen pena judicial que descuentan a través del Patronato de la Merced para la Redención de Penas por el Trabajo. En el franquismo podía darse el caso de que un soldado, al ser hecho prisionero, sea internado en un campo. Ahí, clasificado como dudoso y mandado a trabajar en un batallón. Que con el paso de los meses, cuando el ejército franquista ocupa el territorio de origen del prisionero y se recaban más pruebas políticas, sea juzgado a pena de cárcel. Y que de ahí salga a trabajar a un destacamento para redimir pena. Explicación dada por el historiador Javier Rodrigo en conversación vía mail el 23-06-2015.

Los relatos de cada uno de estos campos los he extraído de la información citada, de los archivos, web y libros, especialmente

Siguiendo con el desarrollo del proyecto, una vez que tengo todo el material (recopilación del archivo visual de la época, testimonios bibliográficos, puntos geográficos, recogida de conversaciones en cada contexto, fotografías del estado actual, fotografías de archivo, etc.), edito y selecciono lo que voy a utilizar en las piezas finales. Éstas son, en primer lugar, dibujos bordados, realizados con hilos sobre tela en la que previamente he impreso, por sublimación, una de las imágenes que he realizado del estado actual del lugar, intentando crear de esta manera, una yuxtaposición de imágenes de pasado y presente a través del dibujo que muestra lo que fue, completando en algunos casos los contornos de las ruinas o, literalmente, dibujando algo que referencie su anterior estado. Sumado a ello, revelo en laboratorio diversas fotografías a distintos tamaños del gran archivo que he ido creando con tomas generales y detalles y, a su vez, imprimo por sublimación, también sobre tela, algunas imágenes de la época (blanco y negro) que he podido conseguir, de manera que en el montaje final se unan todas estas imágenes. Ahora bien, en el montaje, las fotografías son las que tienen mayor relevancia por presencia y cantidad, y junto al pie de foto sitúan y evocan el lugar. Por último, he incorporado un mapa de España sobre el que he ido situando los puntos de localización de los campos de concentración visitados creando, con ello también, mi propia ruta.

Para no perder en mi memoria todas las aventuras que voy viviendo cuando realizo esta obra, he realizado un *cuaderno de campo*, otra práctica etnográfica (que no expongo). En él apunto lo que creo es necesario no olvidar como las fechas de las visitas, las conversaciones con la gente —si las hay—, mis observaciones del lugar, entre otros. Además, voy incorporando en él imágenes e informaciones del proceso investigativo. *Campos Devanados*, con todo, es una suerte de cartografía, de archivo de la represión franquista construido en sus huecos y vacíos. Ahora bien, como este proyecto se mantiene en curso y en constante planteamiento (no lo considero acabado porque no he podido todavía dar al menos la vuelta al mapa, como ha sido mi intención desde un principio), he realizado en una segunda oportunidad otra obra a partir de ella, esta vez utilizando sólo fotografías y su pie de imagen, obra que he llamado *Estructuras Invisibles*.⁹⁵ En este caso, de mi archivo de alrededor de más de 1.000 fotografías, he seleccionado diez pertenecientes a sólo cinco de estos ex-campos, que he manipulado digitalmente eliminando el color y presentándolas en una serie de dípticos para trabajar visualmente la idea del archivo, de la imagen histórica y del tiempo. Pero, ¿acaso hay una imagen del tiempo? ¿Es posible representar el tiempo en una imagen?

los de Javier Rodrigo.

95 A lo largo de la tesis, cada vez que me refiera a *Campos Devanados* estoy hablando igualmente de *Estructuras Invisibles*, ya que ambas obras pertenecen al mismo proyecto y se refieren a buscar estrategias de visibilización de estos lugares desaparecidos. *Estructuras Invisibles* ha sido seleccionada para el XVI Premio Joven de la UCM y expuesta en el Centro de Arte Complutense (CaC) en 2015. *Campos Devanados* por su parte, ha sido seleccionado para INTRANSIT y para la 13ª Mostra Internacional FENOSA, exponiéndose también en el CaC de Madrid y en el Museo de Arte Contemporáneo de La Coruña, ambas en 2014.

La fotografía ha estado históricamente ligada al documento, por ser técnicamente el registro de un momento determinado, el momento en que capturamos la toma fotográfica. Asociamos la noción de archivo y documento a imágenes en blanco y negro, a fotografías históricas que nos remiten a un tiempo que *ya fue*. De hecho, todas las imágenes de archivo sobre campos de concentración que he ido recopilando están, evidentemente por una cuestión de época y técnica (ya que en ese entonces no se había masificado todavía la película a color) realizadas en blanco y negro. De ahí que en esta oportunidad eligiera trabajar anulando el color, como un vínculo con la imagen histórica, puesto que estoy trabajando con acontecimientos pasados que, de alguna manera documento al registrar su estado actual, realizando con ello una propuesta de entre tiempos que sitúa, nuevamente con el pie de foto que señala lugar y año, para dar cuenta del acontecimiento.⁹⁶ En definitiva, ambas propuestas son, ejercicios *mnemónicos* con los cuales propongo tirar del hilo para encontrar en los rastros, en las huellas del paisaje, los fragmentos que nos permitan reconstruir las historias, experiencias y memorias de estos lugares que, como residuos de acontecimientos, podemos descubrir.

96 Sobre el archivo me refiero particularmente en los textos *Recolectar fragmentos, abrir archivos* y en *Consignar*. Sobre la imagen como documento no he profundizado en esta tesis, ya que mi práctica no es de fotógrafa documentalista. Más bien he hecho guiños desde el arte a lo que significa la acción de documentar, de ahí la decisión de no abarcarlo como tema de estudio particular, aunque no desconozca el vínculo con ello. De todas maneras he revisado y recomiendo los textos de Jorge Ribalta, especialmente el catálogo *Archivo Universal: la condición del documento y la utopía fotográfica moderna*. (2009). Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona; y de Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*. (2006). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

*QUIEN MUERE EN TORTURA
NO TIENE SINO DOS CAMINOS:*

- 1.insepulto estar en todas partes o*
- 2.canjear su sepultura por una foto;*

*QUIEN AGONIZA EN TORTURA
NO TIENE SINO DOS CAMINOS:*

- 1.borronear su calle y su casa o*
- 2.gemir palabras inconexas;*

*QUIEN HABLA EN TORTURA
TIENE UN SOLO CAMINO:*

- 1.hacerlo con entera claridad,
ser reclutado y hacer desaparecer a otros;*

*QUIEN APRENDA
TIENE UN SOLO CAMINO:*

- 1.saber que todo lo que falta está en su lugar
y ese lugar es todo lo que falta;*

Eugenio Dittborn, 2013⁹⁷

97 GODOY VEGA, Francisco. (2013). *Chile Vive. Memoria Activada*. Cat. Exposición. Santiago de Chile: Centro Cultural de España en Chile. p.18

Este texto formó parte de la obra de Eugenio Dittborn en esta exposición junto a una casita que dibujó en el espacio de tránsito que vinculaba la sala sobre prácticas artísticas de los 80' y la sala de arte más actual, según me comentó su curador Francisco Godoy en conversación vía mail el 13 de enero de 2017. Texto del artista, extraído del catálogo citado.

"SALIERON DE GUATEMALA
Y CAYERON EN GUAETEPEOR"

LA "VENDETTA" CHILENA

Especial para "LEA".

SALVADOR ALLENDE
El "Podrino" mata desde la tumba

Ciudad de México

Alrededor de sesenta extremistas chilenos han sido eliminados en los últimos tres meses por sus propios compañeros de lucha, en un vasto e implacable programa de venganza y depuración política.

El plan de ejecuciones materializado en una feroz cacería a lo largo y ancho de las tres Américas y Europa, parece ser el comienzo de una gigantesca purga con la que culmina un largo proceso de divergencias, mutuas recriminaciones y disputas por dinero que desde el mismo día de su caída, ha envuelto a la debilitada unidad popular en el exilio.

El hecho trascendió de uno de los círculos, de asilados en México, muchos de cuyos integrantes viven en un frenético terror, pues temen estar incluidos en las sentencias dictadas por los "tribunales populares" que han comenzado a funcionar dentro de la clandestinidad en diversos países latinoamericanos.

También se supo que algunos asilados han tratado de contactarse con familiares de las víctimas, en Chile, con el objeto de coordinar una acción ante altos ex dirigentes allendistas, radicados en Europa, para poner fin a la razzia. Sin embargo, es difícil que ello pueda lograrse, dados las encontradas motivaciones subterráneas que actúan en el origen de este operativo.

Conforme a los antecedentes recogidos, las acciones de "Limpieza y silencio" se

han registrado con estudiada inconexión en Argentina, Colombia, Venezuela, Panamá México y Francia. Son practicadas por pequeños grupos de fanáticos juramentados y en ellas han caído, fundamentalmente, militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y de las fracciones más radicales del proscrito Partido Socialista.

Aunque no ha sido posible, hasta ahora, obtener datos específicos sobre las actividades desarrolladas por los sentenciados antes y después de su paso a la clandestinidad, como tampoco de los cargos que se le formuló a cada uno, se sabe que la mayoría de ellos eran estudiantes universitarios o profesionales jóvenes que habían abandonado su oficio. Incluso en la lista proporcionada en México y que se agrega al pie de esta nota figuran cinco mujeres.

Se dijo que el factor que determinó la denuncia de estos hechos fue la extraña muerte del periodista chileno Eugenio Lira, cuyo cadáver fue encontrado en su departamento en París varios días después del deceso a comienzos de junio.

Lira fue subdirector del tabloide "Puro Chile", mascarón de proa del gigantesco aparato publicitario montado por la Unidad Popular. Ya durante el Régimen marxista exhibió sus discrepancias tácticas con el MIR, con el secretario general del PS, el ex Senador Carlos Allamirano, e incluso con el propio Salvador Allende a quien le otorgara por tres veces el "huevo de oro" (distinción sarcástica creada por el propio Lira).

Lira se asiló en la embajada de un país sudamericano en Santiago inmediatamente después del pronunciamiento militar. Desde allí, además de atribuir al MIR y al PS toda la responsabilidad por el desmoronamiento del régimen, trató de negociar con las nuevas autoridades chilenas concretamente —según declararon posteriormente algunos de sus compañeros de asilo— ofreció, a cambio de su libertad y salida del país, escribir un libro denunciando todas las corrupciones y luchas intestinas que socavaron al Gobierno Marxista.

La proposición no fue aceptada, pero Lira, meses después igual obtuvo su salvoconducto para asilarse, finalmente, en Francia. Allí aparecía como trabajando en "L' Humanité", órgano oficial del comunismo galo, pero se sabe que mantenía la idea del libro y que éste ya estaba en confección.

Oficialmente la muerte fue atribuida a un ataque, versión que no es aceptada por quienes le conocieron o mantuvieron un acto con él en los días previos a su deceso. El escepticismo frente a la explicación oficial tiene uno de sus orígenes en el hecho de que Lira estaba interiorizado de los poco idealistas manejos de los cuantiosos fondos recogidos por ciertos grupos de asilados. A ello debe agregarse su profundo conocimiento de las intimidades de la UP y su público convencimiento de que los más altos jefes del allendismo que deambulan por Europa han transformado el exilio en un muy lucrativo negocio.





LOS QUE CALLARON PARA SIEMPRE

Aguilera Peñalozca, Arturo Stalin; Arroyo Padilla, Rubén David; Arvelo Muñoz, Víctor Daniel; Andrónicos Antequera, Jorge Elías; Alvarado Borguel, María Inés; Acuna Reyes, René Roberto; Bustos Reyes, Sonia del Carmen; Binfa Contreras, Jacqueline del Carmen; Bueno Cifuentes, Carmen Cecilia; Cabezas Quijada, Antonio Sergio; Carrasco Díaz, Mario Arnoldo; Chanfreau Oyarce, Alfonso René; Chacon Oliveres, Juan Rosendo; Contreras González, Abundio; Cubillos Galvez, Carlos Luis; Chaer Vasquez, Roberto Salomón; Drovilly Yurich, Jacqueline; Docken Lorff, Navarrete Muril, de Castro López, Bernardo; Espinoza Mendez, Jorge; Elgueta Pinto, Martín; Fuentes Riquelme, Luis Fernando; Flores Pérez, Julio; Gallardo Agüero, Néstor Alfonso; Garay Hermsocilla, Héctor Marcial; Gaete Fariás, Gregorio Antonio; Gajardo Wolff, Carlos Alfredo; González Inostroza, María Elena; Ibarra Toledo, Juan Ernesto; Jorquera Encina, Mauricio; Lagos

Hidalgo, Sergio Hernán; López Díaz, Violeta del Carmen; Lara Petrovich, Eduardo Enrique; Labrador Urrutia, Ramón Isidro; Montecinos Alfaro, Sergio Sebastián; Muñoz Andrade, Leopoldo; Miranda Lobos, Eduardo Francisco; Morales Chaparro, Edgardo Agustín; Martínez Meza, Agustín; Machuca Muñoz, Zacarías; Neira Muñoz, Marta Silvia; Adela; Ortiz Moraga, Jorge Eduardo; Penu Solari, Nilda Patricia; Poblete Córdova, Pedro Enrique; Palominos Benítez, Vicente Palominos Rojas, Luis Jaime; Quiñone Lambach, Marcos; Radrigán Plaza, Anselmo Osvaldo; Reyes Navarrete, Sergio; Reye Pina, Daniel Abraham; Silva Saldivar, Gerardo Ernesto; Silva Peraita, Claudio; Salinas Eytel, Marcelo Eduardo; Sandoval Rodríguez, Miguel Ángel; Tello Garrido, Teodovado; Pugas Morales, Rodrigo Eduardo; Urbina Chamorro, Gilberto; Villalobos Diaz, Manuel Jesús; Villarroel Ganga, Víctor Manuel Zieda Gómez, Eduardo Humberto.

TERRORISMO INTERNACIONAL

LA UNICA VERDAD ES LA REALIDAD

FIDEL CASTRO
Más que nunca igual a sí mismo



Por lo demás, el 20 de junio pasado, el MIR reconoció formalmente haber condenado a muerte a nueve de sus militantes —acusados de delatores y traidores— y anunció la expulsión de otros cien que se acogieron a asilo político. La información llegó en forma de comunicado por correo ordinario a diferentes diarios de Santiago.

Por otra parte, la brutal decisión con que la secta terrorista aplica sus sentencias quedó demostrada a mediados de 1972, en pleno período marxista, cuando purgó a su propio secretario general, Luciano Cruz, en un burdo operativo para simular accidente o suicidio. Cruz habría estado dispuesto a romper los lazos político-financiero-familiares que ataban a ciertos dirigentes con Salvador Allende.

Finalmente, fuentes allegadas al ERP argentino han manifestado que fue necesario precipitar el comienzo de la "depuración" a raíz de la aceleración de los planes confeccionados por la Junta Coordinadora Revolucionaria (integrada por ERP, MIR, MLN de Bolivia y Tupamaros de Uruguay), que determinó intensificar la acción subversiva en el cono sur de América.

Se estima que la mayoría de los ejecutados en esa área fueron calificados como informantes de organismos de seguridad o, simplemente, exteriorizaron su intención de desertar de la aventura. La angustia que ha hecho presa de otros asilados deriva del convencimiento de que la raza está recién comenzando.

TERRORISMO INTERNACIONAL: "LA UNICA VERDAD ES LA REALIDAD"

El descubrimiento en París de una red terrorista internacional encabezada por funcionarios de la embajada cubana, el jueves 10, alertó seriamente a las autoridades francesas y de Europa Occidental (principalmente Italia, Alemania Federal y España) sobre los alcances de esa peligrosa conspiración amparada en altas esferas y por la sutil propaganda marxista de las grandes agencias internacionales de prensa, a las cuales esta vez les resultó muy difícil minimizar el episodio.

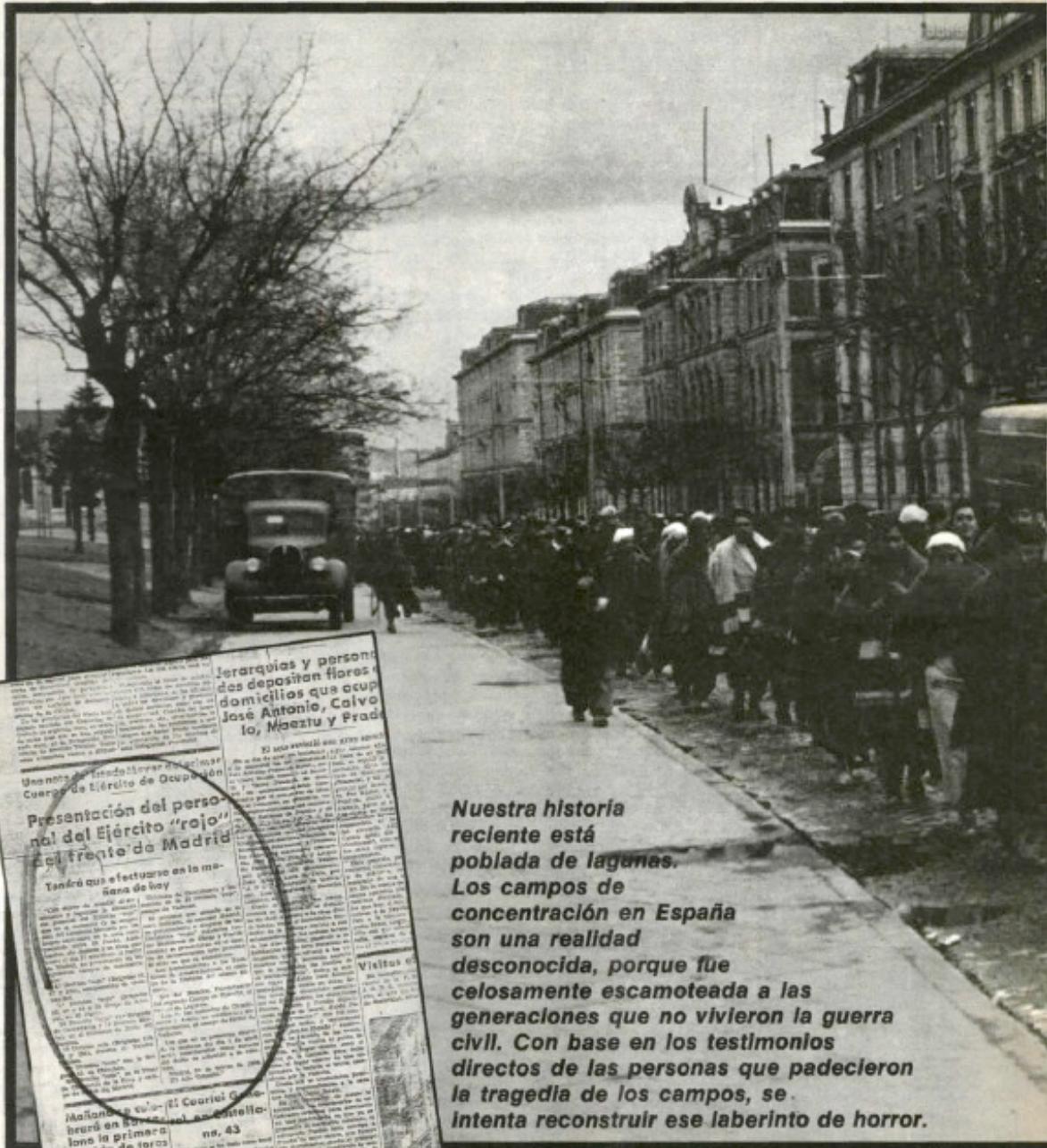
El silencio inicial de La Habana ante la expulsión de sus funcionarios equivalió, a juicio de observadores desapasionados, a un reconocimiento de su responsabilidad en el hecho que indica de por sí que la guerra fría no ha muerto ni se ha congelado, sino que sólo cambió de nombre ante la pila bautismal de la sangría; ahora se llama "coexistencia pacífica", alias "distensión".

Más allá del asesinato de dos agentes del contraespionaje francés y de un informante policial, el 27 de junio, por el terrorista venezolano Hích Ramírez Sánchez (conocido como "Carlos" o "El Chacal"), que desató la ofensiva de París contra el complot marxista internacional, está la circunstancia de que tanto Fidel Castro como sus mecenas ideológicos y financieros no han abandonado sus designios de dominación mundial.

Pero también es deplorable que Francia recién haya tomado nota de esos planes luego de haber dado albergue a la cúspide del extremismo rojo dentro de sus fronteras, desde los "cemiterios de ayuda a Chile" hasta la ETA de los separatistas vascos, los comandos anarquistas alemanes, los "grupos de acción proletaria" italianos y los mercenarios de la Cuarta Internacional. Aquí sólo cabe decir como Perón, que los conoció naranjo, que "la única verdad es la realidad". Y la realidad, incluso en la dulce Francia, siempre duele.

Hicimos el inventario del terror (1)

LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN



Jerarquías y personal de los depositos flores de los domicilios que ocupó José Antonio, Calvo Sotelo, Maza y Frade...

Nuestra historia reciente está poblada de lagunas. Los campos de concentración en España son una realidad desconocida, porque fue celosamente escamoteada a las generaciones que no vivieron la guerra civil. Con base en los testimonios directos de las personas que padecieron la tragedia de los campos, se intenta reconstruir ese laberinto de horror.

entreviú

ENTRACION DE FRANCO

Antonio SANCHEZ
Ramón S. VALCARCEL

LOS campos de concentración se hicieron realidad en nuestro país a medida que iban cayendo los frentes, y los ejércitos franquistas imponían su verdad a fuego y plomo en los territorios conquistados.

Esta es la realidad de la Victoria. Javier Paulino, médico y senador socialista, que vivió intensamente aquellas fechas nos adelanta el alcance de esta brutal represión: "Los campos y las cárceles no fueron medidas ocasionales. Eran un esquema de terror planeado, vitrina de lo que iba a ser el nuevo Estado".

De las decenas y decenas de campos de concentración que aparecieron, quizá los más ejemplares para revelar una historia que se nos ofrece a retazos, surgieron en Madrid y Levante, zonas donde quedaron atrapados los últimos días del mes de marzo de 1939 un ejército compuesto por más de 600.000 hombres y una población civil que había resistido durante largos meses el acoso y sitio de los rebeldes.

Cuando se produce la desbandada, los frentes son abandonados —en cuestión de horas—, antes de que lleguen las órdenes. ¡A Levante! era la consigna cursada boca a boca entre aquellas gentes sabedoras que su vida no tenía precio a manos del ejército victorioso. "Si es necesario fusilaré a media España", había dicho Franco.

Multitudes humanas emprendrán la huida hacia los puertos de Levante.

"Los últimos días fueron afluendo soldados, oficiales, comisarios, cargos públicos y responsables políticos hacia todo el Levante, buscando la oportunidad de salir de España. Yo fui uno de los que ingenuamente pensaba escapar desde el Puerto de Alicante", nos comenta Eduardo de Guzmán, periodista y escritor, entonces director del cenetista "Castilla Libre".

Aquella plataforma sobre el



Primero de abril de 1939.
Día de la Victoria.
Una columna de prisioneros
marcha por las afueras
de Madrid en dirección
al campo de concentración.

SOBRE EL TIEMPO Y LA MEMORIA

Hilar las historias.

*¿Quién construyó Tebas, la de las Siete Puertas?
En los libros figuran sólo nombres de reyes.
¿Acaso arrastraron ellos los bloques de piedra?
Y Babilonia, mil veces destruida,
¿quién la volvió a levantar otras tantas?
Quiénes edificaron la dorada Lima, ¿en qué casas vivían?
¿A dónde fueron la noche en que se terminó la Gran Muralla, sus albañiles?
Llena está de arcos triunfales Roma la grande.
Sus césares ¿sobre quiénes triunfaron?
Bizancio, tantas veces cantada, para sus habitantes ¿sólo tenía palacios?
Hasta en la legendaria Atlántida, la noche en que el mar se la tragó, los que se ahogaban pedían, bramando,
ayuda a sus esclavos.
El joven Alejandro conquistó la India. ¿El sólo?
César venció a los galos. ¿No llevaba siquiera a un cocinero?
Felipe II lloró al saber su flota hundida. ¿No lloró más que él?
Federico de Prusia ganó la guerra de los Treinta Años. ¿Quién la ganó también?
Un triunfo en cada página. ¿Quién preparaba los festines?
Un gran hombre cada diez años. ¿Quién pagaba sus gastos?
A tantas historias, tantas preguntas.¹*

Hoy en día la reflexión sobre el uso de la historia y sobre el espacio de la memoria es común. Trabajar con ellas se liga a un deseo de comprender mejor los problemas a los que nos enfrentamos, puesto que el conocimiento de lo ocurrido nos permite observar la escena contemporánea a distancia.² En el arte contemporáneo, quienes nos interesamos en ello, intentamos hacer visible el pasado a través de las imágenes mediante diversas estrategias visuales donde el tiempo, la historia y la memoria se entienden de manera compartida, como nudos entreverados en los que pasado, presente y futuro suceden diacrónica y sincrónicamente; es decir, en una simultaneidad temporal.³ Es lo que plantea Kracauer que hacen los historiadores del arte y los antropólogos: entender el tiempo no de manera lineal ni como flujo homogéneo, puesto que “el tiempo de los calendarios es un recipiente vacío. Por más que su concepto sea indispensable para la ciencia, no

1 BRECHT, Bertolt. (2002). “Preguntas de un obrero que lee”. En: *Historias de Almanaque*. Madrid: Alianza. pp.90-91
Poema de 1934.

2 KRACAUER, Siegfried. (2010). *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires: Las Cuarenta. pp.52-54

3 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. (2008). “Presentación. Antagonismos temporales.” En: HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. (comp.) (2008). *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC. p.9

se aplica a los asuntos humanos. Su irrelevancia a este respecto es confirmada por la mecánica de nuestra memoria. Podríamos recordar vívidamente ciertos acontecimientos de nuestro pasado sin ser capaces de fecharlos. Tal vez la memoria cualitativa se desarrolla en proporción inversa a la memoria cronológica: cuanto mejor preparada está una persona para resucitar las características esenciales de encuentros que jugaron un papel en su vida, más fácilmente confundirá sus distancias temporales desde el presente o embrollará el orden cronológico”.⁴ El presente no es más que un cúmulo de vacíos e interferencias que el recuerdo y la memoria nos ayudan a solventar.

La Historia⁵ y la memoria interactúan permanentemente. Se cruzan y enredan a partir de una misma preocupación y comparten un mismo objeto: la elaboración del pasado. Pero tienen sus propias temporalidades, distinciones y jerarquías. La memoria preserva el pasado que la Historia escribe y, para construir la Historia es necesario recuperar la memoria, que aprehende el pasado ampliamente y deposita una mayor dosis de subjetividad. En cambio, la Historia es un relato, una reconstrucción de lo que ya fue, una escritura que responde a las cuestiones de la memoria. Como relato y operación intelectual, utiliza en su formulación tanto el análisis como el discurso crítico, incorporando siempre una parte de ideología, representación que para existir en el campo del saber toma distancia de la memoria relegándose al ámbito de la construcción desafectada, lo que solemos entender como objetividad, aunque realmente no lo sea, ya que está hecha igualmente de selecciones y olvidos. Los historiadores recopilan hechos y los relacionan, organizándolos con el fin de establecer un sentido. Pero, “el discurso histórico es esencialmente elaboración ideológica, o, para ser más preciso, imaginario, si entendemos por imaginario el lenguaje gracias al cual el enunciante de un discurso ‘rellena’ el sujeto de la enunciación”.⁶ Si bien la Historia es una búsqueda de la verdad, la verdad de los hechos que se escriben para que permanezcan, ésta no es una verdad objetiva al margen de los intereses y preocupaciones del historiador. Se define mejor como una tensión continua entre los relatos que han sido contados y los que podrían contarse, siendo una narración vulnerable que se halla suspendida entre la inclusión y la exclusión. Como ha observado Enzo Traverso, a pesar de las habituales dicotomías entre Historia y memoria, sus fronteras no son tan nítidas y no está tan claro que la memoria no sea histórica, es decir, reconstruida a través de la Historia, y que en la Historia no intervenga la memoria, puesto que toda historia trata, directa o indirectamente, de experiencias y recuerdos, sean personales o de otros. El pasado no está constituido sólo de hechos, sino también de experiencias, de quienes

4 KRACAUER, Siegfried. *op.cit.* p.182

Este autor criticó profundamente el historicismo del siglo XIX estando en contra de la concepción del pasado como algo cerrado y concluido; de las fuentes como ventanas transparentes que nos muestran los hechos y, lo más importante, consideraba que el libro de historia no cuenta las cosas tal y como sucedieron. Asimismo, señaló que Dilthey, un historiador anterior a él, fue “quizá el primero en darse plenamente cuenta de las consecuencias del historicismo del siglo XIX, puesto que no hay ‘verdades eternas’; antes bien, todo nuestro pensamiento es una función del tiempo”. *ibid.* p.223

5 Como he señalado en la Introducción de esta tesis, usaré Historia cuando me refiera a la escrita, oficial e historia a la menor o como paso del tiempo. Ver *Líneas de fuga y horizontes epistemológicos*.

6 BARTHES, Roland. (1987). “El discurso de la historia”. En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós. p.174

las vivieron y de quienes las recibieron en sus relatos y reinterpretaciones. A diferencia de este autor, Pierre Nora plantea que la memoria y la historia son dos cosas opuestas. Si entendemos la historia como construcción verdadera y objetiva, científica, efectivamente lo son, pero ello deja fuera ciertas memorias, un sentido diferente al que estamos planteando.⁷ Por ello creo que la postura de Traverso presenta unos matices interesantes, en el sentido de que justamente por ser la Historia en definitiva una ficción, una construcción ideológica, lleva consigo siempre una parte de subjetividad. Sumado a ello, si de lo que hablamos es de instaurar unas ciertas memorias para reescribir la historia, incorporando a aquellos que no han estado, estamos ante la cuestión ideológica de estar *al otro lado*, necesitando por tanto de ambas para poder reescribirla, así como de la utilización de imágenes al ser éste el ámbito desde el que nos movemos. Además, “el pasado no es ni totalmente inmutable ni absolutamente precario, sino que es una imagen sobre la que se añaden, intermitentemente, nuevos elementos”.⁸

La pareja de fotógrafos Bleda y Rosa reflexiona a través de sus imágenes sobre el tiempo y sobre acontecimientos pasados trabajando con episodios concretos de la Historia a partir del ejercicio de fotografiar lugares que anteriormente fueron escenarios de diversos sucesos; es decir, lugares preñados de memoria y tiempo. Su trabajo surge a partir de la selección de hechos que rastrean en enciclopedias y libros, cuestionando a través de las imágenes aquella Historia oficial que ha sido escrita, versus las diversas que pudieron ser. En *Prontuario. Notas en torno a la Guerra y la Revolución* (2011-2013), parten de la novela de Benito Pérez Galdós, *Episodios Nacionales*, que trata la Historia de España desde 1805 a 1880, dividiéndola en cinco capítulos en los que mezclan Historia y ficción en episodios relevantes como la Guerra de la Independencia. A partir de este texto van en busca de los rastros de estos episodios abarcando, en su caso, el período que va desde 1805 a 1814, momento en el que se asentó el pensamiento Ilustrado y surgieron los procesos revolucionarios. La obra es una serie de fotografías divididas en carpetas, en cinco series como el libro, en las que realizan un prontuario de anotaciones y referencias que giran en torno al levantamiento, guerra y revolución en diversas ciudades españolas, que dan nombre a cada episodio, y que a la vez son confrontados con textos de diversa índole: de filosofía, sociología, literatura, diccionarios, enciclopedias, etc. El texto lo colocan en diálogo con las imágenes para evocar los acontecimientos que forman parte del escenario de esas fotografías de paisajes. No dicen directamente qué pasó en aquel lugar, pero nos invitan a evocarlo a través de un guiño a la imagen sumado al pie de foto con el nombre del emplazamiento que sitúa ese acontecimiento.

7 Ver los textos: TRAVERSO, Enzo. (2007). *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons y, NORA, Pierre. (1989). “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”. *Representations*. N°26, Special Issue: *Memory and Counter-Memory*. pp.7-24. [en línea] [Consulta: 01-04-2016]. Disponible en: <http://links.jstor.org/sici?sici=0734-6018%28198921%290%3A26%3C7%3ABMAHLL%3E2.0.CO%3B2-N>

Por su parte, Kracauer comparó en sus estudios a los historiadores con los fotógrafos para demostrar que ambos seleccionan los aspectos que del mundo van a retratar según sus propias disciplinas, evidenciando que ninguna de ellas es totalmente objetiva. KRACAUER, Siegfried. *op.cit.*

8 AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. (1996). *Memoria y olvido de la Guerra Civil Española*. Madrid: Alianza. p.55



Bleda y Rosa. *Prontuario. Notas en torno a la Guerra y la Revolución. Cap. I: Trafalgar. 2011-2013.*

Por ejemplo, en el episodio I Trafalgar, los textos seleccionados corresponden a *La Gazeta de Madrid* y a *La Gazeta de Londres*. Son textos de semanarios que narran su versión del acontecimiento, ya sea desde la óptica del vencedor o desde la del vencido, confrontando historias simultáneas que evidencian cómo cada uno construye sus propios relatos y cómo, tras toda narración histórica, hay una mirada determinada. De esta manera, en esta obra, los artistas reúnen, confrontan y ponen en diálogo “distintos elementos inscritos en la historia, que nos permite activar desde el presente —a través de la confluencia y la tensión entre texto e imagen— nuevas lecturas o narrativas. En último término, este trabajo propone también una reflexión acerca de la multiplicidad de significados que contiene y despliega el propio concepto de historia: sobre el estado de las cosas, sobre su narración o sobre el conocimiento del pasado”.⁹ Este campo de tensiones es central en la teoría de la historia de Walter Benjamin, quien promueve una historiografía penetrada por la memoria, afectada y afectiva, que se encuentra a medio camino entre ambas y donde no es posible diferenciar entre Historia como escritura e historia como paso del tiempo. Hacer Historia, escribirla, será modificar el pasado y presente. En su texto de 1939, *Sobre el concepto de historia*, Benjamin plantea que el tiempo está abierto y, por tanto, también la historia y no es ésta una cuestión del pasado, sino que es un tiempo activo. Por contraparte, es el historicismo quien cierra el tiempo, situándolo en un ámbito diferente del presente, por lo que debemos desconfiar de aquella que nos han contado y que ha sido escrita por los vencedores.¹⁰ De ahí que

⁹ Extraído de su web www.bledayrosa.com [Consulta: 10-12-2014].

Los episodios o capítulos que desarrollan son: Trafalgar, Madrid, Gerona, Cádiz y Vitoria. Cada una de las cinco carpetas que realizan, se componen de nueve fotografías entendiéndolas como fragmentos de estos acontecimientos.

¹⁰ El concepto *vencedor* no quiere decir aquellos que han ganado una u otra batalla, sino la guerra de clases. Los vencedores son aquella clase dirigente que ha impuesto su voluntad por sobre las clases más desfavorecidas. En este caso Benjamin no está pensando en el proletariado en el mismo sentido que lo hace Marx, quien aún ve en la clase trabajadora un sujeto de la historia que ocupa un lugar privilegiado dentro del sistema de producción debido a su potencial en el juego de poderes sociales. Benjamin por el contrario, ve la fuerza de la debilidad, por eso habla del oprimido y no del proletariado, aunque ello no significa dejar de lado la lucha de clases. A él lo que le interesa es comprender la historia de las clases oprimidas en una

proponga, que “la historia es un conjunto insignificante de desechos y ruinas a los que dotamos de sentido desde el presente al excavarlos en una dirección u otra, sin que nada al margen de la coherencia y el rigor nos obligue a escoger una secuencia determinada. [...] El reconocimiento de la historia de los perdedores no es un proceso luctuoso de duelo, de justicia post mortem, sino un rescate de sendas cegadas que, en ocasiones, pueden seguir siendo fuente de utilidades pragmáticas, teóricas o estéticas”.¹¹ Como el historicismo se detiene en rescatar determinados hechos que están en íntima sintonía con los vencedores o, dicho de otro modo, articula los relatos desde el punto de vista de los que han alcanzado la Historia, Benjamin propone un historiador diferente, *el cronista*, que tiene vocación por la senda de la narración universal. “El cronista narra los acontecimientos sin hacer distinciones entre los grandes y pequeños, da cuenta de una verdad, a saber, que para la historia nada de lo que alguna vez aconteció ha de darse por perdido”.¹² Esta pretensión de universalidad se esfuerza en incluir las voces de las víctimas, las experiencias de todos aquellos “otros” a los que se les ha negado su lugar.

En el ámbito artístico quienes compartimos la idea de que la historia está abierta, el pasado vivo y que afecta al presente —ya que sigue abierto en el presente— y, por tanto, se puede modificar, volvemos al pasado buscando en los vacíos, siguiendo huellas y reflexionando con diversos materiales, como sugiere Miguel Ángel Hernández-Navarro, “como virtuales historiadores: investigando, trabajando con documentos del pasado y promoviendo interpretaciones críticas de la historia a través de una escritura visual y material realizada con imágenes y objetos”.¹³ El interés está en los procesos de construcción y comunicación del pasado a través de las imágenes. Para ello se utiliza, metafóricamente hablando, el método arqueológico como tiempo no acabado, capas en las que excavar, investigando en archivos y documentos, en materiales, imágenes y objetos, así como cuestionando la linealidad del texto histórico. Es la práctica que realiza Eugenio Dittborn en sus *Pinturas Aeropostales*, donde no trabaja “desde el relato mayúsculo de los hitos nacionales (vidas ilustres, fechas legendarias, hechos célebres) sino desde el minúsculo tramaje —enlace de puntos— de la cotidianeidad social; pequeñas marcaciones diseminadas de

diferencia radical respecto a los historicistas que se identifican con los vencedores. En esta clase oprimida se encuentran: las mujeres, los judíos, los gitanos, los indios de las Américas, los kurdos, los negros, las minorías sexuales; en resumen, los “parias” de todas las épocas y continentes. *El Lumpen*. RÍOS LÓPEZ, Martín. (2011). *La historia como paisaje en ruinas. Tentativas a propósito de las Tesis sobre el concepto de historia de Walter Benjamin*. Madrid: Editorial TAM- Santiago de Chile: CENALTES Ediciones. pp.35-36

11 RENDUELES, César y USEROS, Ana. (2010). *Atlas Walter Benjamin: Constelaciones*. Cat. Exposición. Madrid: Círculo de Bellas Artes. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, D.L. p.53

12 RÍOS LÓPEZ, Martín. *op.cit.* p.39 parafraseando a Benjamin.

13 Cita e ideas: HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. (2012). *Materializar el pasado: El artista como Historiador (benjaminiano)*. Murcia: Editorial Micromegas. pp.9-37

Anteriormente, en 2007, Mark Godfrey publicó en la *Revista October*, “The Artist as Historian”, un texto donde trata también este giro del arte contemporáneo en el cual muchos artistas se interesan por trabajar a partir de archivos con la historia y la memoria, invitando al espectador a pensar sobre el pasado, a hacer conexiones entre eventos, personajes y objetos, examinando las formas en que el pasado se representa en la cultura. En su caso, se refiere a artistas que principalmente materializan estas inquietudes a través de la fotografía, el cine y el video, como Tacita Dean, Mark Dion, Renée Green, Thomas Hirschhorn, Francis Alÿs, entre otros, pero centrándose en la obra de Mateo Buckingham. Sobre el tema de los archivos me refiero en profundidad en: *Recolectar fragmentos, abrir archivos*. Ver también el texto de Hal Foster en la misma revista: “An Archival Impulse”, el cual referencia Godfrey.

precarios sucesos, trazos y trozos de biografías semi-hilvanadas, residuos historiográficos de narraciones descompaginadas. Micro-acontecimientos salvados de la insignificancia por mera ampliación del detalle: close up foto(seri)gráfico de la trama que urde derechos de significación —restos y restas de las historias monumentales— en contra del triunfalismo heroico”.¹⁴ Las *Pinturas Aeropostales* funcionan, en efecto, como archivo visual de una época que incorpora en el relato aquellos otros trazos no incorporados. Imágenes de la memoria donde se mezcla todo tipo de material: fotografías, artículos de periódicos, textos, dibujos, pintura; estrategias que proponen modelos alternativos de escritura del pasado, pinturas que proyectan la historia cultural de la sociedad chilena en el contexto de la dictadura (ya que comienza a realizarlas a partir de 1983, contemplando este contexto) pero también, tras el fin de ésta y hasta la actualidad, para evitar la amnesia oficial y generalizada de nuestro pasado reciente. Son imágenes que llaman la atención sobre la fragilidad del ser humano, pues contienen cantidad de referencias sobre una memoria marcada por la catástrofe, lo cual se liga a la historia e identidad nacional. Como archivos visuales, contienen historias dentro de la Historia que viajan por el mundo visibilizando de manera crítica relatos que no forman parte de los libros pero sí de nuestra memoria social y colectiva.¹⁵



Eugenio Dittborn. *Pintura Aeropostal N°90. El Cadáver, El Tesoro*. 1991.

14 RICHARD, Nelly. (1992). “Nosotros/Los Otros”. En: *Eugenio Dittborn: Mapa: Airmail Paintings*. (1993). Cat. Exposición. Londres: Witte de With, Rotterdam & ICA. pp.97-98

15 Eugenio Dittborn distribuye las *Pinturas Aeropostales* por todo el mundo en sobres especiales a través de las oficinas de Correos de Chile a cada uno de los lugares de exposición. Éstas fueron pensadas para poder circular visibilizando los contenidos y problemáticas que cada una de ellas alude. Por eso son aeropostales, porque viajan, y como tal, su ruta de viaje escrita en el sobre (incluyendo sus sellos y certificaciones) forman parte de la obra colocándose este sobre, que contiene al interior la pintura doblada, siempre al lado de la pintura que es desplegada, colgada y extendida en el montaje.

Excavar en archivos y documentos para investigar también una historia dentro de la Historia, es lo que realiza Hito Steyerl en *The Building* (2009), un caso particular y local como fue la construcción del edificio nazi que alberga la Academia de Arte de Linz. Para ello, la artista indaga tanto en su contexto de construcción como en las personas involucradas en el trabajo y los materiales usados, descubriendo que el edificio fue construido mediante trabajos forzados de extranjeros y de habitantes del lugar que fueron perseguidos y asesinados. Asimismo, destapó que las piedras de la edificación provenían de la cantera de Mauthausen, al igual que los radiadores del edificio, los cuales se llevaron hasta allí tras el desmantelamiento del campo de concentración. Por tanto, para hablar de este edificio a partir de, por ejemplo, la piedra de la que está hecho, la artista señala que hay dos maneras de hacerlo: “se puede decir que adquirió su forma de acuerdo con el paradigma de la arquitectura neoclásica, lo cual coincidiría con la descripción oficial —la Historia— O se puede decir que posiblemente la moldeó un mampostero del campo de concentración de Mauthausen, que con gran probabilidad era un excombatiente de la República española. La conclusión es evidente: es posible describir la misma piedra desde el punto de vista de una disciplina, que clasifica y nombra. Pero también es posible interpretarla como una huella de un conflicto oculto”.¹⁶ De esta manera, una historia local y situada nos permite hablar del nazismo y otros conflictos político-sociales de envergadura, estableciendo vínculos entre fascismos a partir de una microhistoria que, si le seguimos el hilo, su trama, nos permite descubrir los abusos cometidos y con ello, escarbar también en sus resistencias y disputas. Una historia alternativa a la oficial desde la perspectiva del conflicto con la cual inventar *estrategias de desobediencia epistémica*, como señala la artista en el mismo artículo.

A partir, entonces, de un cuestionamiento a la historiografía lineal de los vencedores, así como a sus ocultamientos y omisiones, estos son modelos alternativos de comunicación del pasado desde el arte que traen la memoria, aquella que falta, y se preguntan por los olvidos. Una pregunta que Oussama Tabti se hace cuando descubre que, en el Centro Cultural Francés de Alger, hay una interrupción en las fechas de préstamo de sus libros entre 1994 y 1999, fechas correspondientes a un momento en el que este centro cerró debido a los trágicos acontecimientos que marcaron al país en aquel momento. Según el artista, estos acontecimientos han sido calificados de Guerra Civil o como “los años del terrorismo”, y se refieren a la victoria del partido islamista en las elecciones de 1994 y posterior suspensión del gobierno con un Golpe de Estado llevado a cabo por el ejército argelino.¹⁷ Tabti, a partir de este hallazgo, realiza *Stand-by* (2011), una instalación compuesta por cuarenta escaneos de las páginas posteriores de cuarenta libros prestados por este centro en los cuales se pueden ver aquellas fechas de préstamo y devolución y sus faltas,

16 STEYERL, Hito. (2010). “¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto”. *EIPCP: Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas*. [en línea] [Consulta: 06-10-2014]. Disponible en: <http://eicpc.net/transversal/0311/steyerl/es> El paréntesis es mío.

La *desobediencia epistémica* tiene que ver con las maneras de hacer propias del mundo del arte y la discusión acerca del conocimiento que generamos versus la teoría del conocimiento; es decir, con la práctica artística como investigación. Asimismo, con el no conformarnos con los relatos que nos cuentan, sino ir más allá, darles la vuelta.

17 Obra perteneciente a la colección MACBA. Referencias de la página web del museo en: <http://www.macba.cat/es/stand-by-5107> [Consulta: 10-11-2015].

mostrando cómo un periodo traumático de la historia de su país, un periodo considerado como el más violento después de la Guerra de Argelia (1954-1962), está lleno de vacíos. Vacíos que se corresponden con el trauma de la violencia, espacios intermedios borrados que el artista recupera a partir de un hecho muy puntual que nos permite reflexionar sobre los acontecimientos y sus relatos. Preguntas que también el artista Mirosław Balka se hace cuando trabaja con los hechos del Holocausto y sus ecos en su país, Polonia, mirando los vacíos que la memoria instaurada ha dejado para ampliar las interrogantes y visiones sobre lo acaecido, intentando con ello discernir las vías por las que la Historia configura y gobierna el presente.



Mirosław Balka. *Kategorie*, 2005. Vista instalación y detalle hilo rojo.

En la Alemania nazi, una de las acciones que hoy sabemos se usaba para distinguir y categorizar a los presos en el campo de concentración, donde los nombres e identidades habían sido borrados, era marcarlos con colores señalando su origen, condición social, ideología y orientación sexual. El negro era para las prostitutas, gitanos y vagabundos; el verde para los criminales; el rojo para los prisioneros políticos comunistas y republicanos; el rosa para homosexuales y lesbianas; el violeta para los testigos de Jehová; y el amarillo en el triángulo con la estrella de David para los judíos. Con esta información Balka realiza *Kategorie* (2005), una instalación en la que dispone cinco hilos con los colores rojo, rosa, negro, violeta y verde que giran a través de unos rotores de arriba abajo, aludiendo a estas marcas de los campos. Como podemos ver, el artista no incluye el amarillo, gesto sutil que no significa que desprecie a los judíos, sino que quiere llamar la atención hacia la exclusiva identificación del exterminio nazi con esta población.

Hubo también otras víctimas, nos recuerda, que merecen la misma consideración y respeto. Sin embargo, en ocasiones pareciera que se ha monopolizado el dolor.¹⁸ Si bien los judíos fueron los más maltratados en los campos de concentración nazi en cuanto a número de víctimas, ellos no han sido los únicos. Hay más historias y experiencias y, si nos olvidamos de ellos, de alguna manera vuelven a morir.

La reflexión sobre los traumas del pasado reciente ha sido, así, tomada por una generación de artistas para suscitar visiones de la historia más allá de los grandes relatos. Hay rasgos comunes en las formas de trabajo: la presencia del pasado en el presente, que toma cuerpo a través del uso de objetos e imágenes como lugares cargados de tiempo; la necesidad de visualizar ese pasado y el sentido de la historia como algo abierto, que puede ser modificado y, de ahí el compromiso que vincula historia y política.¹⁹ Se trata de obras que reescriben historias que han pasado desapercibidas y que, sin embargo, forman parte de un contexto, de un país. Historias puntuales, a veces personales, pero que están permeadas por la historia colectiva y que, justamente por su falta de resolución, permiten modificar la Historia. Esta falta de resolución nos muestra que la mayoría de los traumas, silencios y vacíos, provienen especialmente de la memoria de la guerra y/o de la memoria de la dominación (entre los que cuentan los problemas coloniales, migratorios, de género, etc.). Por tanto, si hiciésemos una suerte de cartografía, nos encontraríamos con imágenes de violencia que evidencian estos acontecimientos. Ahora bien, se llega a su representación fuera del contexto de la academia y fuera también de la disciplina histórica, por lo que se es consciente de las críticas hechas desde ella.²⁰ Se trabaja con libertad metodológica, pensando por casos, como hemos visto en las obras referidas, con situaciones puntuales, con microhistorias, lo que no significa que se sacrifique el rigor, pues hay detrás una investigación. En este proceso se invita al espectador a que vuelva a montar las narrativas después de que se hayan descompuesto, incorporándolo a su reescritura mediante, en algunos casos, simplemente la reflexión o, en otros, literalmente invitándolo a escribir su propia versión de manera activa. Al invitar al espectador a participar, éste explora las negociaciones entre historia y memoria, ficción y documental, como lo hace Virginia Villaplana a través de la *Mediabiografía*,²¹ una estrategia con la cual crea relatos colaborativos a partir de la vida cotidiana, experimentando con palabras e imágenes e interviniendo distintas colectividades y redes de personas en un sistema de laboratorio o *taller nómada* que invita a construir relatos a partir de archivos personales.

18 ALIAGA, Juan Vicente. (2007). “En terreno pantanoso”. En: *Miroslaw Balka. Reflejos Condicionados*. Cat. Exposición. Santander: Fundación Marcelino Botín. p.24

19 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *Materializar el pasado... op.cit.* p.10

Algunos de los artistas que referencia el autor respecto al trauma español son: Virginia Villaplana, Francesc Torres, Francesc Abad, Jorge Barbi, María Ruido, Rogelio López Cuenca, Fernando Sánchez Castillo, Montserrat Soto entre otros.

20 GODFREY, Mark. (2007). “The Artist as Historian”. *Revista October*. N°120. pp.140–172

21 La *Mediabiografía*, concepto acuñado por Virginia Villaplana, es una metodología interdisciplinar que la artista imparte mediante talleres hace ya varios años en diversos contextos y con variados grupos, siendo una forma de trabajo en la cual los relatos generados rompen los espacios temporales. Más en: <http://www.virginiovillaplana.com> [Consulta: 20-06-2015].



Virginia Villaplana. *El Instante de la Memoria*. 2006-2009.

El archivo y la memoria personal de un pasado traumático y violento son el punto de partida de *El instante de la memoria* (2006-2009), un proyecto en el cual investiga y documenta las fosas comunes que existen en el Cementerio de Valencia donde, entre el 1 de abril de 1939 y el 31 de diciembre de 1945, fueron fusilados y torturados más de 26.300 represaliados por el régimen franquista, recibiendo condenas extrajudiciales. Fosas en las que el proceso de exhumación y reconocimiento de los cuerpos no ha tenido lugar y que, en el momento que realiza este proyecto, estaban sometidas a la especulación inmobiliaria del propio cementerio. La obra surge de la imagen de un recuerdo personal, de un camino y un relato en el que una abuela cuenta a su nieta de seis años cada domingo los fusilamientos y posibles huecos sin delimitar de aquellas fosas en las que está su familia mientras la visitan y dejan flores. Una imagen que, años más tarde, desencadena en la memoria de la artista una serie de emociones y preocupaciones estéticas y políticas, cuando el Ayuntamiento de la ciudad proyecta la construcción de 1.110 nichos sobre las fosas en abril de 2006. A partir de ese momento, Virginia Villaplana, de la mano de la asociación Fòrum per la Memòria de València, presenta un recurso contra el Ayuntamiento con el objeto de paralizar la construcción de estos nichos, mientras comienza a registrar fotográficamente, todas las semanas, durante tres años, el estado actual de ese lugar. Realiza los registros hasta octubre de 2009, momento en que finalmente se paraliza la construcción, quedando este sitio abandonado. En este momento la Audiencia Provincial de Valencia declara prescritas las detenciones ilegales del franquismo, denegando el derecho a los familiares a exhumar las fosas.

Ahora bien, este proyecto fue más complejo y más amplio, ya que, además del registro fotográfico en el cementerio, la artista investiga también acerca de Santa Cruz de Moya en Cuenca, un territorio de resistencia maqui durante el franquismo que recupera a través del testimonio oral de Remedios Montero y Florián García, dos miembros de la Agrupación Guerrillera de

Levante y Aragón (A.G.L.A.), que cuentan su historia de intransigencia frente al régimen. Con estas piezas la artista une dos relatos: uno sobre las historias de las víctimas y el dolor, y otro sobre la resistencia, dos caras de la moneda que le permiten cuestionar las políticas públicas respecto a los derechos humanos en España y, también, la propia Historia, a partir de vivencias puntuales que visibilizan no sólo sus olvidos, sino también el trauma transgeneracional que la dictadura franquista ha dejado en diversos colectivos. Ello mediante un trabajo colaborativo con la asociación, pero también con otras personas interesadas en un trabajo de talleres con la *mediabiografía*. Como colofón, la artista publica un libro a modo de novela documental que contiene no sólo el desarrollo de esta obra a través de un recorrido poético de imágenes y textos que narran la lucha para paralizar estas obras sobre las fosas, sino también una revisión actualizada de la problemática de historia y memoria que liga a otras latitudes con las cuales se comparten vivencias similares. Coloca en tela de juicio imágenes tanto del cine como de la televisión y la prensa sobre estas narraciones, así como algunas exposiciones de arte que han girado en torno a la Transición, materiales todos que ofrecen al espectador “un repertorio de visibilizaciones e interrogantes a modo de invitación a proseguir la tarea colectiva de la construcción de otros imaginarios posibles como forma de vida, como encarnación de la resistencia frente a la imposición de la desmemoria y la opresión”.²² En su caso, el espacio del recuerdo subjetivo desde donde surge el trabajo es una memoria personal que permite realizar una compleja y larga investigación que genera, incluso, un cambio en el curso de la Historia.²³

“Ante los hechos contrastados y actualizados que ofrece la historia para construir un relato colectivizado, la memoria puede ofrecer el peso pluma del recuerdo subjetivo. Esta levedad, sin embargo, adquiere una consistencia pétrea en cada quién que recuerda y evoca un pasado, y es una defensa a ultranza de lo sentido en primera persona o de lo recibido de la mano de alguien familiar o próximo. Puede que sea ahí donde el arte se sitúa, al menos una parte importante del arte contemporáneo que se da impulso en los modos de entender el presente para así rebuscar en su tiempo pretérito”.²⁴ Una memoria personal que, en el caso de mi trabajo *Hilos de Ausencia* es evocada también mediante el recuerdo familiar y de seres próximos para construir una memoria colectivizada en los encuentros del bordado, trabajando con relatos personales que nos ayudan a pensar el presente desde el pasado y viceversa. También desde lo subjetivo, personal y familiar surge *El Mercado Negro del Jabón* (1999) de Nury González, una obra que construye a partir de historias de exilios para finalmente hablar de uniones entre lo íntimo y lo colectivo. Uno de estos

22 VILLAPLANA RUIZ, Virginia. (2010). *El instante de la memoria. Una novela documental*. Madrid: Off Limits. (contraportada) *El instante de la memoria* es un proyecto en formato de exposición, novela documental, ciclo de video, conferencias y los talleres que mencionaba, que pretende centrar la atención sobre las formas de memoria histórico-visual. El proyecto ha sido expuesto en Off Limits y en el MNCARS en 2010 y, recientemente, formó parte de la muestra colectiva Monte Estépar en Espacio Tangente, Burgos, 2016. De su publicación he extraído parte de la descripción de la obra, así como de la web personal de la artista (recién citada) y de una cálida conversación que sostuvimos el 21 de junio de 2016.

23 Me refiero a que en este caso la artista, junto a la asociación referida, logró paralizar la construcción que una vez más iba a cimentar en el olvido a los represaliados del franquismo y sus familias. De ahí el cambio en el curso de la Historia.

24 DE LOS ÁNGELES, Álvaro. (2013). “Tiempo y memoria. Registrar, enunciar, catalogar y releer”. En: DOCTOR, Rafael. (dir.) (2013). *Arte español contemporáneo 1992-2013*. Madrid: La Fábrica. p.64

exilios es el familiar, el de sus abuelos y su madre, quienes huyen de España a Francia en 1939; el otro es el de Walter Benjamin, quien huye también, pero esta vez de Francia a España en 1940. Dos cruces de frontera realizados por el mismo camino y punto, Portbou, pero en sentido contrario. Dos huidas del fascismo: uno por la Guerra Civil española y otro por el nazismo, y dos destinos diferentes, uno desgraciado y otro fatal, señala la artista.



Nury González. *El Mercado Negro del Jabón*. 1999.

El destino desgraciado que González señala es el de sus abuelos y su madre, que sobrevivieron a la Guerra Civil fabricando clandestinamente jabón en el techo de la casa de refugiados de Toulouse donde se encontraban. El fatal es el del filósofo judío-alemán Walter Benjamin, que acaba suicidándose en aquel pueblo español. Con estos relatos, la artista genera una instalación a través de documentos “arrastrados” por el mundo, ya que son documentos que la artista ha recopilado en distintas partes, porque también han viajado cruzando con ella los diversos exilios y fronteras de su biografía, y están cruzados también por estos acontecimientos histórico-políticos. Al respecto, la artista señala: “este pequeño acontecimiento de pasaje hacia la vida —el otro, coincidente, hacia la muerte— hizo que yo naciera en Santiago de Chile en 1960 y que, años más tarde, estudiara licenciatura en Arte. Mi infancia transcurrió en medio de relatos heroicos de la Guerra Civil española y de la Segunda Guerra Mundial. La economía doméstica transmitida por mi abuela, siempre fue para mí la práctica de una economía de guerra, ejercicios disciplinados de parche, de zurcido, de bordado, de remendado. Esos acontecimientos me permitieron, en 1999, realizar una obra a partir de los restos cenicientos de esa historia”.²⁵

25 GONZÁLEZ, Nury. (2016). “El Mercado Negro del Jabón”. En: YÁÑEZ PAVEZ, Camilo. (ed.) *Una imagen llamada*

El Mercado Negro del Jabón se compone de barras de jabón, un texto bordado al muro, objetos, fotografías y documentos, materiales que nos permiten visualizar el pasado mediante, en este caso, un dispositivo de montaje que cruza estas experiencias e historias resituándolas en la memoria colectiva e incorporándolas para construir una historia social común y compartida. Ideas que construyen las problemáticas que la artista enfrenta de la mano de los hilos, de los textiles con los que teje los conceptos de memoria, olvido y pérdida, bajo el eje de los exilios y las fronteras que en varias de sus obras reitera.

En mi caso, trabajo con la historia de dos países que tienen mucho en común para a partir de sus fisuras, vacíos y olvidos, reescribir una parte de todo aquello que ha sido excluido. *Hilos de Ausencia: Genealogías y Discontinuidades* es una obra que se centra en aquel período de la historia de Chile en que las garantías individuales y los derechos fundamentales se vieron anulados por la violencia del Estado, específicamente en el *caso de los 119*, para lo cual trabajo de la mano de familiares, amigos y compañeros sobrevivientes en la reconstrucción, a partir de sus voces y memorias, de esta parte de la historia. Trabajo primero con archivos para luego, desde el bordado, ir hilando narraciones diversas que conforman un gran relato. Son *haceres* que desarrollo en colectivo, haciendo partícipe al otro de esta construcción y reescritura, que terminan en objetos materiales donde esta “economía doméstica” del bordado sirve para hilar, zurcir y compartir experiencias y heridas personales que son cruzadas por acontecimientos colectivos, históricos, sociales y políticos. En *Campos Devanados* me centro también en un período traumático y violento de la historia, esta vez en la España franquista, un período en que la violencia provocó igualmente detenciones forzosas, desapariciones y centros de reclusión. En este caso trabajo puntualmente en torno a los campos de concentración que existieron en diversos puntos del país, espacios anómicos en los que todo fue posible, lugares de aniquilación y de no derecho. Hoy, sitios desaparecidos, borrados de la Historia que recupero fotográficamente a través de un trabajo de campo, como viajan y registran Bleda y Rosa sus historias de enciclopedia. Son registros mediante la fotografía que construyen imágenes actuales evocando estos pasados, mezclando los tiempos que son contextualizados con el pie de imagen de manera de situar los hechos abordados. Así, tanto mi práctica artística como esta investigación, fluctúan en los posibles vasos comunicantes de ambos relatos, de estos países que vivieron como norma el estado de excepción y como método fundamental de liquidación la violencia estatal y paraestatal unida a la desaparición.

Se trata de una práctica de “artista como historiadora” donde, como plantea Hernández-Navarro, trabajamos con acontecimientos traumáticos normalmente desde la óptica de casos particulares, intentando reescribir aquello que ha pasado desapercibido pero que forma parte del pasado y presente de un país, una localidad o una comunidad como ha sido la *Operación Colombo*, los campos españoles o el edificio de la Academia de Arte de Linz. Historias puntuales, a veces personales, recuerdos de infancia, circunstancias que configuran los orígenes de una persona



Campos Devanados. Letrina, Destacamento Penal de Bustarviejo, Sierra Norte de Madrid. 2014.

pero que, en todos los casos, están perpetradas por la historia colectiva, por un contexto, que nos permiten, desde lo pequeño, ir reescribiendo la crónica de nuestros acontecimientos. “Estos artistas intentan rescatar el pasado que quedó varado y traerlo hasta el presente, prolongando los hilos que fueron cortados y tomando consciencia de que la historia podría haber sido de otra manera”.²⁶ Hilos que vamos bordando, materializando, con el descubrimiento de otras fuentes, testimonios y archivos, estrategias que pueden alumbrar acontecimientos que se creían ya sabidos, que estaban cerrados o que simplemente no se habían observado. Si la historia no es una sino muchas, y si el relato histórico es una fabricación de acontecimientos, podemos entonces reconstruirlo, puesto que su análisis y sus alcances no han sido agotados. Se trata de modos de entender nuestra vida y entorno que los y las artistas a quienes me refiero, y yo misma, usamos en la construcción de nuestra obra, puesto que “el deber de memoria hace de cada uno el historiador de sí mismo”.²⁷ Se trata de girar la cabeza hacia atrás, hacia el pasado, asumiendo un suceso de vida abierto como investigación en arte, donde lo borrado lo podamos volver a empezar.

²⁶ HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *Materializar el pasado... op.cit.* p.37

²⁷ NORA, Pierre. *op.cit.*

Instaurar la memoria, tejer para el no-olvido.

*Para un astrónomo, el único tiempo real es el tiempo que viene del pasado.
La luz de las estrellas demora muchos años en llegar hasta la Tierra.
Por lo tanto, ellos siempre miran hacia atrás.
Lo mismo le ocurre a los historiadores, arqueólogos, geólogos, paleontólogos y las mujeres buscadoras.
Todos miran atrás para comprender mejor el futuro.
Ante la incertidumbre del porvenir, el pasado nos habla.²⁸*

*La memoria es el mecanismo que ocupa el hombre para vencer
los peligros de deshumanización que lo acechan permanentemente.
Sin la memoria, el hombre no sería
un ser de experiencias.²⁹*

Todorov señala que lo que nos distingue como seres humanos respecto a otros animales es la conciencia de que nos encontramos inscritos en un tiempo: nos sabemos mortales. Esta conciencia del tiempo es lo que llamamos, en sentido general, memoria, sea ésta individual o colectiva. Pero también, en un sentido más restringido que el anterior, la memoria es la expresión verbal de la experiencia subjetiva de un individuo o colectivo.³⁰

Si la Historia apunta a aclarar el pasado y legitimarlo, la memoria busca instaurarlo. Recuperar el pasado es indispensable no para regir el presente, sino para usarlo en él. Pero ¿cómo conservar el pasado que ha dejado de ser? La cuestión consiste en saber si el pasado ha dejado de existir o si ya no nos es útil. Henri Bergson plantea al respecto que, cuando pensamos el presente como debiendo ser, no es todavía y, cuando lo pensamos como existente, ya fue. En la fracción de segundo que dura la percepción más corta de luz, millones de vibraciones han ocupado un lugar y un tiempo. Nuestra percepción, por instantánea que sea, consiste en una incalculable multitud de elementos rememorados, por lo que toda percepción es ya memoria. “No percibimos prácticamente más que el pasado, siendo el presente puro el imperceptible progreso del pasado

28 GUZMÁN, Patricio. *Nostalgia de la Luz*. [Video] Chile/ Francia/ Alemania: Atacama Productions (Renate Sachse y Patricio Guzmán) [2010] 90 min. Web con información y trailer: <http://nostalgiadelaluz.com/>

29 MONTEALEGRE, Hernán. (2006). “La memoria en alerta”. En: RICHARD, Nelly. (ed.) (2006). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto propio. p.53

30 TODOROV, Tzvetan. (2013). *Los usos de la memoria*. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. pp.21-29
En este ensayo me refiero a la memoria como concepto y sus relaciones con el olvido y la historia, la cual parte de lo individual; sobre la memoria colectiva en particular me refiero en el ensayo siguiente *Recuerdos compartidos*.

que corroe el porvenir”.³¹ Una reflexión presente en la película-documental *Nostalgia de la Luz* (2010) de Patricio Guzmán, que abraza las confluencias de la historia, la memoria traumática, la geografía y el tiempo haciendo hincapié en que el presente no existe, sólo son millonésimas de segundo que van siempre un paso más atrás y que, gracias a la memoria, podemos recordar.³² La memoria se estructura a partir de sensaciones, imágenes y experiencias.³³ Crece a partir de recuerdos vagos, particulares o simbólicos, de estímulos externos (como un olor o un sonido) que el lenguaje organiza y dota de significado, operando a partir de mecanismos biológicos pero adquiriendo sentido gracias a experiencias procesadas en nuestro cerebro. Se trata de experiencias resultantes de interacciones sociales y culturales que nos permiten retener y recordar, mediante procesos asociativos inconscientes, sensaciones, impresiones, ideas y conceptos. La memoria es, por ello, profundamente subjetiva y selectiva, a veces irrespetuosa con el tiempo, quedando grabada tras las experiencias que hemos presenciado o vivido, siempre y cuando nos afecten. Conservamos aquellas cosas que tienen algo que decirnos en cuanto significan algo, sin atender a fechas ni a contextualizaciones, sin hacer comparaciones y sin necesitar pruebas. Está abierta y en constante transformación, no sólo por el tiempo que la forma y a la vez debilita, sino por ser una construcción modificable con la reflexión y yuxtaposición de nuevos conocimientos y experiencias. En su terreno está el trauma, el recuerdo y el olvido, la pérdida, la nostalgia. Abordarla implica referirse a todo ello. A narrativas y actos, a silencios y gestos, a huecos y fracturas. El pasado como latencia. La memoria como forma de contacto entre tiempos y sujetos. La historia, como construcción.

Cuando un acontecimiento nos afecta, se convierte en una vivencia cuya relevancia está dada por un impacto emotivo que la hará subsistir como huella. Esta huella emerge ocasionalmente en el plano consciente transformándose en recuerdo. Andreas Huyssen sostiene que “recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado y las vías por las que nosotros recordamos nos definen en el presente. Como individuos e integrantes de una sociedad, necesitamos el pasado para construir y ancorar nuestras identidades y alimentar una

31 Cita e ideas: BERGSON, Henri. (1977). *Memoria y vida*. Textos escogidos por Giles Deleuze. Madrid: Alianza. p.84

32 GUZMÁN, Patricio. *op.cit.*

33 Desde el campo biológico y neurológico, el estudio de la memoria considera que en nuestro sistema nervioso no existe una única zona que se corresponda exactamente con la memoria, sino que conviven varias áreas siendo las zonas del hipocampo y de la corteza cerebral, las que desempeñan un papel fundamental. Por eso enfermedades como la amnesia son imposibles de sanar, ya que ella no se encuentra del todo localizada.

Dentro del campo de las humanidades su estudio fue bastante tardío, aunque hoy se ha consolidado como un campo interdisciplinar que analiza aspectos políticos, culturales, sociales y tecnológicos de las formas en que los individuos y grupos procesan sus recuerdos y olvidos. Ahora bien, en este vasto y complejo campo, hay varias maneras desde las que abarcar este tema. Desde luego, es imposible abarcarlos todos y, por supuesto, lo haré desde el arte, aunque tome para ello “prestados” estudios y reflexiones de estas otras disciplinas. Por otra parte, se puede abarcar ésta desde la memoria íntima y personal, desde el monumento, desde las políticas públicas, desde la memoria histórica, colectiva, de la memoria social. En mi caso lo hago desde estas últimas, centrándome en prácticas artísticas que se vinculan al problema de la apertura de la historia y a la problemática del archivo, siendo la memoria histórica social la que configura, por tanto, uno de los objetos centrales de estudio. Su naturaleza relacional y colectiva le otorga una complejidad que se revela a medida que se profundizan las investigaciones sobre ella, estimuladas por nuevas demandas de la sociedad.

visión de futuro”.³⁴ Ricoeur, de manera más tajante, plantea que “la memoria es del pasado”,³⁵ idea que toma de Aristóteles, que caracterizaba a ésta como *pathos*, como afección, cuyo último estadio llamamos memoria, lo que sucede una vez ha transcurrido un determinado tiempo. “Por esto, sólo aquellos seres vivos que son conscientes del tiempo puede decirse que recuerdan y hacen esto con aquella parte del alma que es consciente del tiempo”.³⁶ La memoria es, por tanto, un estado producido por una imagen mental a semejanza de aquello que es una imagen (*picture*), la cual pertenece a nuestra parte sensitiva, aquella que trae consigo la fantasía y la imaginación. El recuerdo, en cambio, es una evocación, algo vivo y espontáneo. Puede suceder que nos acordemos de esto o de aquello, en tal o cual ocasión, percibiendo un recuerdo. La rememoración, en cambio, es una búsqueda activa, reconocimiento y perdurabilidad. Por ello, la representación del pasado parece ser la de una imagen, porque el retorno de un recuerdo solo puede hacerse a la manera de *devenir-imagen*.

En el arte, el origen del dibujo y la pintura están ligados a una leyenda griega según la cual, la pintura no surge de la percepción real sino de la memoria de la imagen construida a partir de una sombra. En ella el lienzo es sobre todo la anticipación de la ausencia del objeto de deseo, pérdida paliada por el recuerdo gráfico. El cuadro de Joseph-Benoît Suvée, *Butades o el origen de la pintura* (1791), representa a una joven mujer de Corinto que, con un carboncillo y siguiendo la sombra proyectada a la luz de una vela, traza en una pared la silueta de la cabeza de su amante que está a punto de marcharse para así conservar su imagen o alma.³⁷ El surgimiento del dibujo, por tanto, viene del deseo de no olvidar mediante una delgada línea, la del perfil que suplirá la inminente ausencia. El tema de la representación de una cosa percibida, adquirida o aprendida, aboga entonces por la inclusión de la problemática de la imagen en la del recuerdo. “Los recuerdos son recuerdos-imágenes. Presencias fantasmagóricas que acechan la cotidianeidad de nuestra existencia. Paisajes o rostros desaparecidos que encontramos también a veces en nuestros sueños, detalles incongruentes, sorprendentes por su aparente insignificancia”.³⁸ Capturar esos fantasmas es lo que se ha hecho con esta delgada línea que define a la memoria, en primera instancia, como lucha contra el olvido.

34 GUASCH, Ana María. (2005). “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Materia. Revista d' Art*. N°5. pp.157-183. Citando a HUYSEN de “Monument and Memory in a Postmodern Age”. En: YOUNG, James E. (ed.) (1994). *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*. New York: Jewish Museum–Munich: Prestel.

35 RICOEUR, Paul. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta. p.35

36 ARISTÓTELES. (1973). *Del sentido y lo sensible. Y De la memoria y el recuerdo*. Buenos Aires: Aguilar Argentina. p.86
Para Platón, la problemática de la imaginación envuelve y comprende la de la memoria. El recuerdo es una impronta, a la manera de una huella en la cera que se traduce como huella gráfica en la escritura donde el error se asimila a la supresión de las marcas. En este sentido, el problema del olvido es planteado como destrucción de huellas y como falta de ajuste de la imagen en la impronta. RICOEUR, Paul. *op.cit.* pp.35-47 y ARFUCH, Leonor. (2012, mayo-agosto) “Memoria e Imagen.” *Educação & Realidade*. Vol 37, N°2. pp.399-408. [en línea] [Consulta: 14-10-2015]. Disponible en: http://www.ufrgs.br/edu_realidade

37 Cayo Plinio Segundo en su *Historia Natural* relata esta leyenda donde dice que todos (quienes se adjudican el inicio del dibujo) reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre. PLINIO SEGUNDO, Cayo. (1998). *Naturalis historia*. Libro XXXV, Volumen IIa. (23-79 d.C.) Madrid: Visor Libros – México: U.N.A.M. p.150.

Y, SÁNCHEZ, Beatriz. (2003, mayo). “Vivir de Sombras”. *Revista Electrónica de Medicina Intensiva Arte*. N°5, Vol.3. [en línea] [Consulta: 03-03-2012]. Disponible en: <http://remi.uninet.edu/arte/suvee.htm>

38 AUGÉ, Marc. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Editorial Gedisa. p.28



Hilos de Ausencia. 2014.

Memoria y olvido son así una pareja indisoluble y compleja en relación la una con la otra. Pero en esta relación dialéctica tendemos a pensar que son contrarias, cuando en realidad deberíamos introducir en ello una perspectiva matizada. Los recuerdos —como elementos fugaces de la memoria— y los olvidos pueden ser interrupciones voluntarias, ya que, si intentásemos recordarlo todo, nuestra memoria quedaría saturada, como en el cuento de Borges *Funes el memorioso*. De hecho, Primo Levi sugería diferentes actitudes al respecto: a los nazis les deseaba que jamás dejaran de recordar; a las víctimas les sugirió que, si pudiesen, olvidaran.³⁹ A veces la memoria nos provoca tal dolor que no nos permite seguir adelante. Recordar por recordar no puede ser un fin en sí mismo y el mero ejercicio del recuerdo no garantiza no reincidir en los errores cometidos. “Lo interesante es que lo que queda, lo que recordamos es producto de la erosión provocada por el olvido. Los recuerdos son moldeados por el olvido como el mar moldea los contornos de la orilla”.⁴⁰ Si el olvido moldea los recuerdos, en una relación inversa, éstos nos recuerdan también que hemos olvidado. Es lo que Ricoeur denomina *olvido evasivo*, aquel que se da especialmente en períodos históricos posteriores a grandes catástrofes sociales, masacres y genocidios, que se genera entre quienes han sufrido la voluntad de no querer

39 LEVI, Primo citado por José Miguel Cortés, en *Lugares de la memoria*. (2001). Catálogo Exposición en el EACC. Valencia: Espai D'Art Contemporani de Castelló, Generalitat Valenciana, D.L. p.51

40 AUGÉ, Marc. *op.cit.* p.27

saber, de evadirse para poder seguir viviendo. Un olvido beneficioso, pues una memoria sin lagunas sería para la conciencia despierta un peso insoportable.⁴¹ El problema surge cuando este olvido es una interrupción involuntaria, el *olvido institucional* o *l'oubli commandé*, aquel que se refiere a la amnistía, un acto político y jurídico que considera que el hecho no sucedió borrándolo deliberadamente. En este sentido, la amnistía es radical, puesto que arranca de raíz el recuerdo o, al menos, es lo que se quiere creer. Este olvido es asimismo selectivo, una estrategia del relato que en sus operaciones va mezclando y eligiendo un determinado olvido y una determinada memoria. De ahí la importancia de las y los investigadores e historiadores que eligen qué contar y qué representar o escribir en sus narraciones. Cómo y qué se recuerda en términos colectivos y narrativos es el problema, ya que esa selección nos orientará también acerca de la utilización que haremos de esa memoria.

Los regímenes totalitarios del siglo XX han sabido jugar muy bien con esto, de ahí la sistemática destrucción de documentos y huellas, así como la construcción de determinados monumentos como práctica de supresión de la memoria e imposición de la misma. A través de la dialéctica de la presencia y la ausencia se califican actos y constatan omisiones. La política del olvido público es, por tanto, muy distinta al derecho que tiene una persona a querer olvidar. Como política instrumentaliza la memoria y con ello la Historia, ante lo cual debemos estar atentos y ser capaces de distinguir aquellas huellas que “salvar” de manera que se pueda conservar nuestra historia e identidad. En las diversas dictaduras del Cono Sur y acá, en España, los “agentes” de los campos de prisioneros intentaron eliminar huellas y documentos, escondiéndolos para que lo que hicieron nunca se conociera. Las mentiras y silencios ocuparon el lugar de la realidad, prohibiéndose la búsqueda y difusión de los hechos. En Chile las fosas fueron dinamitadas y, recogidos los restos, fueron arrojados al mar para hacerlos desaparecer. En el nazismo para ello, incluso ordenaron hacer videos de los campos —que nunca se finalizaron— para construir cierta imagen de ellos y ocultar su realidad. Farocki recuperó filmaciones de 1944 hechas por Rudolf Breslauer, un preso del campo de Westerbork en la Holanda nazi (que posteriormente mataron en Auschwitz) perteneciente a la propaganda de la dirección del campo de concentración. En el momento en que se filma esta cinta, Westerbork se había convertido en un campo de trabajo y lugar de tránsito, por lo que en sus imágenes vemos tanto las deportaciones como “la felicidad” de las presas en sus tareas deportivas, la alegría de los espectáculos por las noches en el teatro y el trabajo de la tierra. Sonrisas que Farocki, en un ejercicio de montaje y comentario, reutiliza en *Respiro* (2007), analizando la intencionalidad de las mismas, yuxtaponiendo y trayendo al campo de visión, una y otra vez, algunas de las escenas que evidencian la manipulación del relato a través de las imágenes. Pero, asimismo, evidenciando lo in-manipulable, como el rostro de la chica del vagón que muestra el miedo a la muerte en el lugar de la deportación. O la maleta de la mujer en silla de ruedas que le sirve para fechar y datar esas imágenes contextualizándolas

41 RICOEUR, Paul. (1999b). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Arrecife: Universidad Autónoma de Madrid. p.9 y, NICHOLLS, Nancy. (2013). *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. p.17

y recuperándolas.⁴² Sin embargo, a pesar de esta instrumentalización que hicieron los nazis de las imágenes, así como el borramiento de muchas de ellas, hubo personas que hicieron todo lo posible por salvar las imágenes del horror como pruebas de los acontecimientos tomando clandestinamente fotografías en las cámaras de gas para mostrar lo que pasaba, imágenes que hoy se han conservado como pruebas concluyentes de lo acaecido, a pesar de lo borrosas de las mismas, puesto que dan cuenta de lo que sucedió incluso en el movimiento, en el temblor.⁴³



Christian Boltanski. *Faire-part*. 2015.

Para Jean Luc-Nancy, “la efectividad de los campos habrá consistido, ante todo, en un aplastamiento de la representación misma, o de la posibilidad representativa, de modo que aquello, en efecto, o bien no tiene como objetivo representar de ninguna manera, o bien somete a la representación la prueba de sí misma: dar presencia a lo que no es del orden de la presencia”.⁴⁴ Las artes visuales enfrentan estos desafíos, el del olvido, el de la distancia y el de la representación, el problema de lo irrepresentable, la tentación de la literalidad o de la excesiva metáfora. Alfredo Jaar es un artista que se pregunta constantemente sobre la representación de la tragedia, sobre la ética del reportero y del artista, sobre el cómo representar y ¿qué hacer con las imágenes? Su planteamiento es que el arte de mostrarlo es un acto de traducción y responsabilidad, una “tarea casi imposible” y por eso considera sus instalaciones como ejercicios fútiles y utópicos necesarios sólo para su propia supervivencia. “Aunque todos estos ejercicios de representación fracasan, continúo intentándolo y cambio de estrategias persistentemente, porque estoy intentando algo irrealizable. [...] Éste es mi reto como artista y lo que me hace

42 FAROCKI, Harun. *Aufschub. (Respiro)*. [16mm convertido a Beta digital] Berlín: Harun Farocki Filmproduktion. [2007] 40 min.

43 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós. pp.39-43 Sobre ello me refiero en el texto, *Temblar*.

44 NANCY, Jean-Luc. (2006). *La representación prohibida: seguido de “La Shoab, un soplo”*. Buenos Aires: Amorrortu. p.32

hacer lo que hago. Es una experiencia de vida y el intento imposible de transformar y transmitir esta experiencia a otros. La realidad no puede ser representada, sólo podemos crear otra realidad con nuestro trabajo”.⁴⁵ En *Los Ojos de Gutete Emerita* (1996) —parte del *Proyecto Ruanda*— coloca un millón de diapositivas sobre una mesa de luz que contienen cada una de ellas la fotografía de los ojos de una superviviente que fue testigo de cómo su familia fue víctima de la masacre. Alfredo Jaar reproduce su mirada, la imagen de sus ojos, en una cantidad tal de diapositivas como el número de víctimas de la minoría Tutsi que fue masacrada en el genocidio ruandés. Sus ojos, dice él, “es la mirada más triste que jamás he visto”.⁴⁶ El espectador se encuentra con esta imagen multiplicada miles de veces. Unos ojos, sólo unos ojos y un pequeño texto en algún costado de la sala. Jaar, si bien no renuncia a la imagen, lo que nos presenta no es una imagen del sufrimiento, ni una imagen de la masacre, sino una imagen que *nos alcanza*, que otorga presencia a la ausencia y representa lo irrepresentable. “No vemos el espectáculo de la muerte en masa, vemos los ojos que han visto ese espectáculo. Es, en cierto sentido, la aplicación política del principio de Mallarmé: pintar no la cosa, sino el efecto que produce”.⁴⁷

Christian Boltanski es un artista que trabaja de manera muy diferente a Alfredo Jaar, reflexionando sobre la muerte y la memoria, así como sobre la representación del Holocausto y la desaparición, quizás en el sentido que le da Nancy, no de repetición o mimesis de lo acontecido, sino que como intensificación desde el origen del prefijo *re* en las lenguas latinas, donde representación es una presentación recalcada. Boltanski establece una lucha contra la amnesia como mecanismo de borrado que deja huellas en el aparato psíquico adentrándose en los intersticios de la ausencia de memoria, representando e insistiendo en ello una y otra vez. “Lo que me ha interesado —y de eso he intentado hablar— es lo que yo llamo la pequeña memoria. Es lo que nos diferencia a unos de otros. La gran memoria se encuentra en los libros de historia, pero la acumulación de pequeños saberes que todos tenemos dentro constituye lo que somos”.⁴⁸ Para ello ha trabajado con fotografías, retratos principalmente, que no pertenecen a imágenes del Holocausto pero que contienen en sí mismas indicios que nos dan a ver y pensar en él, así como objetos, ropa, cosas personales y cotidianas, como si en esos pequeños detalles de la vida ordinaria se guardara la memoria de las personas. Porque lo individual jamás se disuelve en lo colectivo, ya que tras lo acaecido hay personas: nombres, fechas, vidas, cuyo reconocimiento debe ser individual a la par que social y colectivo. Reunión de pequeñas memorias con las que podemos hablar de la identidad de un grupo, de una sociedad que comparte experiencias y vivencias. Una memoria social, aquella que el Premio Nacional de Historia de Chile (2006) Gabriel Salazar define como

45 JAAR, Alfredo. (2004). “Es difícil”. En: MONEGAL, Antonio. (comp.) (2007). *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Ediciones Paidós y Universitat Pompeu Fabra. p.209

46 *Alfredo Jaar: Hágase la Luz. Proyecto Ruanda 1994-1998*. (1998). Barcelona: ACTAR.

47 RANCIÈRE, Jacques. (2008). “El teatro de imágenes”. En: VV.AA. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados. p.79

El genocidio de Ruanda es el tercer genocidio más grande de la historia tras el del Imperio Otomano en 1915-1916 y el nazismo en los años 40. Un millón de personas murió en 100 días, 10.000 asesinatos al día.

48 MOURE, Gloria. (1996). “Entrevista con Christian Boltanski”. En: *Christian Boltanski: Adviento y otros tiempos*. Cat. Exposición. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo. p.107

“la memoria de los grupos concretos, la memoria de uno mismo, la memoria de los abuelos, la memoria del papá, la memoria de los ‘cabros’ de la esquina, la memoria de los ‘cabros chicos’, la memoria de cada una de las generaciones que han pasado por nuestra historia y que es memoria concreta, memoria que se basa en la experiencia, por lo común, sensorial y física”.⁴⁹ Una memoria que en *Hilos de Ausencia* he articulado a través de las vivencias personales de las madres, esposas, hijos, de los hermanos, pequeñas memorias que construyen la del colectivo como Boltansky, insistiendo, en el sentido de nombrar una y otra vez esas experiencias, esos nombres, esas vidas individualizadas que conforman un colectivo pero sin mostrar la imagen del sufrimiento. En ese sentido, de la mano de Jaar, puesto que no hace falta mostrar, una vez más, la imagen de la tragedia, de la violencia perpetrada, sino que basta con enunciarla, en este caso, a través de las puntadas. Nombres que reverberan en memorias personales y que se traspasan con sus miedos, frustraciones y temblores a los pañuelos, mediante el simple y sencillo gesto de nombrar, de escribir, una vez más, sus nombres.⁵⁰ Una memoria distinta, muy distinta de aquella que ha ocupado un lugar. Una memoria en los restos, como si en ellos estuviesen las huellas de esas vidas que ya no están, y sus sueños.

49 SALAZAR, Gabriel. (2011). “El conflicto de las memorias en el espacio público (Chile, siglos XIX al XXI)”. En: MONTES ROJAS, Luis y MONTES BECKER, Luis. (eds.) *El arte de la historia*. Fernando Sánchez Castillo. Santiago de Chile: Ediciones del Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile. p.44

El historiador en este texto señala que los historiadores no trabajan desde abstracciones genéricas ni teorías abstractas, porque cada uno es una realidad extremadamente heterogénea, cambiante y conflictiva. La verdad es que no creo que todos los historiadores trabajen así, pero, desde luego que él en parte sí, por eso lo cito y lo traigo a esta tesis. También señala respecto a la memoria que hay al menos tres que debemos diferenciar: la oficial que pertenece al Estado, al sistema, la legalidad, las elites o si se prefiere, a los vencedores (como la Historia); la historiográfica donde él se encuentra, que se corresponde a la académica de los historiadores, la que es ciencia oficial, dice; y, la social, que es la referida en el texto, con la que trabajamos los artistas, la de la experiencia, la sensorial y concreta, la que a nosotros nos interesa.

50 Sobre el temblor en la puntada y escritura de estos pañuelos me refiero con detalle en el ensayo de esta tesis, *Temblar*, donde vuelve la imagen arrebatada a Auschwitz. Sobre la escritura de los nombres y ese gesto en, *Nombrar los nombres*.

Recordar

Volver a pasar por el corazón.

Tener o traer algo a la memoria.

Mantener en la mente.

Despertar.

El recuerdo es una impresión: la impresión que permanece en la memoria. Y la impresión se define como el efecto que los objetos exteriores provocan en los órganos de los sentidos.

Archivar

Guardar un conjunto lógico de información o datos en la memoria de una computadora, en un Archivo físico, etc., para conservarlo o que no sufra alteraciones. El archivo abriga en sí la memoria del nombre *arkhé* que nombra a la vez comienzo y mandato.

Allí donde las cosas comienzan, donde se ejerce la autoridad, ese lugar en el cual el orden es dado.

El archivo no sólo requiere estar depositado en algún lugar, sobre un soporte estable y a disposición de una autoridad. El poder arcóntico, va de la mano de lo que se llama poder de consignación.

“El acto de consignar reúne los signos.

La consignación es el dispositivo monumental o documental como hypómnema, suplemento o representante mnemotécnico, auxiliar, de memorándum.

El archivo es hypomnémico. Asegura la posibilidad de la memorización, de la repetición, reproducción o de la re-impresión”. (Derrida, 1997)

Recuerdos compartidos.



Doris Salcedo. *Atrabiliarios*. 1991-1996.

La memoria colectiva, en estricto rigor, no existe más que en sentido figurado, puesto que la memoria constituye un proceso psíquico individual. Esto no implica que no exista una suerte de memoria social o memoria compartida que identifica a grupos de personas con asuntos comunes y que se liga a la historia de un lugar concreto, a un contexto y/o acontecimiento específico, así como, en muchas ocasiones, a la memoria de un pueblo-nación. Maurice Halbachws se interesó por las relaciones entre memoria y sociedad analizando los procedimientos de memorización colectiva de la familia, los grupos religiosos y las clases sociales, siendo clave en su pensamiento la idea de *cuadros o marcos sociales de la memoria* (1925). “Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Incluyen también la visión del mundo, animada por valores, de una sociedad o grupo”.⁵¹ La noción de memoria colectiva se distingue de la memoria histórica, una memoria prestada, aprendida, escrita, pragmática y unificada que está sobre lo colectivo, siendo en cambio, la colectiva, una vivida, oral, corta y plural estructurada por identidades de grupos, que responden a un medio social. Así, los ámbitos en los que la memoria individual se haya implicada generan una colectiva y sus marcos forman parte de los de la memoria individual. Ahora bien, algunos autores rechazan tales ideas, ya que consideran que no es posible hablar de la memoria de un grupo sino de la memoria *en* un grupo. Otros

⁵¹ JELIN, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores. p.20

proponen sustituirla por la noción de memoria social que ya no se entiende como la de un colectivo, sino como las determinaciones sociales del acto individual de recordar. Pero lo que nos parece importante destacar en este debate acerca de la memoria colectiva, de la mano de Elizabeth Jelin, es que Halbachws en sus reflexiones prácticamente no habla de las relaciones entre memoria y trauma, lo que en los casos que analizamos es crucial como concepto (ya sea al referirnos a la memoria colectiva, social o histórica, como se le prefiera llamar). El trauma, como *encuentro fallido con lo real*,⁵² persiste, produciendo una ruptura entre la percepción individual y la conciencia, lo que provoca confusión entre el sujeto y el mundo, entre el adentro y el afuera, afectando al imaginario y las relaciones sociales. Sin embargo, al compartir aquellas latencias en un grupo, lo social ayuda a su superación, al desdibujarse lo individual en lo colectivo a través de su elaboración y narración. Una narración que puede ser oral, escrita o en imágenes, a lo que el arte también nos ayuda para superar este encuentro que no hemos podido elaborar.

Ahora bien, como resultado de estas discusiones, parecería haber un cierto consenso académico respecto a que no puede hablarse de memoria colectiva sino en sentido figurado y que es, a través de las narrativas de ciertos actores, que los recuerdos y las representaciones individuales se vuelven sociales. Estas apreciaciones se aplican muy especialmente a la memoria histórica. Sin duda la expresión no es más que una metáfora, puesto que no tiene sentido hablar de una memoria histórica contrapuesta a la individual, sino de una memoria de la historia.⁵³ Más allá de este debate, el punto clave es la noción de *marco* o *cuadro social* que instauró Halbachws. Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente y estos marcos portan la representación de la sociedad. Esto significa que “sólo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva. [...] El olvido se explica por la desaparición de estos marcos o de parte de ellos”,⁵⁴ lo que implica la presencia de lo social incluso en los momentos más individuales, ya que uno no recuerda solo, sino con la ayuda de los recuerdos de otros y con los códigos culturales compartidos, aun cuando las memorias personales son únicas y singulares. Aquello que llamamos recuerdos compartidos legitima, por tanto, la memoria individual, siendo entonces una memoria colectiva en el sentido de la memoria de un grupo la que conserva y organiza esta memoria individual. De la interacción de ambas nos constituimos y, cuando la memoria colectiva involucra al conjunto de una determinada sociedad ligada a acontecimientos traumáticos, no podemos construirla como única e inequívoca. Son demasiadas las visiones e interpretaciones de lo ocurrido. Es demasiado grande la brecha entre

52 LÓPEZ ANAYA, Jorge. (2007). “Lo real traumático”. En: *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*. Buenos Aires: EMECÉ Editores. p.231. Parafraseando a Lacan.

Sobre el trauma ver: POL COLMENARES, Ana. (2015). *Poéticas desde el trauma y los afectos: articulaciones de otras voces [auto] biográficas “entre” guerras*. Tesis Doctoral de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.

Especialmente pp.79-123, aunque la investigadora no trabaja el problema del trauma desde un sentido patologizado, sino como un lenguaje que describe la vida bajo el capitalismo siguiendo las conceptualizaciones de Ann Cvetkovich. De ahí lo interesante de su visión y aporte, aunque nosotras lo estemos abarcando aquí desde lo “clínico”.

53 BRESCIANO, Juan. (2013). “Procesos de globalización, espacios virtuales y memoria histórica. La incidencia de las nuevas tecnologías en la (de)construcción de identidades.” En: BRESCIANO, Juan. (comp.) (2013). *La memoria histórica y sus configuraciones temáticas. Una aproximación interdisciplinaria*. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur. p.26.

54 HALBWACHS, Maurice. (1992). *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press. p.72

las diversas experiencias frente a los mismos hechos históricos. Sin embargo, eso no implica que se deba impedir su recuperación. Y es que cuando se trata de un acontecimiento histórico que ha afectado y golpeado fuertemente a una sociedad, se convierte en un deber el acordarse y testimoniar. Si sociedad, etimológicamente, viene de la noción de “estar juntos” y supone un acuerdo tácito entre los miembros de la misma (acuerdo que supone leyes, pero también un imaginario cultural compartido), conformar este imaginario es tan importante como estructurar las leyes que lo rigen.⁵⁵ Como plantea la artista Doris Salcedo, “cada vez resulta más difícil dar con la difusa frontera entre lo íntimo y lo político. El duelo de los familiares de los desaparecidos —como todo duelo— es de naturaleza íntima, pero cuando la esencia de esos hechos es política, creo que la sociedad lo debe reconocer”.⁵⁶ Lamentablemente, no todas las sociedades están por la labor de la memoria. Qué se recuerda y qué se olvida son decisiones y estrategias políticas. Manipular la información, suprimir las huellas, ocultar lo ocurrido, son olvidos conspirados, decisiones que provocan los *abusos de la memoria*, aquellos que tienen que ver con los trastornos de identidad de los pueblos, con los traumas y los procesos irresueltos.

En España, las heridas de la Guerra Civil y posterior dictadura franquista son pilares fundamentales del trauma producido por la violencia y opresión pero, también, por el olvido. Un olvido que ha sido forzoso durante el franquismo, pero voluntario durante la Transición y democracia; que comienza a salir de su nebulosa sólo en los últimos años de vida del dictador y que recientemente, en la última década, ha sido profundizado. Un olvido que más que avivar diferencias y confrontaciones ha dado lugar a la convergencia y negociación. Durante la Transición se llegó a la conclusión de que ambos bandos enfrentados en la guerra eran igual de culpables, sin caer la responsabilidad en uno u otro, de ahí que la principal lección fue el *nunca más*.⁵⁷ Tras la muerte de Franco, hubo un proceso de activación de las diversas memorias, pero, al mismo tiempo, se intentaron olvidar los rencores, un olvido intencionado y político de la mano de un silencio estratégico. Sumado a ello, el recuerdo de la Guerra Civil fue instrumentalizado por la autarquía que a lo largo de su dictadura organizó la desaparición de las huellas de su propia violencia, estigmatizando, por contraparte, a los republicanos y denostándolos a lo largo de toda su existencia. “La memoria del derrumbamiento del régimen republicano quedó asociada a la experiencia de la Guerra Civil, por lo que en la transición, al resucitarse instituciones que habían estado vigentes en el período republicano (como los partidos, los sindicatos, el Parlamento, la Constitución), era lógico que los españoles evocaran tanto esta experiencia fallida como su funesto final”.⁵⁸ Esto es lo que significa que la memoria se activa por asociación, y se liga al trauma, a la persistencia de los fantasmas, algo que ocurre de igual manera en la memoria individual o histórica-colectiva. Por ello, la sociedad española ha intentado a lo largo de estos

55 Sobre las leyes, la transmisión de la memoria y los discursos me refero en el ensayo *Silencios, cicatrices, aperturas: Políticas de la Memoria*.

56 SALCEDO, Doris en entrevista con Marguerite Feitlowitz. (s.f) [en línea] [Consulta: 21-12-2015]. Disponible en: <http://margueritefeitlowitz.com/publications/interview-with-doris-salcedo/>

57 AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. *op.cit.* p.359

58 *ibid.* p.360

años que no se vuelvan a cometer los mismos errores, evitándose “de forma casi supersticiosa, y en la medida de lo posible, repetir su diseño institucional. Esta es una de las razones que mejor explican la preferencia de la forma monárquica de gobierno sobre la republicana, del sistema electoral proporcional sobre el mayoritario, del sistema bicameral sobre el unicameral y de un sistema de articulación territorial uniforme para todo el Estado”.⁵⁹ En los primeros años tras el régimen, se optó por una transición amnésica que sólo a partir de los años noventa retoma el problema de la memoria. Para Enzo Traverso, en ese momento la historiografía prestó atención a la violencia del régimen mediante la contabilidad de las víctimas, mediante los datos (que en todo caso persisten llenos de lagunas) y con atención en el exilio, mientras la sociedad civil comenzó, por su parte, el trabajo del duelo que las políticas de la *transición* democrática hicieron imposible, surgiendo con ello el debate sobre el destino de los innumerables monumentos erigidos en honor del Caudillo.⁶⁰ Debates irresueltos, ya que, a pesar de la *Ley de Memoria Histórica* de 2007, que ordena retirar los monumentos en torno a y de Franco, éstos siguen en algunos casos en pie sin ser (re)elaborados. Este debate necesario ha suscitado en los últimos años una revisión sobre la *transición* y las políticas de la memoria, tanto en el ámbito historiográfico como a nivel social, político y artístico.⁶¹

Durante la escritura de esta tesis, el equipo de gobierno del Ayuntamiento de Madrid liderado por Manuela Carmena ha vuelto a traer sobre la palestra este debate en torno a los monumentos y nombres de las calles que hacen honor al franquismo. En estos días han retirado de la ciudad algunos de ellos y, de igual manera, se ha planeado cambiar los nombres de muchas calles, lo que reabre la discusión sobre qué debe permanecer y qué no.⁶² Sin embargo, muchas personas —no necesariamente afines al franquismo— consideran que ni los monumentos ni los nombres de las calles se deben quitar, sino más bien, recontextualizar y resignificar, por ejemplo, diciendo quién es quién en cada nombre, para no olvidar a los responsables y conocer nuestro pasado. El artista Miguel Ángel Rego ha hecho dos proyectos vinculados al significado de las calles franquistas en

59 *idem*.

60 TRAVERSO, Enzo. *op.cit.* pp.45-46

61 Sobre el debate de la necesaria revisión de la Transición española, recientemente la revista *Libre Pensamiento* de la Confederación General del Trabajo publicó un dossier titulado “¿Transición(es)? Al fondo a la derecha” que es interesante de revisar (2015). Desde lo académico, *El relato de la Transición. La Transición como relato* editado por José Luis Calvo, Carmen Peña Ardid y Juan Carlos Ara Torralba, analiza desde la literatura y la cultura este período (Universidad de Zaragoza, 2013). Desde el ámbito propio del arte: ALBARRÁN, Juan. (ed.) (2012). *Arte y Transición*. Madrid: Brumaria A.C., texto que deriva del seminario del mismo nombre organizado entre Brumaria y el MNCARS en marzo de 2012.

Muchos historiadores han publicado libros en torno a este proceso de cara a analizar como desde la oficialidad se hizo el “trance” entre la dictadura y el retorno a la democracia monárquica, un debate que no está cerrado como se puede ver en esta reciente opinión publicada en el periódico, la cual es contraria a la revisión y discusión de este tema. Opinión elaborada por un historiador y académico: PINILLA GARCÍA, Alfonso. (2016, 22 de noviembre). “Revisar la Transición”. *El Mundo*. [en línea] [Consulta: 22-01-2017]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/opinion/2016/11/22/58333d03e5fdea865d8b4599.html>

Retomo aspectos sobre la Transición española en el texto *Silencios, cicatrices, aperturas: Políticas de la Memoria*.

62 Noticia disponible en: OLAYA, G. Vicente y SÁNCHEZ, Esther. (2016, 02 de febrero). “Carmena inicia sin avisar el derribo de los monumentos franquistas”. *El País*. [en línea] [Consulta: 02-02-2016]. Disponible en: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2016/02/01/madrid/1454350991_727194.html

El historiador Antonio Ortiz Mateos ha realizado un callejero de Madrid sobre la pervivencia del franquismo de la A hasta la G que podemos ver en su blog: <http://lahistoriaenlamemoria.blogspot.com.es/2013/08/callejero-franquista-i-l.html>

Madrid. En *Espacios para la memoria I* (2011-2012) intervino con pintura cuatro placas de la ciudad introduciendo una descripción histórica y explicativa del nombre al que hace alusión la propia placa, proponiendo con este gesto desvelar la toponimia desde su origen. Posteriormente, en *Espacios para la memoria II* (2013-2014), el artista amplía este proyecto incorporando tecnología. A través de un navegador de Realidad Aumentada podemos acceder a información (con el navegador Aurasma o Layar y un dispositivo electrónico como un smartphone, una tablet o las Google Glass) contenida en un archivo de más de 300 menciones donde encontramos la historia, biografía o descripción de aquel nombre que exalta y conmemora el franquismo, en un ejercicio que nos permite evitar también que los responsables no tengan nombre y no sean responsables. Sobre esta obra y las políticas de la memoria en el país, el artista recuerda que, “tras la *Ley de Memoria Histórica* aprobada en 2007, las menciones conmemorativas de exaltación personal o colectiva del levantamiento militar, de la Guerra Civil y de la represión de la dictadura en espacios públicos o edificios, tenían que ser retiradas. Sin embargo, al día de hoy en Madrid, todavía existen más de 300 alusiones de este tipo. Bajo el discurso de una política de conservación de los elementos históricos, los dirigentes de la ciudad mantienen estas huellas del franquismo”.⁶³



Miguel Ángel Rego. *Espacios para la memoria II*. 2013-2014.

En Chile, las heridas de la dictadura militar también son uno de nuestros peores traumas y no sólo porque aún duelen en los cuerpos de los propios sobrevivientes —al ser más reciente—, sino porque la confrontación entre visiones contrapuestas de sus actores y proyectos es latente, manifestándose constantemente en las calles y, ahora, en las redes sociales, incluso con considerable violencia cada vez que hay un acto de conmemoración, manifestación o noticia relativa al tema. Sumado a ello, las consecuencias de la dictadura, las leyes “amarradas” durante

63 De la web del artista: <http://www.miguelangelrego.com/index.php/project/espacios-para-la-memoria-i/> [Consulta: 08-04-2016] y conversaciones en persona entre abril y junio de 2016.

ese período (por ejemplo, conservamos la Constitución de Pinochet y su sistema electoral, educativo, de pensiones y salud, económico, etc.) forman parte de nuestra concepción actual de sociedad, en la cual el olvido ha sido impuesto no sólo durante la dictadura sino *a posteriori* bajo la política del consenso que la transición y actual “democracia” de los partidos de concertación y derecha han propiciado en el país. La memoria colectiva de la dictadura y su consecuente conflicto social crea escenarios de confrontaciones en la generación de la política, y ante ello, ciertas voces censuradas y prohibidas no han dejado de hacerse oír a pesar de que quienes ostentan el poder intentan acallarlas y dejarlas fuera de la política nacional.⁶⁴

La memoria como espacio de lucha política es imposible de unificar en una sola, en una visión e interpretación que asumamos como compartida, pero, aun así, podemos encontrar formas de aglutinación de ésta que nos permitan construir una más amplia, social y colectiva, que sea imagen de nuestra sociedad e identidad. En esta construcción, el arte es una herramienta que permite visibilizar las memorias y disputas, dotando de legibilidad los acontecimientos en el presente. Andreas Huyssen “apuesta por el arte como uno de los territorios centrales para recordar de otro modo y dar cuenta del pasado de una manera diferente a la establecida”,⁶⁵ dado los posibles cruces entre pequeñas historias y memorias que conforman la gran Historia. *Atrabiliarios* (1991) de Doris Salcedo induce al respecto una pregunta esencial sobre la memoria colectiva y la posibilidad de rendir o no testimonio respecto a la experiencia del terror. Una secuencia de pequeños nichos en la pared con zapatos en su interior —principalmente de mujeres— cubiertos de piel de vejiga de vaca translúcida cosida en los bordes con hilo quirúrgico, adquieren una connotación especial al pensar en el Holocausto,⁶⁶ en el genocidio, en las víctimas de los campos de concentración y a su vez en las víctimas de Colombia, país de origen de la artista que a la fecha sigue cobrando vidas bajo la violencia del Estado, la guerrilla y el narcotráfico, cuestión que Salcedo intenta sacar a la luz en la mayoría de sus obras. Ella ha explicado que el núcleo central de su trabajo lo conforma la experiencia del testigo o víctima de una agresión política, social o económica. Un testigo que está herido e incluso ausente.⁶⁷ En este caso utiliza zapatos para evocar la ausencia de las víctimas de la violencia, objetos cotidianos que coloca usados que contienen un tiempo, una historia, una huella visible en su desgaste.⁶⁸

64 Sobre ello me refiero en el texto de esta tesis: *Silencios, aperturas y cicatrices: políticas de la memoria*.

65 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *Materializar el pasado... op.cit.* p.21. Citando a Huyssen.

66 Doris Salcedo reconoce que parte intencionadamente de reflexiones sobre el Holocausto, ya que las resonancias con lo que ocurre en su país son similares. A su vez, esta referencia le permite desmarcarse de las interpretaciones que la vinculan únicamente al contexto colombiano planteando realidades que existen en casi todas las latitudes en diálogo con la realidad contemporánea. SUPELANO-GROSS, Claudia. (2013). “Una poética para Unland. La universalidad del silencio en Doris Salcedo”. En: BRESCIANO, Juan. *op.cit.* pp.257-275

67 CANDELA, Iria. (2012). *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*. Madrid: Alianza. p.136

68 En 1886, Vincent Van Gogh pintó zapatos en su cuadro *Naturaleza muerta con un par de botas o Zapatos viejos* (el título de la obra no está del todo claro) representando un par de zapatos —o botas— depositados en el suelo, con los agujeros de los cordones deformes, revelándonos en el desgaste de su imagen una vida que *fue*. En este cuadro, no sabemos dónde están estos zapatos y no hay nada que nos indique a quién ni a dónde pertenecen; sin embargo, para algunos, “en la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha a través de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla un ronco viento. En el cuero está todo lo que tiene de húmedo y grasoso el suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad del camino que va a través de la tarde

En *Atrabiliarios* de Salcedo no sabemos de quiénes son esos zapatos ni de qué contextos específicos provienen, pero sabemos que constituyen un zapato usado, gastado y sin cuerpo y, además, sabemos que la artista nos está hablando de la ausencia por violencia. Pertencieron a alguien que ya no está; en realidad, a muchos que ya no están, igual que muchos son los zapatos recopilados. Zapatos que, como único denominador común, aparecen en las fosas, permitiendo identificar la identidad de la persona que en su día los portó. Zapatos que representan las huellas de la trayectoria de vida de esa persona desaparecida.⁶⁹ Los Museos del Holocausto que hay en distintos países del mundo nos muestran también los zapatos. En estos casos, muchísimos. Cerros de zapatos enterrados y/o esparcidos en agujeros; zapatos de judíos que han sido encontrados en las fosas de los campos de concentración que nos hablan de una muerte en masa, de genocidio. Pero Salcedo, a pesar de que trabaja sobre las ausencias de muchos y, por tanto, coloca varios zapatos, no los amontona, sino que los coloca uno a uno, como si quisiera hablarnos de identidades individuales que pertenecen a una historia colectiva. Unas identidades que forman parte de un grupo, por eso no es uno sino muchos, pero identidades al fin. “En *Atrabiliarios*, permaneciendo al margen de la representación, el arte persigue la cuestión de la forma humana hasta el extremo, y más allá. Aquí, las huellas de la gente son todo lo que hay. Los zapatos gastados incrustados en nichos en los muros de la galería en lo que este trabajo consiste se encuentran entre los más emotivos restos de presencia humana”.⁷⁰ El zapato como índice de la presencia de la ausencia, del pasado como huella, encarna la memoria atrayendo al espectador en un intercambio emocional con un otro distante precisamente en esta ausencia de cuerpo visible. En mi trabajo, la ausencia de cuerpos aparece reflejada en los nombres bordados y en los paisajes vacíos para evocar la violencia y las ausencias colectivas, lo desaparecido y los *recuerdos compartidos*.



Doris Salcedo. *Atrabiliarios*, 1991/Zapato encontrado en una fosa del cementerio de Fregenal de la Sierra. *Arqueología de la Guerra Civil española*, 2012/Van Gogh. *Naturaleza muerta con un par de botas*, 1886/Can Togay y Gyula Pauer. *Monumento al Holocausto*, Budapest, 2005/Gervasio Sánchez. *Zapatos en Auschwitz*, s.f.

que cae. En el zapato vibra la tácita llamada de la tierra...” HEIDEGGER, Martín. (1958). “El origen de la obra de arte”. En: (1995). *Arte y Poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España. pp.59-60

69 SALCEDO, Doris. (2000). “Carlos Basualdo en conversación con Doris Salcedo”. En: PRINCENTHAL, Nancy. (ed). *Doris Salcedo*. Londres: Phaidon. p.17.

70 BAL, Mieke. (2010, enero) “Arte para lo político”. *Revista Estudios Visuales*. N°7. [en línea] [Consulta: 10-10-2014]. Disponible en: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/03_bal.pdf

La memoria obstinada.⁷¹

*La memoria supone la presencia de la ausencia,
el punto de costura esencial entre el pasado y el presente,
de ese difícil diálogo entre el mundo de los muertos y el de los vivos.*
François Dosse.⁷²

Se dice, en ocasiones muy banalmente, que la memoria es indispensable. Pero efectivamente lo es, puesto que un mundo sin memoria sería un mundo incompleto. A pesar de que en muchas ocasiones esto no lo vemos y nos aferramos al presentismo,⁷³ ante situaciones límite se constata su importancia y su contexto de producción de la mano del testimonio, del registro y de las imágenes, de manera que la sociedad no pierda densidad y construya, de la mejor manera posible, su identidad incorporando un abanico de experiencias y posibilidades. Ante ello, las imágenes sirven como documento y huella de lo acontecido, de ahí que la fotografía y el video sean magníficas herramientas para trabajar. De igual manera, el testimonio y el testigo a través de la memoria oral, de la escritura y su grabación en sonido, nos ayudan a recuperar e instaurar las memorias alejándolas del olvido. Sin embargo, tras situaciones traumáticas de opresión y violencia, el miedo y el silencio dirigen nuestros recuerdos, volviéndose difícil trabajar con nuestra subjetividad que se encuentra alterada y en conflicto. El trauma de la violencia afecta a nuestros cuerpos y, con ello, al tejido social, estando nuestra memoria sujeta a múltiples

71 El título hace alusión a la película de Patricio Guzmán: *Chile, la memoria obstinada*, de 1997.

72 DOSSE, François. (2009). "Historizar los indicios memoriales." En: *Paul Ricoeur-Michel de Certeau. La historia: entre el decir y el hacer*. Buenos Aires: Nueva Visión. p.68

73 El *presentismo* es la dictadura de lo inmediato y efímero, algo que se vincula al progreso individualista denunciado por François Hartog. El autor propone que se utilice el esquema de *régimen de historicidad* con la intención de que el historiador ponga el presente en perspectiva y haga un ejercicio crítico de la historia, una manera de interrogar las diversas experiencias del tiempo; es decir, el momento en que pasado, presente y futuro se articulan y pierden su evidencia. Para él, el siglo XX produjo un presente "futurizado", y por ello la Historia se hace en nombre del porvenir. Ante ello advierte que el *presentismo* induce a despreciar el pasado, un fenómeno derivado de hechos como el consumismo, las innovaciones tecnológicas, la búsqueda de beneficios vertiginosos, el desempleo, la negación a envejecer y la guerra, por citar algunos ejemplos. En este panorama, Hartog se refiere a la concepción de memoria bajo el *presentismo* como nueva economía de la "identidad del yo" que es excesivamente archivística, debido a que se busca hacer memoria de todo. Y no se concibe por tanto como la necesidad de retener el pasado en función de preparar el porvenir, sino que ofrece al presente el presente en sí mismo. Así, la memoria se convierte en un instrumento, aunque como contraparte otorga la densidad necesaria para desde el interior cuestionarlo. El ejercicio intelectual planteado revela, con ayuda de las herramientas de la antropología, que nuestra manera de entender el tiempo es una construcción cultural y que se debe tener en cuenta este hecho para poder comprender cómo concebimos nuestras experiencias en y con el tiempo. JIMÉNEZ MARCE, Rogelio. (2012). "Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo." *Secuencia*. N°82. pp. 219-223. [en línea] [Consulta: 16-10-2016]. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0186-03482012000100013&lng=es&tlng=es

contradicciones, tensiones y reconstrucciones. Para su reconstrucción recurrimos al testimonio y al testigo. Con ellos surge una voz que habla y que podemos escuchar, una voz que pasa a un primer plano para preservar el recuerdo de lo ocurrido. El testimonio es piedra angular de la narrativa histórica. Con él empezamos a hacer historia, abriendo un proceso epistemológico que parte de la memoria y pasa por el archivo donde queda cristalizado como huella documental. Este testimonio ocurre en diálogo y se da siempre apoyado o confrontado por otros; de ahí que su fiabilidad es siempre cuestionable, puesto que la memoria es subjetiva, el tiempo la erosiona y debilita, la cambia y reinterpreta, como decíamos, con la adquisición de nuevas experiencias y conocimientos.⁷⁴ Aun así, el relato presentado por el testigo será siempre verdad, su verdad, siendo el testimonio el que nos proporciona una parte de ese saber que nos asegura que aquello sucedió. Una presunción de verdad que no lo es sólo para quien porta esa experiencia y la comunica, sino también para quien la escucha.



Hilos de Ausencia. 2014.

El deseo de testimoniar surge de una necesidad de contar lo ocurrido, haya sido esto visto o vivido y, también, en los casos que aquí tratamos, por un deseo de justicia. Una memoria obstinada que no se cansa, dada la necesidad del *nunca más*. No obstante, en muchos casos surge lo contrario, el silencio, que se impone por temor a la represión o para intentar recomponer las vidas despojadas y superar el dolor. Un silencio que no es olvido, sino una decisión que observamos en los sobrevivientes que se encuentran atrapados en la paradoja de la rabia por transmitir y la impotencia de comunicar. De ahí la relevancia de elaborar esas memorias, “para volver a asir los fluctuantes límites entre los posibles de lo dicho y de lo no dicho, y de esta manera facilitar el trabajo de duelo de los individuos”.⁷⁵ La memoria y el testimonio como forma de resistencia al

⁷⁴ Ver en esta tesis doctoral el ensayo *Instaurar la memoria, tejer para el no-olvido*.

⁷⁵ DOSSE, François. *op.cit.* p.71. Citando a POLLAK, Michael. (1990). *L'Expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*. Paris: Métailié.

olvido, en el caso de los campos de concentración por ejemplo, nos ha permitido saber acerca de cuánto puede la violencia. Como los recuerdos de los protagonistas no pueden ser manipulados ni borrados completamente, salvo que se les mate, claro, se vuelve imprescindible testimoniar. Recuperarlo cuando se ha retornado a la calma contribuye, asimismo, a la aceptación de la propia identidad y realidad social e individual. “Todo testimonio sobre esa experiencia pone en juego no solamente la memoria, sino también una reflexión sobre sí. Es por esto que los testimonios deben ser considerados como verdaderos instrumentos de reconstrucción de la identidad, y no solamente como relatos factuales, limitados a una función informativa”.⁷⁶

Recuperar el testimonio es crucial para el ámbito judicial, pero también lo es para la reestructuración interna social. Una reconstrucción de experiencias que, unida a las emociones implicadas, articula cadenas de recuerdos tejidas sobre imágenes del pasado, que no son lo mismo, desde luego, en el terreno de lo judicial, en el histórico, en el psicológico ni en el artístico. Tampoco en la construcción de la autobiografía, ni son lo mismo en imágenes, sonidos o textos. Aun así, “en cada producción testimonial, en cada acto de memoria los dos —el lenguaje y la imagen— son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación”.⁷⁷

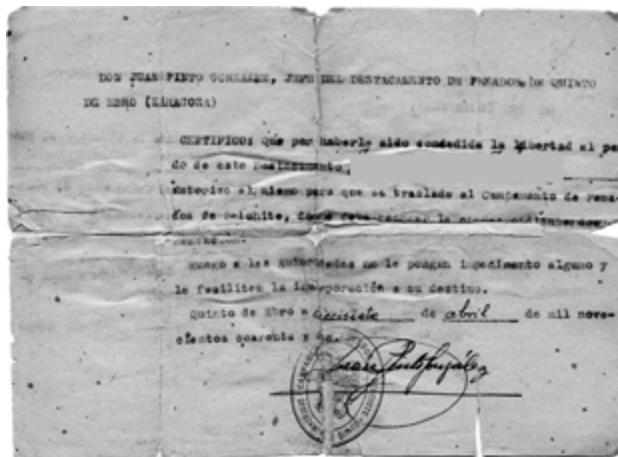
El historiador contemporáneo Javier Rodrigo en sus libros: *Los campos de concentración franquista. Entre la historia y la memoria* y *Cautivos: Campos de concentración en la España franquista, 1936-1947*, utiliza el testimonio, la imagen y el documento para investigar y recomponer, con el relato de los sobrevivientes, la historia de la represión y de la vida en los campos del franquismo. Gracias a la escritura devenida de la narración de esos testimonios surgidos a partir de las entrevistas y su trabajo de campo, hoy tenemos acceso a un conocimiento mayor sobre la cara más cruda del fascismo en el Estado español.



Campos Devanados. Fuerte San Cristóbal, Pamplona, 2015.

76 JELIN, Elizabeth. (2014, marzo). “Las múltiples temporalidades del testimonio: el pasado vivido y sus legados presentes”. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. Año 1 N°1. pp.140-163.

77 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo...* op.cit. p.49



Partes de liberación del Campo de Concentración de Nanclares de la Oca, Álava, y del Destacamento de Penados de Quinto de Ebro, Zaragoza. Archivo de 1944 y 1942 respectivamente. Facilitados por hija del sobreviviente.

“Recuerdo de allí que había un cura que mandaba el seminario, que nos decía además que quien hablase mal de Franco él le pegaba cinco tiros. La primera misa que oí en Vitoria, en la cuadra, para que veáis cómo era eso, fue así: había dos curas hablando, y al final del discurso habló de los vascos: que había que purificarnos, hacer astillas con nosotros, quemarnos y luego no dejar retoño. Así como te digo, no dejar retoño de los vascos...”⁷⁸
 Testimonio de Félix Padín. *Cautivos*.

Para mí, tener acceso a estos testimonios ha sido fundamental para conocer las historias sobre las que estoy hablando y poder construir mis imágenes en *Campos Devanados*. Sin la existencia de este trabajo de recopilación de relatos habría sido imposible saber siquiera dónde estaban estos lugares y, mucho menos, saber qué ocurrió en su interior. Un interior al que casi nunca he podido ingresar, pero conocerlo me ha permitido entender las historias que visualmente he ido construyendo, así como sentir emociones y empatía. El día que fui al Monte Eskaba en Pamplona, donde está el Fuerte de San Cristóbal, que fue un campo de concentración, la piel se me erizó al “colarme” en su interior. No sólo por sus olores, dado su estado actual y uso (un lugar abandonado), sino porque su estructura como fuerte, llena de pasillos y recovecos ocultos y oscuros, genera para quien conoce la historia que hay tras él, miles de imágenes y fantasmas. Sin embargo, enfrentarme a estos relatos desde una distancia, ya que son testimonios que obtengo mediados por la escritura del historiador, provoca que mantenga una cierta lejanía que creo queda también reflejada en las imágenes realizadas y en su transmisión. Enfrentarnos

78 PADÍN, Félix. En: RODRIGO, Javier. (2005). *Cautivos: campos de concentración en la España franquista, 1936-1947*. Barcelona: Crítica. p.44. Testimonio dado en Bilbao el 12-04-2003.

a la escritura de la historia, sea ésta desde la disciplina o desde el arte a través de las imágenes, supone preguntarse por las formas de representación de la violencia y por las formas de su transmisión y recopilación. Toda la filosofía de la historia se enfrenta, de hecho, al problema de la representación, de la exposición de los hechos del pasado, así como, en el arte, también nos enfrentamos a ello.

En *Hilos de Ausencia* la estrategia de realizar entrevistas recopilando testimonios de familiares sobrevivientes a sus desaparecidos, una recopilación de voces silenciadas que son registradas para instaurarlas, pasó a ser una suerte de archivo audiovisual, sonoro y textil, que preserva una memoria desterrada para que las cosas dichas en el campo de lo oral pasaran al de la escritura; en este caso, a la “escritura” en sonido e imagen. Relatos orales que desde el momento en que se conforman se transmiten, pudiendo ser consultados, analizados, releídos e incluso confrontados, permitiendo visibilizar y reescribir la historia de la mano de un tipo de memoria que está en el cuerpo, en lo personal, para desafiar al relato hegemónico. El arte, por tanto, es utilizado como espacio de transmisión privilegiado para el testimonio y como gesto que da voz, aunque nada restituya.

Sin embargo, producir esta obra, escuchar testimonio tras testimonio sobre la coacción cometida, ha sido profundamente doloroso. Como expresa muy bien Carlos Martín respecto a las historias recopiladas en su trabajo testimonial sobre el Sáhara Occidental (historias que también conozco y he vivido, en el sentido de que las he oído directamente de los testigos), “escuchar a un sobreviviente de una masacre planificada tiene otra dimensión. Es como estar en un lugar del que no puedes sustraerte, como un delirio donde el testimonio se huele. Investigar un horror de estas proporciones te lleva a estar pendiente de todos los detalles. A juntar todos los pedazos. Cuando terminas, no sabes dónde quedaron los tuyos”.⁷⁹ En mi caso y en el de mis compañeros de trabajo, muchas veces, al acabar la jornada, en la noche, nos mirábamos en silencio rumbo a nuestras casas. Nunca sabíamos cómo volver a juntar nuestros pedazos. Qué decir, cómo volver al día siguiente y mantenernos en pie disfrutando de la dicha de la vida. Uno de esos días, recuerdo que Sebastián me preguntó —*Vivi, ¿cómo dormimos esta noche?* —*No lo sé, le dije. No creo que se pueda dormir...* Si a uno como investigadora le cuesta conciliar el sueño tras oír este tipo de relatos, no me puedo imaginar cómo ellas y ellos han podido dormir todos estos años. Fue muy difícil por lo mismo el trabajo de edición de los audiovisuales de la obra. Probablemente muchos quedaron como no debió ser. Probablemente todavía tenga muchos que recomponer, cambiar y mejorar, aunque, por otro lado, son trazas y huellas de lo que en ese momento vivimos y sentimos con mi equipo. De lo que necesité que perdurara y se mantuviera como imagen y sonido. *Hilos de Ausencia* no es ni la verdad ni el punto exacto que evidencia el dolor de la desaparición de la catástrofe chilena. Tampoco es una representación en cuanto a mimesis de lo ocurrido. Más bien es una representación de un momento, en el sentido de que presenta e insiste

79 MARTÍN BERISTAIN, Carlos. (2013). *Memorias nómadas: dolor y resistencia en el Sáhara Occidental*. Barcelona: Icaria. p.46

sobre una realidad ausente. Una manera en que ese pasado latente vuelve al presente por medio de una suerte de eco, de coro colectivo de lo sucedido. Una misma historia relatada por muchas voces, en ocasiones de manera íntima e individual y, en otras, en colectividad. Mezclándonos, yuxtaponiéndonos, sin jerarquías, voz con voz.

“Ha habido etapas no. La primera etapa fue la de la búsqueda frenética, es decir, tengo que encontrarlo ahora porque si no lo van a matar. O, tengo que encontrarlo ahora porque ¡lo están torturando!, y yo, mientras no lo encuentre, lo van a seguir torturando.

Y con ese frenesí, era cosa de buscarlo, de ir a todas partes para que nos dijeran dónde podía estar.

¡Para poder encontrarlo y que no lo mataran! y que no lo siguieran torturando.

Ya después de la lista de los 119 asumimos ya, que en realidad, estaban desaparecidos.

Ya no iban a aparecer... Porque los estaban dando por muertos.

Entonces ya fue otra forma de lucha. Ya más de denuncia, de hacer cosas, de obligarlos a decirnos la verdad. Porque nunca creímos que la lista era verdad, nunca. De que estaban todos muertos. Para nosotros, estaban vivos; los tenían en alguna parte. Así que ya ahí la lucha fue diferente. Más fuerte, más decidida, con más fuerza.

Yo he dedicado los 40 años a buscar a mi hijo en realidad. Yo me hice ese propósito, inconscientemente. Porque empieza uno a buscarlo, a buscarlo, y va pasando el tiempo... pasan los días, pasan los años...

Y uno no se da cuenta que he pasado 40 años detrás de Sergio.

En esta última etapa estoy en la etapa de la memoria. Necesito que la memoria de Sergio persista. No sólo la de él, sino la de todos. Y por eso hago cualquier cosa, con tal que la memoria permanezca. Tanto por él, porque se lo deben, como por las generaciones futuras que no saben lo que puede suceder en un caso como el que nos pasó a nosotros”.

Magdalena Navarrete. Madre de Sergio Reyes Navarrete.

Detenido y desaparecido, el 16 de noviembre de 1974.

Testimonio de *Hilos de Ausencia*.

Cambiar la narrativa implica abrir la Historia a nuevas voces, a las excluidas, incluyéndolas en el relato. *Hilos de Ausencia* intenta instaurar una memoria del pasado, pero no a través del monumento ni la conmemoración, no a través de la protesta ni tampoco desde las formas oficiales de hacer memoria que sirven al olvido, sino agitando memorias que estaban sepultadas y que, a través de la colectividad, son reactivadas. El *caso de los 119* es una historia múltiple y compleja. De hecho, al conocer caso a caso, nos damos cuenta de la imposibilidad de conocerla completamente. Al mismo tiempo, abre la posibilidad de saber parte de ese pasado a través de las particularidades de las visiones de cada uno. El escenario oscila entonces entre el silencio, los brotes constantes de memoria y una disputa por situar y resituar las diversas memorias en el plano público. Una

disputa que cuando la obra es expuesta sale a la luz como una huracanada. Es increíble como otras voces se empiezan a escuchar. Las a favor y las en contra, las de un lado y las de otro. En el momento de su exposición se refleja cómo la batalla de la memoria y del olvido es algo vivo y sensible en el pueblo chileno y cómo el trabajo con ella aún no está agotado. Si así fuera, no recibiría críticas amenazantes de personas que ven la obra o que, sin siquiera verla (sino que saben que existe por la prensa) me provocan. Si este episodio de la historia fuera pasado, si estuviese asumido, elaborado y resignificado, no recibiría los ataques en las redes sociales que recibo y mi madre no se agobiaría de leerlos, ni sentiría miedo de que camine sola por las calles de Santiago. Han pasado muchos años desde que se acabó la dictadura en Chile y, sin embargo, las heridas continúan muy abiertas. En España han pasado aún más años y, sin embargo, las heridas tampoco han dejado de sangrar.

“Si bien es cierto que los muertos no podrán retornar al mundo de los vivos, de lo que se trata efectivamente es que se pueda redimir a éstos de las injusticias sufridas. La memoria nos permite mantener en el recuerdo la injusticia sufrida. Sólo a partir de la memoria se podrá hacer efectiva la redención, en tal sentido podemos decir que: la recordación tiene por objeto rescatar del pasado el derecho a la justicia o, si se prefiere, reconocer en el pasado de los vencidos una injusticia todavía vigente, es decir, leer los proyectos frustrados de los que está sembrada la historia no como costos del progreso sino como justicias pendientes”.⁸⁰



Hilos de Ausencia. 2014.

80 RÍOS LÓPEZ, Martín. *op.cit.* p.25

Recolectar fragmentos, abrir archivos.

*La historia es, de principio a fin, escritura.
En este sentido, los archivos constituyen la primera escritura a la que se enfrenta la historia,
antes de concluir ella misma en escritura.*
Paul Ricoeur.⁸¹



Campo de Miranda de Ebro, Burgos. c.1940. Autor desconocido. Imagen archivo *Las merindades en la memoria*.

En principio los archivos son depósitos de documentos relacionados con los procesos de ordenamiento del Estado y las instituciones para dar lugar a la organización estatal y para-estatal, siendo uno de los engranajes que hacen posible la institucionalidad. Ellos son resultado de

⁸¹ RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia...* *op.cit.* p.181

esta organización, pero también, las instituciones se construyen a partir de la producción de archivos: de expedientes, informes y registros. Al mismo tiempo que forman parte de una cadena rutinaria y burocrática de medios y fines, sirven para abrir nuevos campos de visibilidad y dispositivos frente a acontecimientos históricos. Pero la condición de archivo no puede reducirse solo a esa organización “arrinconada” de acervo documental; también debe operar en ella una epistemología crítica: el derecho a la mirada, el acceso a los datos y su mediación. Su creación, acceso y destrucción tiene que ver, por tanto, con el interés que se tenga por la visibilidad o no de ciertas materias. El hecho de que muchos se encuentren simplemente depositados, fabricando amnesia social, responde a una disposición por ocultar la información que contienen. Los archivos son, así, el resultado de censuras y destrucciones. “Lo propio del archivo es la laguna, su naturaleza agujereada”, plantea Didi-Huberman y “suele ser gris no sólo por el tiempo que pasa, sino también por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y que ha ardido”.⁸² Muchos archivos sobre violaciones a los derechos humanos han sido destruidos de manera arbitraria por considerarse no importantes, poco importantes o demasiado importantes. Recientemente se han desclasificado muchos de ellos, una cantidad ingente pertenecientes a la CIA,⁸³ lo que ha provocado tensiones y cuestionamientos en torno al testimonio y los derechos de imagen, puesto que en la problemática del archivo la transferencia del conocimiento está también interpelada.

Sin embargo, y a pesar de su naturaleza agujereada, o quizás por eso, hoy vivimos la época de la obsesión por el archivo. Una constitución gigantesca y vertiginosa de *stock* material de aquello que es imposible que recordemos, mediante la creación de museos, bibliotecas, depósitos y centros de documentación. Para Nora, “ninguna época ha sido tan voluntariamente productiva de archivos como la nuestra, no solamente por el volumen que secreta espontáneamente la sociedad moderna, [...] sino por la superstición y el respeto de la huella. A medida que desaparece la memoria tradicional, sentimos que debemos acumular religiosamente vestigios, testimonios, documentos, imágenes, discursos, signos visibles de lo que fue, como si este catálogo cada vez más prolífico debiera transformarse en una prueba para no se sabe qué tribunal de la historia”.⁸⁴ La memoria archivística, como todo, tiene su lado bueno y menos bueno. Su exceso puede terminar banalizando los documentos y no produciendo la necesaria reflexión en torno a ellos y sus usos para la construcción de los relatos. En la actualidad su proliferación es fecunda gracias a Internet, que permite almacenar una cuantiosa cantidad de material posibilitando, al mismo tiempo, que cualquier persona pueda crear su colección, su propio archivo, lo que facilita el acceso a ellos. Ahora bien, esto no significa que sean usados, elaborados y pensados. Uno de los problemas que se nos presenta en la actualidad parece ser, el de su activación. Crearlos o

82 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Ediciones Círculo de Bellas Artes. pp.16-17

83 La Central Intelligence Agency, CIA, comenzó a liberar archivos e informes a partir del Chile Desclassification Project-CIA de 1999, los cuales contienen amplias bases de datos que hoy conserva el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, ya que la NSArchive los donó a la institución en 2010. GÓMEZ-MOYA, Cristián. (2013). *Human Rights/Copy Rights. Archivos visuales en la época de la desclasificación*. Santiago de Chile: Universidad de Chile. p.11

84 NORA, Pierre. *op.cit.*

abrirlos para que existan simplemente no tiene sentido, pero basta con que alguien los abra, los lea y utilice para que éstos lo recuperen. ¿Cómo hacemos entonces para visibilizarlos, para que sean usados, activados y, a su vez, para mantenerlos? Esta fue una de las preguntas que se trató en el *Seminario Archivos del Común* que se llevó a cabo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en diciembre de 2015.⁸⁵ En este seminario distintos colectivos “ciudadanos”, en el sentido de que no eran instituciones ni organismos oficiales, presentaron los archivos que, desde sus colectivos, consideran importantes y necesarios. Los han creado y, sin embargo, muchos de ellos manifiestan que tienen problemas de activación, ya que no son usados ni contados de manera amplia por la población e incluso muchos son desconocidos. La formación de campos de visibilidad es crucial por tanto a la hora de trabajarlos y elaborarlos.

En las artes visuales el trabajo con los archivos tiene sus antecedentes en las primeras décadas del siglo XX en la generación de artistas, filósofos, historiadores, historiadores del arte y fotógrafos interesados en el papel de la memoria cultural que buscaban nuevos modelos de escritura del relato histórico. En este contexto debemos mencionar el *Atlas Mnemosyne* (1924) de Aby Warburg, una apuesta por las imágenes como posibilidad de relectura del mundo que vincula diversos trozos —de mundo— que nos permiten interpretar, montar y remontar la historia sin resumirla ni agotarla. Una máquina de activación de ideas y relaciones que inaugura una nueva forma de conocimiento y que, sin ser la intención, ha sido una de las grandes inspiraciones para algunas de las prácticas artísticas vinculadas al archivo en el arte contemporáneo.⁸⁶ Podemos mencionar también, a Hannah Höch por ser una de las primeras artistas visuales en trabajar con la idea de *Album* (1933), tan recurrente hoy en día, y a Bertolt Brecht, quien realizó en 1955 una colección de imágenes y textos a partir de recortes de periódicos y revistas que trataban sobre los desastres de la Segunda Guerra Mundial, el *Kriegsfiibel*, fotografías que junto a unos cuantos versos nos enseñan a “mirar” las imágenes, descifrarlas y traducirlas tras un proceso de montaje. Artistas y pensadores para quienes el cuadro como objeto encerrado en sí mismo —la imagen única— dejó de tener sentido para pasar a trabajar la colección, la serie y el fragmento y, por tanto, el montaje de todo ello.

Ahora bien, el giro hacia el archivo en el arte contemporáneo cobra realmente fuerza recién en los años noventa, cuando un grupo de artistas expresan su voluntad de transformar el material histórico, oculto y fragmentario, en un hecho físico y espacial.⁸⁷ Artistas que usan éstos no sólo como expedientes, formularios y/o documentos administrativos —que también— sino

85 *Seminario Archivos del Común* en el que participaron archivos tan interesantes como: *Archivo Contra la Pared*, *A. Queer*, *Desmemoriados*, *Feminicidio.net*, *Archivos en Uso de la Red Conceptualismos del Sur* entre otros. Seminario llevado a cabo el 11 y 12 de diciembre de 2015, MNCARS. Más información en: <http://www.museoreinasofia.es/actividades/archivos-comun>

86 También a Malevich, que trabajó a modo de archivo sus paneles didácticos (1924-1927) con los que estudió y enseñó los cinco principales sistemas del arte de entonces. Y, desde otras maneras de abordarlo, a Marcel Duchamp, que inició un discurso sobre los sistemas de ordenación con *La Boîte Verte* (1934-1935) en la cual creó su propio índice de obras abordando el problema del almacenamiento y del valor histórico que posteriormente, con *La Boîte-en-valise* (1935-1941), un museo en miniatura con forma de maleta, cuestionó la administración de los objetos artísticos.

87 GUASCH, Anna María. *op.cit.*

incorporando imágenes, objetos, registros audiovisuales, orales, textuales, sonoros. Archivos encontrados o archivos contruidos, públicos o privados, reales o ficticios, que son expuestos en el museo-galería para que otro los pueda “leer” y pensar desvelando, generalmente, los sistemas de ordenación de su presente. Archivos a los que la fotografía, el cine, la reproductibilidad técnica han contribuido sobremanera, siendo en la actualidad, como decía, Internet, esa gran masa virtual de imágenes y documentos, un medio propio que afecta, al mismo tiempo, su concepto instándolo a que esté en permanente revisión.⁸⁸

Internet ha generado una nueva “cultura de la memoria”. La digitalización de los documentos y su organización en bases de datos ha permitido la circulación de estos materiales de manera más democrática y abierta, posibilitando incluso que los usuarios puedan, en algunos casos, modificarlos y alterarlos desde diversas latitudes y contextos, trabajando en colaboración, en red, lo que se suele llamar *Archivos 2.0*. Sin embargo, desde el arte, la mayoría de los repositorios digitales funcionan como material de consulta y descarga más que de colaboración, una línea en la que podemos encontrar, entre muchos otros, el trabajo del artista Pedro G. Romero.⁸⁹ Desde 1999 desarrolla el *Archivo F.X.*, una inmensa base de datos online cuya documentación visual y textual sobre la iconoclastia política antisacramental en España (entre los años 1845 y 1945) es ordenada bajo una serie de descriptores a modo de tesauro que clasifica imágenes y textos. Lo que me interesa de su trabajo es que muestra una profunda atención por el modo en que la historia se reescribe y la manera en que se relacionan imágenes que a primera vista podrían pertenecer a campos diferentes del saber, cuestionando con ello la subjetividad del discurso histórico. La idea de memoria dañada debido a un pasado destruido pero que permanece latente está también presente, así como la idea de que el archivo tiene una pretensión de “verdad” que es puesta en tensión. No se trata entonces sólo de coleccionar o, como expresa el artista, “de llamar archivo a lo que antes era la *memorabilia* privada de cada artista, sus mitologías individuales o simplemente la colección de bocetos y dibujos de esta o aquella obra o su correspondencia misma [...] a todo eso se le llama archivo pero lo fundamental del archivo no es lo que guarda o atesora, es su capacidad de nombrar, de clasificar, de repartir las *cosas*”.⁹⁰ Un problema que en el giro del arte contemporáneo hacia el archivo se expresa de diversas maneras, siendo los casos que interesan una voluntad de transformar el material histórico, oculto y fragmentario, en un hecho físico y espacial. “Los artistas del archivo convierten en físicamente presente una información

88 Para Aurora Fernández Polanco, la presencia masiva del archivo y el documento en el arte contemporáneo coincide con la creación de Google en 1998, una empresa que ha cambiado radicalmente nuestra relación con las imágenes. Ver “Prácticas “estéticas” contemporáneas. Documenta X.” En: FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora; AZNAR, Yayo y LÓPEZ, Jesús. (2015). *Prácticas artísticas contemporáneas*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, S.A. p.53

89 Entre otros, puesto que sobre arte y archivo hay muchísimas obras y especialmente desde que tenemos Internet, sólo que aquí he señalado una que, dada su relación con la historia y la memoria, así como la enunciación, me interesa en el contexto de esta investigación. De todos modos, no quisiera dejar de mencionar también la obra *Postcapital Archive* de Daniel García Andújar que se puede ver en su web: <http://www.danielandujar.org/2006/05/22/postcapital/>

90 La presunción de verdad del archivo tiene que ver con su origen etimológico *arjé*, el mandato original que lo funda y que lo liga a la Historia que los utiliza para su construcción como señalábamos en el texto *Hilar las historias*. ROMERO, Pedro en entrevista por Ángel Calvo. (2015, octubre). *FAKTA. Revista de Teoría del arte y Crítica cultural*. [en línea] [Consulta: 10-11-2015]. Disponible en: <http://www.revistafakta.com/>

histórica en ocasiones perdida, otras, desplazada”.⁹¹ Las prácticas que cimentaron este modo de hacer del arte contemporáneo están próximas a las ideas de Foucault y se ligan también a esta mirada hacia el pasado —por cierto, no siempre traumático— para proyectarlo hacia el presente mediante mínimos enunciados. Son prácticas que se abordan de diversas maneras, desde la serialidad, como los Becher, o trabajando el “archivo de procedencia”,⁹² como Richter o Boltanski, con débitos del *Mnemosyne Atlas* de Warburg, uno de los proyectos más importante de reunión de imágenes de la memoria colectiva.

Aby Warburg inició su *Atlas* en 1924, prolongándolo hasta su muerte, en el que llegó a reunir más de sesenta paneles con más de mil fotografías. Pretendía construir un modelo de lo mnemónico con el que cimentar memoria histórica y social, recolectando para ello reproducciones fotográficas de una amplia variedad de prácticas de la representación.⁹³ Asimismo, su *Atlas* socava la rigurosa y jerárquica construcción disciplinar de la historia del arte, intentando abolir sus métodos de descripción formal y estilística (realizados hasta entonces) y trabajando por contraparte mediante un ejercicio de montaje de imágenes. Años después, a partir de 1962, Gerhard Richter también realiza un *Atlas*,⁹⁴ otro tipo de proyecto mnemónico de imágenes en el arte que ha generado un gran archivo de memoria visual que mantiene *work in progress* con más de 5.000 documentos fotográficos acumulando géneros visuales que permiten redistribuir y reorganizar en el interior de la obra una visión fragmentaria, poli-céntrica y no lineal de historias familiares y de historias político-sociales en el contexto de la postguerra, utilizando para ello imágenes que parecen arrancadas de su propio álbum familiar. Lo interesante de su archivo es que el espectador no puede seguir un recorrido lógico de lectura, al ser heterogéneo y discontinuo. En tanto obras-archivo, las traigo aquí por lo que plantea Benjamin Buchloh, que ambos *Atlas* “abordan la experiencia mnemónica de las imágenes pero desde circunstancias muy distintas. En el caso de Warburg, al inicio de una destrucción traumática de la memoria histórica como fue el nazismo; y en el de Richter, posteriormente a estos acontecimientos, desde una mirada retrospectiva intentando reconstruir la remembranza desde dentro del espacio social y geopolítico de la sociedad que infligió el trauma”.⁹⁵

91 FOSTER, Hal. (2004). “An Archival Impulse”. *Revista October*. N°110. pp.3-22

92 El *archivo de procedencia* estipula que los documentos de un archivo deben estar dispuestos en concordancia al orden conforme al cual fueron acumulados, en vez de su origen o su generación. Es decir, que el origen no debe privilegiar la procedencia más allá del significado, definiendo al archivo como un lugar neutro que almacena registros permitiendo a los usuarios retornar a las condiciones en las que fueron creados, al contexto del que formaban parte y a los medios que lo produjeron. Sólo a través de la lectura de ellos el historiador tiene acceso al conocimiento histórico, entendiendo que el presente y futuro están contenidos en ese pasado. Este concepto viene del “principio de procedencia” del historiador y archivero Philipp Ernst. GUASCH, Anna María. (2011). *Arte y Archivo 1920-2010*. Madrid: AKAL. p.16

93 BUCHLOH, Benjamin. (1999). “El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anómico”. En: BUCHLOH, Benjamin; CHEVRIER, Jean-François; ZWEITE, Armin y ROCHLITZ, Rainer. *Fotografía y Pintura en la Obra de Gerard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona. pp.150-151

94 Formalmente su *Atlas* se distribuye en paneles con una estructura cuadrículada que divide, organiza y clasifica produciendo series de series que amplía en la medida que aumentan las imágenes que recopila. Son fotografías hechas por él, pero también de otros, de reportajes, publicidad y de fotógrafos *amateurs*. Setecientos ochenta y tres paneles enmarcados que contienen una ingente cantidad de documentos de las más diversas fuentes: retratos, imágenes pornográficas, paisajes, reproducciones de obras de arte, experimentos fotográficos, etc. por lo que existen numerosas divergencias en sus interpretaciones.

95 *ibid.* p.153

Cuando comienzo a realizar *Campos Devanados*, estoy creando una colección de imágenes y documentos que se mantiene también *work in progress*, ya que siempre voy encontrando y añadiendo nuevos documentos, así como haciendo nuevas fotografías, pensando con ello en la construcción visual de esta historia social y política. Es una obra que surge en los vacíos del relato oficial franquista y de la *transición*, tras una serie de acontecimientos traumáticos, interesada en la memoria social y en los rastros de su violencia, pero no sólo desde una mirada retrospectiva. Si bien las imágenes de mi archivo sobre campos de concentración franquistas son abundantes en imágenes pretéritas, la mayoría de ellas son fotografías que he realizado buscando en los vacíos de este caso, de manera que son las imágenes nuevas las que lo van formando a medida que voy buscando imágenes que faltan. De igual modo, al montar la obra en exposición, suelo utilizar imágenes del ahora contextualizadas, con su nota la pie, para abrir la mirada y asentar este problema en el presente. Los conceptos de tiempo, historia y memoria, ausencia y olvido, aparecen reflejados una y otra vez en todas estas obras, aquello que tenemos en común, con el trabajo de Boltanski que, a través de la fotografía, pero también de objetos, cuenta historias que colocan en el tapete la reconstitución de la memoria histórica y colectiva, la muerte y la desaparición, las ausencias y los fantasmas. En su caso rastreando procesos históricos que, con la tela y la ropa, las cajas de galletas, las fotografías con bombillas y los propios archivadores, intentan preservar las huellas de los acontecimientos a los que remite entendiendo el tiempo como algo frágil e inestable.

En mi caso, han sido estos conceptos los que me han llevado a trabajar con archivos y documentos en el plano de lo artístico a la hora de investigar los casos que trato para, posteriormente, realizar instalaciones en las que las fotografías —de los campos—, los videos y los objetos —los pañuelos, por ejemplo— crean uno nuevo para reflexionar sobre estos conceptos. La idea es transformar el material histórico, mostrar lo que ha sido ocultado y/o crear uno nuevo siendo el archivo, lugar y soporte de cualquier tipo de testimonio. Anna María Guasch propone que la naturaleza del archivo a la hora de plantear narraciones es que sus documentos están abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y recombine creando una narración diferente. En ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presentan bajo una forma que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable.⁹⁶ Los archivos permiten establecer nuevas relaciones de temporalidad entre pasado, presente y futuro. Para Derrida, la cuestión del archivo es una cuestión de futuro, de una respuesta, de una promesa y responsabilidad para el mañana. “Se asocia el archivo con la repetición y la repetición con el pasado. Pero es del porvenir de lo que se trata aquí y del archivo como experiencia irreductible del porvenir”.⁹⁷

96 GUASCH, Anna María. “Los lugares...”. *op.cit.*

97 DERRIDA, Jacques. (1994). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Edición digital en castellano. p.38

Derrida, uno de los pensadores que inició los estudios sobre el archivo. Benjamin Buchloh, uno de los primeros historiadores que plantea el estudio del paradigma del archivo en el arte contemporáneo, poco después del seminal *Mal d'archive* de Derrida que colocó en la palestra este paradigma que muchos pensadores entendieron como ejercicio de apropiación postmoderna que tenía como uno de sus pilares a Benjamin y Foucault.

Foucault por su parte, propone que el archivo no es lo que salvaguarda el acontecimiento del enunciado y lo conserva para las memorias futuras, sino que es lo que “en la raíz misma del enunciado-acontecimiento, y en el cuerpo en que se da, define desde el comienzo el sistema de su enunciabilidad”.⁹⁸ Este término por tanto no se referiría ni al conjunto de documentos, registros o datos que una cultura guarda como memoria de su pasado, ni a la institución que los conserva. “El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que esas cosas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas [...] según relaciones múltiples”.⁹⁹ Entendiéndolo de esta manera, el archivo permitiría que las cosas dichas no se depositen azarosamente y que, asimismo, lo comprendamos no como una totalidad sino por fragmentos, *fragmentos de mundo*, que tienen una función analítica y descriptiva operando de modo local. Un archivo no puede construirse más que como aproximaciones fragmentarias, siendo su estructura descentralizada la que permite no privilegiar un discurso sobre otro. Esto es lo que lo hace tan interesante y “práctico” para el arte: el hecho de que el artista, al igual que el historiador, debe abrirlos, decodificarlos, interpelarlos, ya que, aunque son la principal fuente de quien escribe la Historia, nunca son un reflejo inmediato y neutro de “lo real” y nunca serán una respuesta cerrada ni global. Sus posibilidades de combinación permiten asimismo generar diversos sentidos, “jugar” con el material y no cerrar los relatos. Retomando a Derrida, son una promesa de construcción de nuestro futuro.

Estas ideas han calado profundamente en el arte contemporáneo y las prácticas ligadas a la memoria y el montaje que son vastas, llevándonos a vivir también una suerte de “moda” —lo que Suely Rolnik llama *furor de archivo*—. Esta moda no surgió sólo en Europa ni Estados Unidos, sino también, de manera muy marcada, paralelamente, en América Latina. Como señalábamos al principio de este texto, no pasa sólo por el mundo del arte, también por las prácticas ciudadanas. Pero en nuestra disciplina los artistas que trabajan con el archivo tienen en común el hecho de convertir una información histórica subalterna en presencia, mediante un sistema de orden no jerárquico hoy habitual en el arte contemporáneo. En Latinoamérica este *furor* aumenta durante los años sesenta y setenta, cuando el continente se encontraba marcado, mayoritariamente, bajo dictaduras de corte fascista, lo que incide en los cuerpos y subjetividades afectando a las prácticas artísticas que se ubican en un espacio en el que se disputan el “destino de su reanudación en el presente”. En este contexto, “el movimiento en cuestión adquiere matices singulares que se presentan en formas variadas. Sin embargo, un aspecto resulta recurrente: se agrega lo político a las dimensiones del territorio institucional del arte que empiezan a problematizarse”.¹⁰⁰

98 FOUCAULT, Michel. (2002). “El enunciado y el archivo”. En: *La Arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. p.220

99 *ibid.* pp.219-220

100 ROLNIK, Suely. (2010, enero) “Furor de Archivo”. *Revista Estudios Visuales*, N°7. [en línea] [Consulta: 23-10-2015]. Disponible en: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf



Luz Donoso. *La Huincha sin fin...* 1979-1989. Diversos montajes.

En este contexto los archivos traspasan la mera idea de colección y pasan a ser dispositivos políticos de reflexión y afectación sobre acontecimientos recientes que piensan el presente y futuro a través de un hecho puntual en el que confluye la carga política de aquel momento. Un archivo que considero paradigmático es *La Huincha sin fin...hasta que nos digan dónde están* (1979-1989) de la artista Luz Donoso, que creó durante los años de dictadura en Chile como una suerte de “archivo-vivo” sobre los detenidos desaparecidos. *La Huincha sin fin* se conforma con cintas enormes a la cuales se van añadiendo capas de información: noticias, imágenes, acontecimientos, todo material en torno a las denuncias de desaparición. La primera huincha que hizo la artista estaba compuesta por los rostros de los detenidos desaparecidos; la segunda, por panfletos recogidos en las diversas manifestaciones de las calles y posteriormente, otras fueron sumando fotografías de estas protestas, documentos, listados, etc., la mayoría fotocopias que Donoso va copiando una y otra vez e incorporando al archivo. Fotocopias de la copia de la fotografía del rostro del carnet de identidad del desaparecido, pero, también, fotocopias de las noticias de los medios de comunicación oficiales y contra-informativos, que se van uniendo en esta larga cinta que parece inabarcable. Como señala Paulina Varas, “la huincha incluía en su nombre la frase *hasta que nos digan donde están...*, insistiendo en la procesualidad de la obra, puesto que la cinta no deja de construirse hasta confrontar la realidad; es decir, hasta que nos digan *dónde están*. Las distintas capas de *La Huincha sin fin* son una extensión del archivo como memoria incompleta e irresuelta [...] [con ella además] se erige la posibilidad de hacer una obra colectiva, donde la autoría desaparece ante la posibilidad de enunciarse desde el archivo desclasificado”.¹⁰¹ Esto, porque cualquiera que lo desee puede ir aportando material. Una manera de incorporar en ella diversas miradas a esta problemática social que en este caso era cotidiana.

Igualmente, Rolnik menciona que en Estados Unidos y Europa el tema de una guerra como la de Vietnam ha propiciado este tipo de prácticas dada la afectación sobre los cuerpos y trauma que provoca, funcionando el archivo casi como denuncia.
 101 VARAS, Paulina. (2011). *Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso*. Cat. Exposición. Santiago de Chile: Centro de Arte Contemporáneo, Municipalidad de Las Condes/Universidad Católica. (Descripción extraída también de su catálogo.)

Sobre archivos desclasificados la artista Voluspa Jarpa ha presentado recientemente la exposición *Nuestra pequeña región de por acá—Utopías Distopías* (2016), una exhibición que reúne obras realizadas tras una investigación artística de alrededor de diez años acerca de los archivos desclasificados de la CIA sobre Chile y los países del Cono Sur, que convierten una información histórica desplazada en algo presente y visible. La artista los recupera y reinterpreta en diversas materialidades, visualizando además la dimensión de la intervención de Estados Unidos sobre nuestro continente. La exposición, presentada en la Galería Gabriela Mistral de Santiago, incluye instalaciones como la *Biblioteca de la No-Historia* (2011), 200 libros apilados sobre una base retroiluminada que forman una biblioteca de historia de Chile (que comprende desde los años 1968 hasta 1991) con material nunca antes contado dentro de la Historia, ya que se constituye de estos archivos desclasificados que suponen la mayor cantidad de documentos que Estados Unidos hace públicos sobre un país foráneo. 22.000 archivos de los que, tras un proceso de edición y selección, se presentan 10.000, considerando que su principal característica material es la pugna entre información y censura. También la *Serie Distopía-Homenaje a Orwell* (2013), *Archivos D Menos-Serie Clasificar, enumerar y destruir* (2015) y *Leer el tiempo* (2015), en los que contrasta la narrativa oficial con la información oculta, tachando documentos. La dificultad de lectura, así como la falta de clasificación histórica de los mismos, proponen una imagen ilegible para reflexionar sobre nuestra historia.¹⁰²

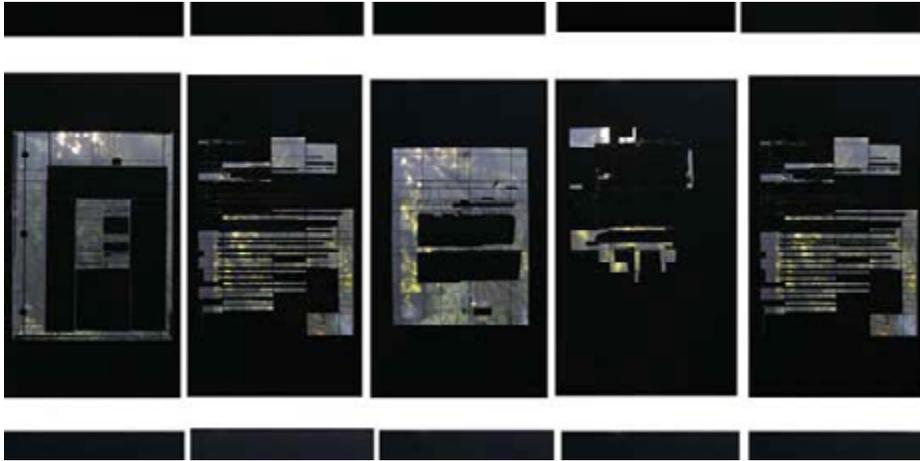
Minimal Secret (2012) es otra obra realizada previamente sobre lo mismo en la cual la artista reproduce páginas de estos archivos pero en fieltro, un material textil que se usa en el país para la fabricación de techos de mediaguas¹⁰³ que cuelgan de hilos de nylon desde el techo. Páginas de archivos desclasificados con sus tachaduras, impregnados de alquitrán y cortados a láser, en los que los espacios blancos de los documentos han sido calados y eliminados, quedando solo la información de la tinta impresa que forma un volumen suspendido produciendo una imagen imperfecta en el espacio. “Lo medular aquí es la imagen del archivo, como soporte material de la prohibición de informar. La tachadura impide acceder a la información, pero a la vez la imagen misma de la tachadura remite al espectador hacia la magnitud de lo que ocurrió”.¹⁰⁴ En esta misma línea, para la 31ª Bienal de São Paulo de 2014, la artista creó *Historias de aprendizaje*, una instalación laberíntica también con documentos desclasificados de la CIA, pero esta vez sobre la última dictadura en Brasil (1964-1985) en el marco de la *Operación Cóndor*. De esta forma su trabajo plantea que la historia de América Latina de los últimos 50 o 60 años está por escribirse,

102 ARTISHOCK. (2012, 17 de febrero). “Voluspa Jarpa gana Premio en Feria ARCO”. *Revista ARTISHOCK: Revista de Arte Contemporáneo*. [en línea] [Consulta: 18-04-2012]. Disponible en: <http://www.artishock.cl/2012/02/voluspa-jarpa-gana-premio-en-la-feria-arco/> y GARCÍA-SAAVEDRA, Soledad. (2013). “Archivos secretos. Suspensión y desborde en *La Biblioteca de la No-Historia*”. En: GÓMEZ-MOYA, Cristián. *op.cit.* p.94

103 *Mediagua* es el nombre que se le da en Chile a viviendas de emergencia prefabricadas que se construyen para personas indigentes o que han sufrido una catástrofe natural. Una mediagua estándar tiene 18,3mt² de superficie, lo que sirve para albergar a una familia de 4 personas aproximadamente en 8 paneles: 2 pisos, 2 laterales, 2 frontales y 2 traseros. También: 2 cumbreras, papel fieltro, 8 láminas de zinc, 15 pilotes, 8 tablas de 1x4” (vigas) y 6 palos de 2x2” (costaneras) para el envigado del techo. Estas condiciones son incompatibles con las normas internacionales de no hacinamiento.

104 ROJAS, Sergio. (2014, 18 de noviembre). “¿Sobrevive la subjetividad a la muerte del index?” *Atlas. Revista de Fotografía e Imagen*. [en línea] [Consulta: 02-07-2016]. Disponible en: <http://atlasiv.com/sobrevive-la-subjetividad-a-la-muerte-del-index>

dado que no sólo se ha escrito desde los olvidos, sino también desde el secreto que poco a poco va saliendo a la luz, una idea que comparto y que desarrollo, aunque de manera muy diferente, en mi trabajo.



Voluspa Jarpa. *Minimal Secret*. 2010-2012.

Historias que están aún por escribirse son las historias marginales, que la “con mayúscula” no ha incluido en el relato. Para ello los archivos y documentos nos ayudan, igual que la fotografía en tanto documento y testimonio de una realidad, como “promesa de archivo universal”.¹⁰⁵ Como género, la fotografía documental surgió para representar a los grupos y clases subalternas, como instrumento ideológico y simbólico tras las luchas por los derechos civiles y por el estado de bienestar moderno, señala Jorge Ribalta. El documental tiene que ver con esta idea de temporalidad que guarda la imagen capturada.¹⁰⁶ Sin embargo, la fotografía crea siempre una nueva realidad, un desfase entre la experiencia y lo que se puede aprehender de ella, puesto que la cámara no es capaz de registrar con exactitud lo que ven tus ojos o lo que sientes, por ejemplo, cuando te enfrentas a un acontecimiento violento. En esas circunstancias nunca puedes conseguir una imagen que se acerque lo más posible a la realidad.¹⁰⁷ A ello se ha referido Alfredo Jaar en relación con su proyecto *Real Pictures* (1995) cuando cuenta que en Ruanda intentó capturarlo

105 La noción de documento fotográfico es compleja e indisoluble de las técnicas de persuasión visual, señala Ribalta. Como género, encarna la ambigüedad de la fotografía entre lo artístico y lo científico, en una tensión indisoluble de la utopía enciclopédica y la noción del archivo como instrumento epistemológico del saber en la era del positivismo. RIBALTA, Jorge. (2009). *Archivo Universal: la condición del documento y la utopía fotográfica moderna*. Cat. Exposición. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona. p.53. Sobre la fotografía como documento continuo en el texto siguiente, *Consignar*.

106 Sobre la fotografía como huella y captura del tiempo, trato con más énfasis en el texto *Los lugares también desaparecen* y en el texto siguiente, *Consignar*. También me he referido a ello en la introducción, en *Líneas de fuga y horizontes epistemológicos*.

107 *Alfredo Jaar: Hágase la Luz*, op.cit. p.111

todo con el fin de mostrarlo al mundo de la forma más metódica posible y, sin embargo, al ser una “buena fotografía”, el desfase era enorme dada la magnitud de la tragedia. *Real Pictures* se convirtió finalmente en una suerte de archivo fúnebre, de archivo silencioso que enuncia las ausencias pero que está compuesto de imágenes que no vemos, porque todas las fotografías son “enterradas” en cajas con textos serigrafiados en su tapa que describen las imágenes guardadas en ellas. Si bien la fotografía como documento está en estrecha relación con el archivo y, por tanto, con la memoria, a su vez, “no existe un archivo de la violencia que no sea un dispositivo de invisibilidad justo donde ha quedado impreso, luego lo impreso no necesariamente revela la gramática del acontecimiento, más bien sólo queda la huella espectral de una imagen que estuvo ahí”.¹⁰⁸ Huellas como las presentes en las obras de Jaar en este proyecto, donde finalmente las fotografías no pueden revelarse debido a que la experiencia del genocidio no es capaz de soportarse en una imagen.



Rosângela Rennó. *Experiencia de cinema*. 2004.

Una imagen que estuvo ahí como espectro me recuerda el trabajo ligado al archivo de Rosângela Rennó en el que explora el desvanecimiento de la imagen como metáfora de la memoria, privilegiando la labor archivística al trabajar con fotografías encontradas en diversos acervos institucionales que recupera, relaciona y utiliza. Imágenes que tratan sobre la familia y el amor en contraste con representaciones de la guerra, proyectadas sobre una “cortina” de humo en intervalos de aproximadamente 30 segundos, propiciando con ello su desaparición y rechazando su condición estática o, quizá, pensando la imagen en movimiento como si de una película se tratara. *Experiencia de cinema* (2004) se titula esta obra en la cual se pronuncia sobre el tiempo

108 GÓMEZ-MOYA, Cristián. *op.cit.* p.11

abandonando la necesidad de congelar el instante y haciendo un comentario sobre la posibilidad de recuperar imágenes de una memoria perdida. Reflexiona también sobre la muerte, presente en la fotografía instantánea, cuya huella corre el riesgo de borrarse arbitrariamente por necesidad de la sociedad o, más bien, por la del poder, que suprime ciertos episodios que no coinciden con su concepto de progreso. Por eso sus imágenes son diluidas, para recordarnos que algunos momentos están condenados a desaparecer.¹⁰⁹ Su obra nos sitúa como espectadores-historiadores, al poner en duda y tensión el relato histórico desde el documento. “El tiempo, la historia y la narración convertidas en una ilusión, como si una mágica cápsula del tiempo nos hubiera traído el presente del pasado”.¹¹⁰ Si bien su formalización y concepto me parece maravilloso, muy crítico y a la vez poético, como lo es también el de Alfredo Jaar, en mi caso formalizo esta reflexión compartida sobre acontecimientos condenados a la desaparición desde otro ángulo: presentando las imágenes que faltan sin mostrar la evidencia del horror. Más bien son indicios, algo que creo en ese sentido compartimos, para recuperar la memoria como trazos discontinuos, parcelas de realidad, a través del archivo. Parcelas que utilizamos por su capacidad de nombrar o, como diría Foucault, de enunciar las cosas, entendiendo la historia como flujo de tiempo abierto en la cual incluir las luchas del pasado y del presente, activando nuestra conciencia histórica. Los archivos pueden revelar las ideas dominantes aportándonos información que debemos decodificar de manera de poder desestructurarlas y accionar de otra manera en el presente. De ahí que sean tan necesarios. El problema es la manera de diseminar esos conocimientos aportados, de llegar a las personas, a un público mayor para que los vea, abra y utilice. En el caso de *Hilos de Ausencia*, la creación de la página web del proyecto ayuda en este sentido, aunque no asegura nada, ni la visita a la web ni la apertura del archivo, pero al menos existe un espacio que lo contiene y que cualquiera puede consultar cuando quiera y desde donde se encuentre. De igual manera que G. Romero, que nos ofrece un tesoro en línea, y como la *Red Conceptualismos del Sur*, que nos ofrece material de consulta sobre prácticas latinoamericanas de resistencia y lucha, de arte y política en los setenta y ochenta mediante la web *Archivos en Uso*. En cambio, la obra en tanto archivo como objeto de exposición, sólo se “abre” en su exhibición, llegando a un público mucho más reducido y dentro del ámbito propio del arte, lo cual restringe el saber que contiene. De hecho, *Campos Devanados* funciona así, sólo en el espacio expositivo, sólo cuando se monta y expone. Tiene que ser así al ser arte antes que archivo y como tal, funciona en su lenguaje, ¿no?

Si los archivos preservan documentos, objetos e imágenes que, dado su valor y significado, no deseamos perder, su finalidad es que puedan ser interpretados y usados, lo que se corresponde con la idea de trabajar con la historia abierta, ya que están igualmente agrietados y, por tanto, podemos generar pensamiento con ellos y nuevas narraciones en sus propios agujeros:

109 WILLS LONDOÑO, María. “Momentos o instantes, ampliando los parámetros del lenguaje fotográfico”. En: VVAA (2010). *El tiempo expandido*. Madrid: La Fábrica. PhotoEspaña. p.259

110 PÉREZ RUBIO, Agustín. (2014). “¿Dónde se fueron las imágenes?”. En: *Rosángela Rennó: Todo aquello que no está en las imágenes*. Cat. Exposición. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

moviéndolos, cambiándolos, yuxtaponiéndolos, quitando y poniendo. Acercarnos a los archivos nos ayuda a entender los hechos pasados o al menos, descubrir ciertos indicios, produciendo conjeturas sobre nuestro tema de investigación y entorno inmediato para proyectar un futuro. Lo que nos interesa para nuestro trabajo, por tanto, no son los archivos en sí mismos, sino lo que podemos producir a partir de ellos como *sistemas de enunciabilidad*. Como señalaba, tanto en las obras mencionadas como en la propia, el concepto de archivo no está ligado a la idea de almacenar o coleccionar que consiste en asignar un lugar o depositar algo.

Esto es muy importante, puesto que no es un deseo de acumulación, ni de ordenación, ni de clasificación, ni en la exposición, ni en el espacio virtual. El sentido es el del archivo unido a las lógicas de los sistemas de memoria material; es decir, lo que plantea Guasch de que el archivo “consigna” y ese principio de consignación (un principio en todo caso de reunión, de reunión de los signos) se corresponde con el aspecto documental o monumental de la memoria como *hypómnema*, el acto de recordar entendido como suplemento *mnemotécnico* que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación.¹¹¹ Luz Donoso en *La Huincha sin fin* consigna la memoria de la desaparición forzada más allá de la acumulación de capas de información que su obra genera, interrogando y señalando una situación abierta de vida. Voluspa Jarpa, por su parte, consigna también la memoria traumática de la violencia, sólo que a través de un cuestionamiento que profundiza en la escritura y reescritura de la historia, así como en la censura y la intervención foránea. Los *campos de visibilidad* que mencionaba al inicio están presentes en estas obras que como *sistemas de enunciabilidad*. Como concepto, se corresponden a mi punto de partida, aunque yo termine formalizando y realizando operaciones visuales de manera muy distinta. *Consignar* es la clave, ya que la memoria la entendemos como forma de resistencia.

111 Consideremos al respecto la distinción entre *mnemé* o *anamnesis*, el recuerdo vivo, espontáneo, fruto de la experiencia interna y, de *hypómnema*, como acto de recordar que hace que el archivo se convierta en un verdadero *memorándum*. GUASCH, Anna María. *Arte y Archivo... op.cit.* p.13

CAMPO DE CONCENTRACION DE PRISIONEROS DE GUERRA
 DE SAN PEDRO DE CARDEÑA.



BALANCE DE FUERZA

Tenia el día 1º de Marzo	3.144
A L T A S durante el mes de Marzo	448
suman	3.592
B A J A S durante el mes de Marzo	476
Quedan en fin de Marzo	<u>3.116</u>

SITUACION DEL DIA 1º DE MARZO

Presentes	3.111
Como presentes	22
Total a reclamar	3.133
Ausentes	11
<u>T O T A L</u>	<u>3.144</u>

San Pedro de Cardena 31 de Marzo de 1.939.
 III Año Triunfal.

EL HABILITADO

[Handwritten signature]

vs. Bº.
 EL COMANDANTE JEFE
 DEL CAMPO

[Handwritten signature]

7 NOV. 1974

SANTIAGO, 11 de Octubre de 1974

Señorita
Paulina Aedo Alarcón
Zañartu 2610
Presente

En consideración al documento sin fecha remitido a este Ministerio, en indagación del paradero de su padre Francisco Aedo Carrasco y en el que solicita autorización para que él mismo pueda salir del país, cumpto con informar a Ud.:

- 1.- Con fecha 25 de Septiembre de 1974 se ofició a la Dirección General de Investigaciones solicitando se informara a este Ministerio si ese Servicio había ordenado o llevado a cabo la detención de Aedo Carrasco.
- 2.- Por Oficio de fecha 7 de Octubre la Dirección General de Investigaciones informó no tener antecedentes de la supuesta detención de su padre efectuada con fecha 7 de Septiembre.
- 3.- En nuestros kerdex Francisco Aedo Carrasco figura en libertad desde el mes de Julio del presente año.
- 4.- Con esta fecha se remitirá documento circular indagatorio de la situación actual de su padre. Sin embargo y a objeto de obtener mejores resultados, mucho agradeceré a Ud. remitir por escrito a esta Departamento, mayores antecedentes sobre las circunstancias y forma en que presuntamente habría sido detenido su padre en esa oportunidad.
- 5.- En cuanto a su solicitud de considerar para el Sr. Aedo la autorización que requiere para trasladarse de Chile a Canadá, no le quepa duda alguna que tal medida será estudiada tan pronto se tengan todos los antecedentes de juicio para resolver.

Saluda atentamente a Ud.

DE ORDEN DEL SR. MINISTRO

DEPARTAMENTO CONFIDENCIAL
* J. E. *
COMANDANTE DE ESCUADRILLA (A)
JEFE DEPTO. CONFIDENCIAL
MINISTERIO DEL INTERIOR

ENG/map

MINISTERIO DE DEFENSA NACIONAL
SECRET. EJEC.NAC. DE DETENIDOS

C E R T I F I C A D O

EL CORONEL, SECRETARIO EJECUTIVO NACIONAL
DE DETENIDOS que suscribe;

C E R T I F I C A :

Que el ciudadano (a) MENDEZ FIGUEROA, HUGO OMAR.-
Cédula de Identidad Nº 3.617.063-8.- Gabinete de SANTIAGO.-
permaneció detenido (a) en : PUNTA ARENAS Y ISLA DAWSON.- *****
desde el : 27 de Septiembre 1973 hasta el 24 de Septiembre de 1974

Que dicha detención fué temporal consecuencia de la
aplicación de las facultades del Estado de Sitio.

Que fué puesto (a) en Libertad por no haberse comproba
do, hasta este instante, que hubiere contravenido las normas
constitucionales del País.

Dado en Santiago a Cinco días del mes de
Agosto del año Mil Novecientos Setenta y Cinco.-


JORGES ESPINOZA ULLOA
Coronel
Secretario Ejecutivo Nacional

CAS.-

Consignar.



Virginia Villaplana. *El instante de la memoria. Libro de los Muertos*. 2006-2009.

Fosa común, cuerpos, visual, flores, Sección 7ª, silencio, secuencia, amnesia, negación, trámite..., son algunos de los conceptos que aparecen consignados en el libro novela documental *El instante de la memoria* que forma parte del proyecto del mismo nombre de la artista Virginia Villaplana. Conceptos que van apareciendo a lo largo del primer capítulo a los que, según los relatos y pasajes establecidos, va sumando más palabras. Un mapa semántico sobre la problemática de la historia y la memoria que alude a “las formas de olvido, al trauma y la narración de la memoria subjetiva”.¹¹² Una estrategia que la artista realiza a partir de la resistencia a la Historia oficial mediante la oralidad y un retorno al recuerdo íntimo y familiar con el que construye un archivo visual. Villaplana visita por tres años el solar bajo el cual se encuentran las fosas franquistas del Cementerio de Valencia y las registra fotográficamente cada semana; pero también trabaja directamente con los archivos del cementerio. Las autoridades del régimen mantuvieron un registro con nombres, fechas de entierro y causas de muerte de los represaliados que la artista llama el *Libro de los Muertos*, un libro desde el que rescata todos y cada uno de los nombres que están en aquellas fosas, listas de los 26.300 cuerpos de republicanos que se podrían exhumar para dotar de digna sepultura. Archivos oficiales que la artista utiliza y registra volviendo las palabras, los documentos, materia de imagen. El libro-novela que finalmente publica aglutina todo el proceso investigativo: los registros fotográficos del cementerio y las fosas, el propio *Libro de los Muertos*, pero también

112 VILLAPLANA, Virginia. (2010). *El instante de la memoria*. Folleto y programa expositivo. Madrid: MNCARS y Off Limits.

cartas, informes y actas de los trámites que junto al Fòrum per la Memòria de València debió realizar para conseguir paralizar las obras que la especulación del capital sobre ellas quería montar.¹¹³ También incorpora textos en los que reflexiona sobre la *transición* y las políticas de la memoria, así como sobre ciertas confluencias con otros pasados perversos en otros rincones del mundo, y transcribe partes de un film que realiza con testimonios de la resistencia. De esta manera la artista aborda el archivo como *hypómne* desde diversos ángulos, creando imágenes que faltan precisamente en los huecos de la memoria que la política española no ha elaborado, al igual que los huecos no delimitados de esas fosas. “Imágenes legítimas de un momento de España sobre el que no hay imágenes”¹¹⁴ a las que podemos acceder a través de un archivo desde el arte, que no colección, para el trabajo de la resistencia y del no-olvido.

Consignar la memoria de la guerra desviando la mirada hacia aspectos ocultos es parte de las estrategias que el artista Walid Raad ha utilizado en *The Atlas Group* (1989-2004), un proyecto de carácter archivístico que investiga y documenta la historia contemporánea del Líbano, especialmente el período de Guerra Civil (1975-1991), a través de su curso cotidiano y de quienes conviven diariamente con los efectos de su violencia. Son un conjunto de documentos textuales, visuales y sonoros que abordan también el trauma de estos acontecimientos pero desde otro lugar, aunando registros propios y de terceros, documentos reales —encontrados y apropiados— y ficticios para consignar y documentar las memorias y cuestionar con ellos la Historia. Fragmentos de sucesos de su país que permiten comprender su contexto y realidad a la par de interrogar acerca de la censura, la ficción y la información, analizando los mecanismos de la narración histórica y su veracidad. Raad coloca sobre la mesa que la historia siempre se cuenta desde una mirada y con una intención.¹¹⁵ El archivo en estos casos es una contraofensiva a la “pulsión de muerte” (Freud), una pulsión de agresión y destrucción que empuja al olvido pero que, en la obra de arte en tanto archivo, se manifiesta de manera contraria por la necesidad de vencer los relatos y olvidos contruidos desde el poder.

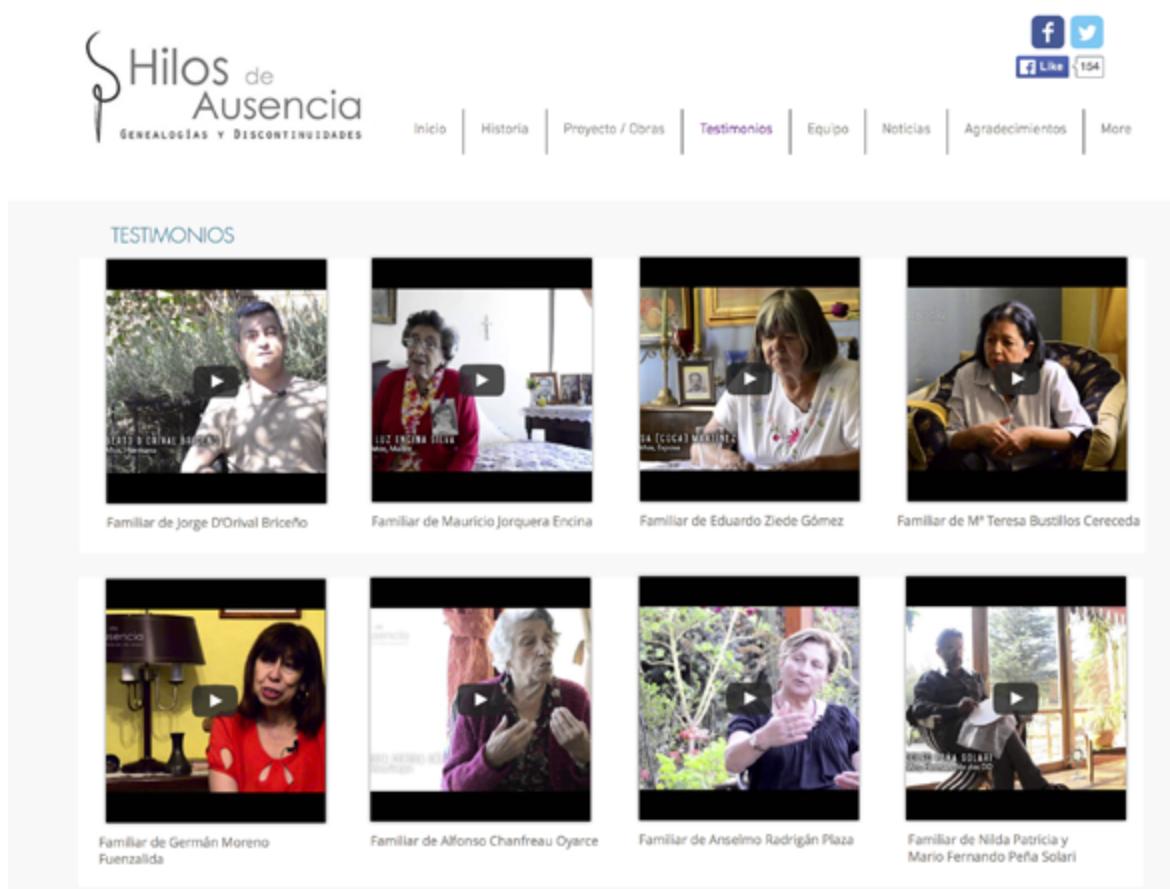
En *Hilos de Ausencia* trabajo con el concepto de archivo también desde diversas formas y formatos, sin ser su fin el de la colección, aunque colecciono. Por un lado, utilizo archivos de la época — años 70— principalmente de prensa, rescatando información en noticias, titulares, panfletos callejeros y fotografías históricas. Pero a diferencia de prácticas artísticas en las que el archivo impregna literalmente museos y galerías con recortes de prensa en paredes, mesas y vitrinas, o incluso, pintándolos o traspasándolos a otros soportes con cambios de escala y tamaño (como hemos visto en las obras de Donoso o de Jarpa) en mi caso, éstos quedan como punto de partida del proceso de investigación y base de su desarrollo posterior. Los archivos recopilados sirven

113 Recordemos que esta obra trata sobre los 1.110 nichos que el ayuntamiento quería construir sobre las fosas de represaliados del franquismo y que ella no es sólo el libro sino también videos, las fotografías montadas como tal, talleres, etc. Me he referido a ella en el texto *Hilar las historias*.

114 FOURMONTI, Guillaume. (2010, 26 de enero). “Imágenes contra el olvido”. *Periódico Público*. Nota de prensa exposición *Narrar la historia* de Virginia Villplana en Off Limits. Citando a la artista.

115 *Walid Raad: The Atlas Group*. (2006). Cat. Exposición. Berlín: Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof-Museum für Gegenwart y página web del proyecto. [Consulta desde: 20-06-2016]. Disponible en: <http://www.theatlasgroup.org>

de sustento pero no forman parte de la exposición. Esta decisión tiene que ver con la idea de trabajar con los vacíos, con los agujeros del archivo. Si bien hay un proceso de investigación previo que los incorpora y necesita, en la propuesta artística lo que busco es mostrar aquello que falta. Por eso trabajo en la generación de relatos orales que recuperan algunas de las historias que no han sido contadas y que, por eso, en este caso sí forman parte del dispositivo de exhibición mediante el sonido y el video, generando con ellos uno nuevo mediante el bordado colectivo, la conversación y la entrevista, que se suma a los otros que existen previamente desde la fotografía y los documentos, pero mostrando otros aspectos. Fragmentos de testimonios que recojo en una web realizada para el proyecto donde se encuentran a disposición de quien desee.



Hilos de Ausencia. Web con archivo de videos. 2014.

Un archivo digital —otra tipología de archivo— que recoge también imágenes del proceso de construcción de la obra. Uno formado por trozos que se combinan y recombinan en cada exposición y montaje. Un archivo audiovisual de videos de los encuentros y entrevistas (41 cortos en total) en los que se conserva una experiencia, un relato y temporalidad. Uno en la web con acceso a toda la información, que se actualiza cada vez que la obra se presenta o se genera alguna actividad relacionada a ella. Otro sonoro con los audios de los encuentros grupales, las conversaciones cotidianas y naturales sin pautas, para “preservar” esa experiencia (incorporados mediante altavoces en la instalación de la obra); y uno más textil, de los pañuelos bordados con los nombres y fechas de detención de los 119, cada uno realizado con una caligrafía, con un tiempo, una puntada, con un temblor que queda impreso como huella en la tela.¹¹⁶ En *Hilos de Ausencia* la idea del archivo no es por tanto, disponer sobre la mesa la colección, la recopilación de documentos como *display* —exposición de los objetos, fotografías y escritos— sino crear uno en las cavidades del mismo. Un archivo fragmentario realizado por partes y susceptible de volverse a fragmentar que, como estructura descentrada en su multiplicidad de datos, es capaz de generar significados sin eludir sus contradicciones e inconsistencias, funcionando como posible *sistema de enunciabilidad de ausencias*.

Por otra parte, en *Campos Devanados* y *Estructuras Invisibles* parto nuevamente desde el documento recolectando testimonios en libros y blogs, esta vez escritos por otros, utilizando también textos de historiadores contemporáneos, fotografías como testigos claves de lo sucedido (fotografías de campos con sus presos por ejemplo), recortes de prensa, documentos de tribunales de cuentas y certificados de liberación para, con este material, trazar un mapa de los lugares de la represión franquista desde el que buscarlos a través de una investigación en terreno que implica desplazarse por distintos pueblos y ciudades de España. En este caso trabajar con archivos y documentos, incluyendo principalmente imágenes fotográficas, es fundamental tanto para conocer y analizar la historia como para reconstruirla, dotándola también de una cierta veracidad.

La fotografía, dada su capacidad documental, ha estado relacionada desde los inicios con el archivo, pues permite “ordenar” la realidad en unidades fragmentarias de distintas densidades de significación, siendo una herramienta eficaz a la hora de registrar y documentar. Este carácter ya se ve reflejado en la obra de Atget, quien archivó la realidad de todo lo pintoresco y artístico de París (a partir de 1896-1898) en un catálogo estructurado de cientos de fotografías que de hecho llamó “documentos”. *Documentos*, como Walid Raad llama también a las fotografías de la Guerra Civil libanesa que va recopilando —las de él y las de otros—, una categoría que coloca en tensión los campos discursivos, cuestionando las relaciones entre imagen, texto,

116 La idea del archivo del temblor viene de las conversaciones con el teórico Rodrigo Zúñiga cuando estaba esta obra en proceso. Me refiero a ello con más detalle en el texto *Temblar*, de esta tesis.

La página web del proyecto recopila “toda” la información y en ella se pueden consultar algunos de los archivos de los 70’ recopilados para los más interesados. Sobre ella ver el texto *Hilos de Ausencia: genealogías y discontinuidades*, y la web: www.hilosdeausencia.com

realidad y producción de ideología.¹¹⁷ La toma fotográfica en tanto imagen semejante de un hecho real testimonia la existencia de un acontecimiento, de una persona, de un momento, de ahí su estrecha vinculación con el archivo como pervivencia de lo sido. Aunque sabemos que la supuesta “verdad” que la fotografía ofrece no es neutra ni absoluta, sino, por el contrario, “producida” bajo un pensamiento, una mirada y una ideología, aun así, como reflejo de un momento (estoy dejando fuera todo lo que ya sabemos respecto a postproducción que no es el tema), la fotografía en tanto documento ha servido y sirve como prueba de identificación, constatación y como huella. Por ello, podemos considerar tanto a la fotografía como al archivo escrituras que legitiman una verdad que no está fuera del poder ni carece de él, ya que cada sociedad posee su propio régimen; es decir, cada una define las ideas y discursos que acoge y hace funcionar como verdaderos. Es en esta escritura que la documentación fotográfica como evidencia tiene un rol fundamental para la construcción de la Historia y las historias, así como de la identidad.



Lucila Quieto. *Arqueología de la ausencia*.1999-2001.

La fotografía crea una presencia que al mismo tiempo conserva; aquello que guarda indica una ausencia, ya que nos da a ver lo que no está sucediendo, lo que la obturación ha capturado e inscrito en el archivo del acontecimiento. Como plantea Nelly Richard, “la fotografía se encuentra perturbadoramente ligada a la muerte, a la desaparición del tiempo y del cuerpo vivo, a la consignación del recuerdo de lo *ya sido*, y es por esto que la fotografía desempeña un rol determinante en la reflexión crítica y social sobre memoria y memorialidad”.¹¹⁸ Una unión que en mi práctica artística utilizo como forma de enunciar las ausencias, las huellas y latencias.

117 RIBALTA, Jorge. *op.cit.* pp.8-9

118 RICHARD, Nelly. (2006) “Imagen-recuerdo y borraduras”. En: RICHARD, Nelly. *op.cit.* p.165

Un archivo fotográfico que busca también hacer permanecer en la memoria y reconstruir las historias de vida de chilenos desaparecidos a partir de relatos, es parte del proyecto de Verónica Troncoso *Arqueología de la ausencia* (2011). Surge del encuentro con álbumes fotográficos de familiares que “fueron recortados o escondidos por el peligro que significaba la posibilidad de que alguien fuese reconocido mediante la fotografía”,¹¹⁹ cuenta esta artista que además fotografió los objetos de los desaparecidos que sus familias han guardado 40 años. Su intención es visibilizar las diferencias entre quienes han sufrido una pérdida de este tipo y quienes no. “Siempre he creído que los archivos de los familiares de los detenidos desaparecidos son diferentes a los de alguien que no ha sufrido ese trauma, habiendo una distinción entre lo que sería un archivo en Estado de Derecho y un archivo en Estado de Excepción”.¹²⁰ De los más de mil desaparecidos de la dictadura cívico-militar, Verónica ha reconstruido las historias de vida de Fernando Ortiz, Fernando Navarro, Mónica Llanca, Lenin Díaz y Marcelo Concha, historias a las que seguirá sumando casos junto a un equipo con el que ha creado también una página web desde la que acceder a imágenes y narraciones visuales que, ordenadas aleatoriamente, asocian los relatos que se acogen en ella. Durante marzo de 2015 la artista presentó una muestra individual con los materiales de este archivo en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago titulada *Relatos y Fantasmas*, un montaje en base a constelaciones de imágenes y textos a los que añadió sonidos con el fin de hablar sobre la ausencia del cuerpo víctima de la represión durante la dictadura cívico-chilena. *Arqueología de la ausencia* (1999-2001) es también el nombre de una obra de Lucila Quieto. Una obra en la que la artista argentina proyecta imágenes de su padre detenido desaparecido y se va “colando” en ellas con su cuerpo, buscando ser parte de ese momento y así poder tener una fotografía con él. El resultado, es una imagen de tiempo desfasado en el que esa imagen que falta por primera vez existe, en el que la ausencia se convierte en presencia. Posteriormente, otros integrantes de HIJOS al ver el efecto que se producía con las imágenes, le solicitan realice el procedimiento con ellos. De esta manera, Quieto va creando un archivo de lo imposible, compuesto finalmente por 13 historias de hijos que por primera vez tienen una imagen junto a sus padres.¹²¹

119 DÍAZ LÓPEZ, Isis. (2014, 28 de marzo) “La extensión del álbum familiar en Arqueología de la ausencia”. *Portal Facultad de Artes Universidad de Chile*. [en línea] [Consulta: 30-03-2016]. Disponible en: <http://www.artes.uchile.cl/noticias/99965/la-extension-del-album-familiar-en-arqueologia-de-la-ausencia>

120 *idem*. Web del proyecto: <http://arqueologiadelaausencia.cl>

121 Sobre la obra: CASA NOVA. (s.f) “Arqueología de la ausencia/Lucila Quieto”. *Blog Editorial CASANOVA*. [en línea] [Consulta: 30-03-2016]. Disponible en: <http://casanovaarqueologia.blogspot.com.es>

HIJOS es el nombre de la agrupación Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio de Argentina, que busca reconstruir la historia e identidad de hijos de detenidos desaparecidos. Con trece de ellos trabajó la artista.

Arqueología de la ausencia es también otro archivo argentino sobre víctimas del terrorismo de Estado pero centrado en trabajadores bancarios. Es un archivo digital realizado por organismos de derechos humanos, familiares y compañeros que busca recuperar testimonios no sólo de desaparecidos sino también, torturados, ex presos, exiliados, etc. Se puede consultar en: <http://www.arqueologiaausencia.com.ar/acto-2/>



Estructuras Invisibles. 2015. C arte C, Madrid.

En *Campos Devanados* y *Estructuras Invisibles* fotografío cada uno de los lugares desaparecidos creando una colección de cientos de fotografías en su estado actual que vinculo a las de archivo. Al exponerla, selecciono imágenes que he combinado y recombinado según la exposición, incluyendo en ocasiones algunas de fotografías históricas para confrontar el pasado y presente de estos lugares. En otras, simplemente he mostrado su estado actual sin poner a disposición —nuevamente— el material de archivo, ya que, en definitiva, lo coloque o no, su búsqueda y recopilación es principalmente para la investigación, pues las nuevas imágenes son las que crean la cartografía. “Las cartografías vuelven visibles diagramas de lectura, parámetros de interpretación. Son formas de organizar el mundo, de visualizarlo desde distintas perspectivas. También permiten trazar sistemas de relaciones de conceptos. Formas de diagramar el sentido, de volver visibles relaciones de afectos, de formas, de imaginarios del mundo”.¹²² *Campos Devanados* es una cartografía de la represión, un archivo *con* y *en* los vacíos, con imágenes que faltan que hago visibles en el dispositivo de exhibición a través de fotografías y, en algunos casos, como decía, incorporando impresiones sobre tela y dibujos bordados que mezclan el pasado y presente. Imágenes que generan un discurso que cada espectador traduce. “Imágenes que actúan como un conjunto de residuos vitales de la memoria. Como una cristalización, una fórmula de pervivencia, un lugar donde la repetición de lo no resuelto puede volver a nombrarse o disolver desapariciones en su reaparecer material, un lugar donde justamente hacer memoria.”¹²³

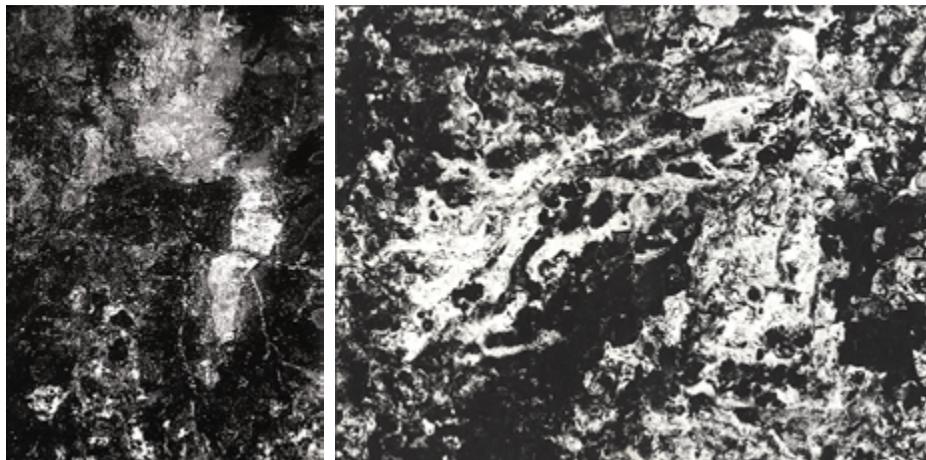
122 GIUNTA, Andrea. (2014). *Cuando empieza el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Fundación arteBA. pp.43-44

123 DIDI-HUBERMAN, George. (2001). “Nachleben, o la impronta del tiempo”. En: FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora y LARRAÑAGA, Josu. (eds.) (2001). *La Distancia y La Huella: Para una Antropología de la Mirada*. Cuenca: Universidad Internacional Menéndez Pelayo y Diputación Provincial de Cuenca. p.30 Citando a Aby Warburg.

Borrar

- Hacer desaparecer por cualquier medio lo representado con tiza, tinta, lápiz, etc.
- Hacer rayas horizontales o transversales sobre lo escrito, para que no pueda leerse o para dar a entender que no sirve.
- Desvanecer, quitar, hacer que desaparezca algo.
- Olvidar, dejar de tener en la memoria.

Borrar la historia. Reescribir la historia.



Kikuji Kawada. *The Map*. 1960.

El 6 de agosto de 1945, a las 08:15hrs., una bomba detonó a seiscientos metros del suelo sobre Hiroshima. De ella surgió una bola de fuego que a 4.000 grados centígrados arrasó en pocos segundos 12 kilómetros cuadrados de ciudad y mató alrededor de 166.000 personas. Una gigantesca nube de cenizas radioactivas se alzó también sobre ella y, poco tiempo después, la lluvia teñida de negro las devolvió. A 150 metros del epicentro de la explosión, el edificio de la Exposición Comercial de la Prefectura de Hiroshima permanece milagrosamente en pie.

Se convierte en el *Memorial de la Paz*.

Tres días después, Estados Unidos lanza una segunda bomba, esta vez sobre Nagasaki. Mueren alrededor de 80.000 personas más. Un reloj de pulsera es encontrado entre las ruinas.

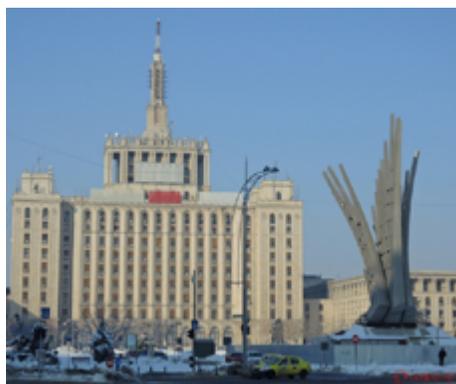
En él se detuvo el tiempo...

En 1959, Kikuji Kawada comienza a fotografiar el interior de este edificio ahora memorial. Un día, observando una grieta en el húmedo y oscuro techo de su sótano, mira una mancha oscura que poco a poco se ha ido filtrando a través de los muros. Parece una nube oscura, o manchas de sangre... En los años siguientes el fotógrafo produce a partir de ella *Shimi (Manchas)* y *Chizu (Mapas)*. El 6 de agosto de 1965, veinte años después del bombardeo a Hiroshima, Kawada

publica su libro *El Mapa*, una obra que reúne ambos trabajos,¹²⁴ en el que habla sobre los efectos de la bomba atómica, lo borrado, lo nuevo y lo cambiado. Las huellas sobre el edificio de la Exposición Comercial, los rastros de la ciudad desaparecida, de vidas desaparecidas y el diálogo con la nueva cultura japonesa de los años 60, una cultura consumista y mediática que se impone en la sociedad imposible de pensar antes de la guerra pero que penetra profundamente en Japón tras la ocupación estadounidense. Una nueva historia, ideología y forma de vida que el artista introduce también en este libro mediante fotografías de los kamikazes que se inmolaron ante las tropas de Estados Unidos, de marcas y escaparates comerciales, así como las manchas en este edificio, imágenes como testigos mudos de una transformación que comenzó el mismo día que la bomba apagó las vidas de más de 100.000 personas. Una mancha que se infiltra en los muros como metáfora y efecto de la violencia, residuos de un pasado que se ha cristalizado bajo la borradura de un territorio, de un mapa que ha escrito otro.



Boris Caragea. *Lenin*. 1960, Bucarest.



Mihai Buculei. *Alas*. 2015, Bucarest.

En Kiev, Ucrania, en 2013, los partidarios de la oposición al Gobierno de Viktor Yanukovich identificados como miembros del partido de extrema derecha *Svoboda*, salieron a las calles a manifestarse contra el gobierno destruyendo de paso el monumento a Lenin de 3,5mt. de altura que había sido erigido en la ciudad en 1949 por Serguéi Merkúrov. Ésta es sólo una de las muchas estatuas de Lenin que han sido derribadas en Ucrania tras el cambio de gobierno, imágenes de derrocamiento que hemos visto por televisión una y otra vez como símbolo del fin del comunismo. En este mismo país, por otra parte, se erigen por todas las ciudades monumentos

124 Descripción de la obra extraída de la página web *Cuatro Cuerpos* que habla sobre el libro *The Map* de Kawada. CIAN. (2012, 26 de abril). “¿Dónde está nuestro mapa?” *Blog Cuatro Cuerpos*. [en línea] [Consulta: 30-07-2016]. Disponible en: <http://cuatrocuerpos.com/donde-esta-nuestro-mapa/>

a Stepan Bandera, líder de la Organización de Nacionalistas Ucranianos (OUN) y del Ejército Insurgente Ucraniano (UPA). Bandera está vinculado a las matanzas de Volynia de 1943 cuando los nacionalistas de la OUN asesinaron a miles de polacos y judíos para conseguir su independencia. Durante la Segunda Guerra Mundial, la UPA colaboró con los nazis aportando una división de voluntarios a las SS, la famosa división *Galizja*. Para ellos es un héroe de la independencia.¹²⁵

En la Plaza de la Prensa Libre de Bucarest, Rumanía, el ayuntamiento ha ubicado en el pedestal donde había una estatua de Lenin hecha en 1960 por Boris Caragea, y derribada en 1990, una obra de Mihai Buculei llamada *Alas* (2015). Esta obra homenajea el triunfo del capitalismo sobre el comunismo, señala el artista que la hizo. Pero antes de erigirse en ese pedestal la estatua de Lenin había una estatua ecuestre dedicada al rey Carol I hecha de bronce, el mismo bronce que se fundió para hacer la de Lenin cuando la declaración de la República quitó la del rey en 1948.¹²⁶ Así la imagen de Lenin suplantó la de Carol I y *Alas* la de Lenin. Borrar la historia y escribir otra.

Quienes ostentan el poder constantemente borran la historia, la que no les conviene o satisface, y la suplantán con otra. Una que conforme el imaginario político social del lugar al que pertenecen y que quieren representar. Los monumentos, las placas y las esculturas públicas contribuyen a ello. “Un monumento es un punto privilegiado de sentido en el conjunto de la trama espacio temporal en la que se inscribe nuestra experiencia de la ciudad. En ese sentido opera a nivel inconsciente, como inconscientes somos de la lucha existente por el control de la gestión de su sentido”.¹²⁷ Por esta razón, son constantemente quitados y colocados, o re-colocados, en todas partes del mundo. La imagen de las ciudades va así mutando según la ideología del gobierno de turno. A Hiroshima y Nagasaki las borraron del todo, bueno casi todo, ya sabemos que un edificio quedó en pie. Y alrededor de él se construyó una nueva historia, con su nuevo sistema político, económico y social. En el ámbito del arte, los artistas que aquí nos interesan, hacen todo lo contrario, no borrar lo ya dicho y hecho. No se trata de un ejercicio de *borrón y cuenta nueva*, sino de abrir la Historia manipulando sus signos, resignificándolos e incorporando lo que ha sido excluido. Hacer historia es confrontarse por tanto, siempre con las historias: las múltiples versiones de un acontecimiento que nos relatan el mundo. Los modos de narrarlas, su adquisición y modificación, se lleva a cabo de tres maneras, de acuerdo con Koselleck: registrando, continuando y reescribiendo la historia.

125 SCHWEMMER, Günther. (2010, 01 de julio). “Stepán Bandera, el Héroe del Nacionalismo Ucraniano”. *Blog: Europa en la Memoria*. [en línea] [Consulta: 20-03-2016]. Disponible en: <http://www.europaenlamemoria.com/2010/07/stepan-bandera-el-heroe-del.html>

126 STAN, Lavinia y VANCEA, Diane. (2015). “Public Space and the Material Legacies of Communism in Bucharest”. En: *Post-Communist Romania at Twenty-Five. Linking Past, Present, and Future*. Maryland: Lexington Books. p.45 y en CERBAN, Madalina. (2015, 24 de agosto). “Artista Mihai Buculei abre sus “Alas” en otoño. Es como un réquiem, no una boda”. *Mediafax. Bucarest*. [en línea] [Consulta: 27-04-2016]. Disponible en: <http://www.mediafax.ro/cultura-media/interviu-artistul-mihai-buculei-isi-inaugureaza-in-toamna-aripile-e-ca-un-parastas-nu-ca-o-nunta-foto-14686019>
Traducción de rumano a español mediante Google translate.

127 VEGA, Elo y LÓPEZ CUENCA, Rogelio. (2013). *Efigies y fantasmas. Guía monumental de Huelva*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva. p.19

Registrar es un acto único que al continuarse, permite acumular tiempos. Reescribir corrige a ambos haciendo surgir, de la mano del pasado, una nueva. La reescritura es, por tanto, tan única como la primera escritura e innovadora “en tanto que se sitúa en consciente oposición frente a la historia hasta entonces transmitida o escrita. [...] La determinación de los hechos, así como su fundamentación, deben articularse nuevamente, o al menos de otro modo; si no, se trataría de una continuación de la tradición anterior. Ahora bien, no es pensable ni posible una reescritura de la historia sin transcribir o continuar, sin retrotraerse a los estados de experiencias ya fijados en otro momento”.¹²⁸ Este retrotraerse permite observar críticamente lo escrito con tal de corregir, cambiar o llenar ciertos vacíos dejados. Por eso reescribir implica estar en oposición o, al menos, con un cierto grado de desacuerdo ante la Historia escrita hasta entonces. De esta manera se asume que el relato histórico no es una reconstrucción de acontecimientos del pasado *tal y como verdaderamente ha sido*, puesto que descubrir otras fuentes, explorar archivos, enriquecer con testimonios, da luz a ciertos acontecimientos conocidos de los que se tenía un conocimiento erróneo o contrario. Ampliar las fuentes da así lugar a un nuevo relato, provocando que el historiador posterior esté obligado, al menos éticamente hablando, a reescribirla, puesto que debería incorporar las nuevas voces. Y ahí donde se revisa se deben emplear nuevas metodologías, nuevos *haceres* que pueden aportar, desde el arte, formas e ideas. Reescribir, no implica sólo el hecho concreto de escritura; también lo hacemos mediante las imágenes. Quitar monumentos y colocar, o no, en el mismo lugar uno nuevo es eso. Cambiar nuestra manera de ver y entender el mundo obviando, borrando, quitando información o colocando una nueva que reescribe con imágenes y símbolos.

Nitrato (2010-2014) es una obra en la que cobra protagonismo la Historia, que nos han contado pero, principalmente, aquella que no, a través de la imagen fotográfica para hacer una nueva lectura y reescritura de la misma, constatando a través de las imágenes que es un conjunto de relatos ficticios y borrados, así como invitándonos a reflexionar sobre nuestro entorno inmediato. Esta obra del artista Xavier Ribas surge a raíz de una invitación que le hace la Universidad de Navarra para que trabaje con su colección de archivos. En ese proceso de exploración de documentos, el artista encuentra un álbum de fotografías que pertenecía a la *Oficina Alianza* y *Puerto de Iquique*, un álbum fotográfico de las salitreras del siglo XIX del norte de Chile que en esa época eran abundantes en nitrato (llamado también salitre), el componente básico de fertilizantes y explosivos. Se trata de un material que es capaz tanto de crear vida como de dar muerte, según su proceso de transformación. A partir de este hallazgo, del álbum y de unas cuantas cartas en las que se hablaba sobre la producción del capital en esos años, el artista emprende un viaje en busca de la historia de este componente y su consecuente historia de explotación y colonialismo, trazando la ruta de este mineral entre Chile e Inglaterra. Este país, durante el siglo XIX, siglo del auge de este material, explotó las tierras del norte chileno enriqueciéndose a costa de sus materias primas y del trabajo de sus obreros. De esta manera, una vez más, mediante una historia

128 KOSELLECK, Reinhart. (2001). *Los estratos del tiempo: estudio sobre la historia*. Barcelona: Paidós, S.A. pp.68-69

local y parcial, el arte permite reflexionar sobre una historia más completa y, en este caso, trazar una línea genealógica sobre la explotación y apropiación de recursos no renovables que definen hoy en día el proceso de globalización, evidenciando un pasado colonial no asumido, así como el surgimiento del movimiento obrero en Chile y del rastro del capital, que se contraponen a imágenes e información de la City de Londres, el lugar que lo ha capitalizado.¹²⁹ *Nitrato* es así una propuesta que reflexiona acerca de cómo articulamos nuestra percepción del territorio, sobre cómo los rastros, las huellas en el suelo, nos permiten hablar de un pasado; sobre cómo se construye la historia, cómo se escribe y reescribe, realizando para ello un trabajo de excavación en documentos que mediante la fotografía, el video y unos cuantos objetos, recompone a través del montaje sus fragmentos.



Xavier Ribas. *Nitrato*. 2010-2014.

“Hacer historia es tal vez tejer una trama de historias. Pero para hacer esto, lo histórico, en primer lugar, debe hacerse guardián y custodio de las historias. [Esto] significa proteger aquello que en ellas es contado, pero sobre todo hacerse cargo de aquello que ellas testimonian en sus intersticios, el espacio de un rumor que contiene miles de voces, y entre estas voces también la voz del silencio”.¹³⁰ Ribas investiga intersticios para, a través de la fotografía, documentos, datos, cifras, relatos, inventarios y videos, generar un dispositivo documental en el que agrupa voces y silencios, desvelando la explotación y las fisuras de una historia que tanto en Chile como en Inglaterra ha sido escrita de otra manera. Incorpora, por ejemplo, la historia social del

129 El año 2014 realicé un taller con Xavier Ribas donde el artista desmenuzó este proyecto y pude conocerlo personalmente. El taller se llevó a cabo en el CA2M y se llamó *Paisajes y Archivos de una modernidad extraccionista*. Así mismo, he visitado su exposición en el MACBA y consultado sus catálogos y notas de prensa, como se puede ver en la bibliografía.

130 RELLA, Franco (2010). “La historia y las historias”. En: *Desde el exilio. La creación artística como testimonio*. Buenos Aires: La Cebra. p.98

movimiento obrero, de explotación a los trabajadores y de flujos del capital que en el relato oficial en torno a las salitreras es obviado con el fin de magnificar y enaltecer el auge económico en el país chileno. Por otra parte, en Inglaterra también son obviados estos relatos, dado el “coste” que implica asumir la explotación y colonialismo. Un tiempo en imágenes que se hilvana, de historia en historia, recogiendo sus pedazos para vislumbrar sus vacíos. Años antes, la música y literatura, desde el arte, habían hecho esta revisión crítica de la Historia del norte salitrero en Chile. *La Cantata Santa María de Iquique* (1969) compuesta por Luis Advis e interpretada por el grupo musical Quilapayún relata en dieciocho partes los sucesos de la matanza de la Escuela Santa María en 1907 como forma de represión ante la huelga de los trabajadores del salitre que protestaban por sus miserables condiciones laborales. Mediante la cantata hemos podido y podemos conocer esta historia —al menos yo la conocí así y muchos en mi país—, que después retomó el escritor Hernán Rivera Letelier en su novela *Santa María de las flores negras* (2002), y que hoy retoma Ribas a través de las imágenes, aunque ampliándola a todo su contexto.¹³¹ Kawada, por su parte, a partir de un acontecimiento de destrucción y violencia perpetrado también desde un poder externo como fue la bomba atómica continúa a través de la fotografía su escritura para incorporar aquellas visiones críticas que revelan lo sucedido, el por qué fue así y no de otra manera. Su operación es de registro y continuación, la de Ribas también pero añade reescritura. En *Hilos de Ausencia* y en *Campos Devanados* también parto de un acontecimiento previamente borrado por quienes administran el poder revisándolo, investigándolo, registrando nuevas voces e imágenes para, a partir de su apertura e inclusión de documentos, reescribirlas o, al menos, intentarlo.

Si la Historia es lo que se ha escrito de los hechos sucedidos a lo largo de los años, y la memoria el recuerdo de las personas que la han vivido, podemos afirmar que ambas son reconstrucciones subjetivas del pasado. Su enfoque e interpretación, en la medida en que sean más contrastadas e inclusivas, harán de ellas una “mejor” historia y memoria. Sin embargo, ninguna de ellas constituirá una verdad absoluta. Los artistas que trabajamos en ello entendemos la noción benjaminiana de historia abierta y creemos en la posibilidad de actuar sobre el pasado cambiándolo, lo que a escritura y transmisión se refiere, mediante historias paralelas cimentadas en los vacíos de lo ya escrito. Pero no se trata, como señalaba, de borrar para contar algo totalmente nuevo, como lo hacen las políticas públicas mediante los monumentos, sino que se trata de que a partir de sus fisuras, podamos incorporar lo no dicho, lo subalterno.

El pasado reverbera en el presente, lo afecta y lo toca, por lo que nada debe darse por perdido y, del mismo modo, nada de lo pasado está a salvo, ni siquiera los muertos, que pueden volver a morir si nos olvidamos de ellos. “En este sentido, hacer arte se convierte en hacer historia. Y hacer historia, si el tiempo está abierto, en hacer política”.¹³² Si el pasado está aquí y ahora y la Historia llena de sombras, hay que *cepillarla a contrapelo* plantea Benjamin, que cambia las

131 *La Cantata* se puede escuchar completa aquí: https://www.youtube.com/watch?v=t4M_h7SO05g

132 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *Materializar el pasado... op.cit.* p.72

cosas, transforma, actúa sobre el pasado, ante todo, invirtiendo el punto de vista. Una historia a *contra pelo* sería la historia de un tiempo pleno donde se redime, se rescata, a los vencidos y a los olvidados. A todos aquellos para los cuales el estado de excepción se ha vuelto una constante; es decir, lo contrario a la historia del progreso que arrastra consigo una historia del olvido, una historia que se construye a partir de los muertos, de la sangre, escrita sobre un tiempo continuo y vacío. “Una historia a contrapelo, equivale a una historia del tiempo pleno que busca hacer de ella una historia universal. Una historia que también considere como objeto de conocimiento aquella historia menor. Es decir, que sea capaz de preocuparse por los muertos”.¹³³

En la construcción del relato, los modos de contar, los *modos de hacer*, cobran un papel crucial. Recuperar las historias de los detenidos desaparecidos de Chile, cuestionar —a partir de ello— nuestras políticas de Estado actuales, nuestros medios de comunicación, así como recuperar las historias de los lugares de represión y muerte, cuestionando con ello el silencio que hay sobre la dictadura de Franco y las decisiones políticas vigentes, es actuar sobre el pasado y presente, de algún modo *cepillarlo a contra pelo* o al menos intentarlo, reencuadrando ese pasado y promoviendo nuevas visiones de él a través de las imágenes. Imágenes que permiten romper la estructura convencional de la Historia, *desmontar* como plantea Didi-Huberman; es decir, que la imagen descienda la linealidad cronológica de la historia porque la descompone, detiene su funcionamiento, la deja en suspenso.¹³⁴ “Mirar en la historia para rescatar sus sueños y sus utopías. Un rescate que nos propone como posible juntando los fragmentos del yacimiento histórico, no para restaurar el origen del pasado —como si de un fósil recompuesto se tratase— sino para reinventarlo como un mosaico que nos sirviese como pavimento del suelo presente”.¹³⁵

133 RÍOS LÓPEZ, Martín. *op.cit.* p.60

134 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2006). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. p.120

135 MIRA PASTOR, Enric. (1997). *Bleda y Rosa: Campos de Batalla*. Cat. exposición. Valencia: Club Diario Levante y Fundación Cañada Blanch. p.6

SOBRE LA AUSENCIA Y LA PRESENCIA

Fantasmas

“Todo cuerpo sumergido en la sombra, en una sombra de la que no sale, es un cuerpo invisible. Pongámoslo a la luz y se hará visible, sin duda, pero no por ello dejará de proyectar una sombra en algún lugar: su sombra, su parte de misterio. En todos los casos sombra, poder omnipresente de la sombra, ese suplemento intangible de oscuridad al que se enfrenta toda visibilidad en algún momento. Hablando en términos antropológicos o psíquicos, la sombra es un fantasma, un miedo visual que emana de los cuerpos, los pone en peligro o nos pone en peligro a quienes los miramos”. (Didi-Huberman, 2008)

Latencias

“Estoy aquí, pero no me puedes ver. Algo falta. Lo ausente es un estado de latencia (otra noción de ausencia). [...] Lo latente es el estado de lo que existe en una forma no aparente, pero que puede manifestarse en cualquier momento dado. Es el tiempo transcurrido entre el estímulo y la respuesta correspondiente”. (Mroué, 2012)

Desaparecer, un estado de indeterminación.



Claudio Pérez. *Necrosis*. 2015.

“Una imagen pobre es una imagen que permanece irresuelta: enigmática e inconclusa por el descuido o el rechazo político, por la falta de tecnología o financiamiento, o por tratarse de registros apresurados o incompletos captados bajo circunstancias riesgosas. No puede dar cuenta cabal de la situación que supuestamente representa. Pero si bien se oscurece aquello que intenta mostrar, sus propias condiciones de visibilidad son claramente visibles: es un objeto subalterno e indeterminado, excluido del discurso legítimo, de convertirse en un hecho; un objeto sujeto a negación, indiferencia y represión”.¹

Los detenidos desaparecidos son imágenes pobres; pertenecen a las “cosas” condenadas por la violencia y la Historia, irresueltas e inconclusas. Ellos son las únicas personas que no tienen derecho ni a vivir ni a morir. El estado de desaparición es el único que logra la coexistencia imposible de la vida y la muerte, *un estado de indeterminación*.²

El siglo XX ha sido el siglo de la muerte y la desaparición. Una práctica habitual y sistemática de guerras, enfrentamientos y dictaduras que, como mecanismo político de tortura, nos ha colocado en un estado total de incertidumbre formando parte de una compleja y muy pensada

1 STEYERL, Hito. (2014). “Desaparecidos: entrelazamiento, superposición y exhumación como lugares de indeterminación”. En: *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra. p.161

2 *ibíd.* p.145

política del terror que incluye, a su vez, la negación de la desaparición. Recordemos que desde hace seis años vemos la Guerra de Siria por televisión e Internet y con ella las imágenes de miles de muertos, heridos y refugiados llegando a Europa, que mueren en el camino y/o desaparecen en el mar, mientras otros miles logran ingresar para ser confinados en centros de internamiento de inmigrantes o campos de refugiados, donde viven en condiciones deplorables, en algunos casos sin agua ni luz. Son, ya lo decía Goya, *los desastres de la guerra*, los desastres del poder y la violencia que vemos a través de la documentación, a través de las imágenes. Desapariciones en el mar que evocan los cuerpos arrojados al océano Pacífico por la dictadura chilena o al Río de La Plata por la dictadura argentina. Una práctica utilizada por diversas dictaduras para amedrentar y silenciar a la sociedad que, en este siglo, no ha dejado de suceder, como hemos visto en los recientes casos de Ayotnizapa en México, José Huenante y José Vergara en Chile, y con el narcotráfico en Colombia.³ Un mecanismo planificado que parecería ser un crimen sin huellas puesto que no sabemos dónde están, cómo fue, dónde ni por quién, pero que, si observamos con detención, podemos ver que siempre deja rastros.



Cristian Kirby. *119_Lugares de desaparición*. 2012. Lugar de Francisco Aedo. La Florida, Santiago.

La desaparición forzada es un crimen que funciona como “secreto a voces”, ya que contempla que se conozca y sepa su funcionamiento para poder diseminar el terror, pero ocultando los nombres, las razones, los lugares de prisión y evidenciando, a su vez, la operación. Sabemos que algo pasó, sabemos que hubo detención, incluso en algunas ocasiones sabemos dónde fue esa detención, aunque no sepamos que sucedió después. En Chile y Argentina, la detención se hacía muchas veces en espacios públicos y a plena luz del día, circulando coches sin matrícula por las ciudades pertenecientes a “fuerzas de inteligencia y seguridad” a los que se subían y bajaban

³ Sobre los tres casos primeros me refiero en el texto: *La historia es nuestra, y la hacen los pueblos*. Sobre Colombia, en *Poéticas de la ausencia* a través de la obra de artistas de ese país que me interesan por sus maneras de evocar y enunciar las ausencias.

“pasajeros” que no aparecían nunca más. Sobre las “rutas de la muerte”, Cristian Kirby desarrolla *119 Lugares de desaparición* (2011-2012), un proyecto que trata el secuestro y desaparición del caso de los 119 centrándose en los últimos recorridos por la ciudad donde fueron detenidas y desaparecidas estas personas, “lugares que permanecen anónimos e indiferenciados y que desde la ausencia y el vacío se van a constituir en no-lugares, como negación de su existencia y como una práctica del olvido. El lugar no existe como tal al no ser identificado y reconocido”.⁴ De ahí que el fotógrafo los registre como espacios de horror, imágenes del lugar del secuestro, justamente en ese punto de visibilidad y secreto de la operación que no contienen algo que nos remita directamente a la catástrofe, puesto que son paisajes urbanos, cotidianos, sin huellas a simple vista, pero a las cuales incorpora como pie de foto textos que no sólo aportan la ubicación, fecha y nombre del detenido desaparecido, sino una completa ficha que narra la historia de lo que allí aconteció junto al retrato de la persona que carga esa historia. Unas fotografías que Kirby realiza gracias al generoso testimonio de familiares y la lectura atenta del trabajo histórico hecho previamente por otros, situándonos ante el lugar de las pruebas pero sin pruebas, en el escenario del secuestro que probablemente fue en su momento visible, pero que a su vez es invisible. “La desaparición no sólo elimina, no sólo sustrae cuerpos, la desaparición busca penetrar imaginarios, cuenta con los imaginarios mediante los cuales se extiende el campo de intervención de ese poder que quiere ser absoluto mucho más allá de los límites de los centros clandestinos, de las cárceles, de los campos de concentración. Todos pueden imaginar lo que ocurre con los detenidos desaparecidos. Nadie puede probarlo. De este modo, la desaparición deja huellas impalpables que nunca pueden convertirse en pruebas (en el sentido jurídico de la palabra)”.⁵

La evocación del crimen de la desaparición forzada comenzó con la historia de la declaración de los Derechos del Hombre formulada en 1789 tras la Revolución Francesa,⁶ pero como

4 KIRBY, Cristián en conversación vía mail el día 12-04-2016.

5 GARCÍA, Antonia. (2006). “Por un análisis político de la desaparición-forzada”. En: RICHARD, Nelly. (ed.) (2006). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto propio. p.89

6 La evocación del crimen de la desaparición forzada comienza con esta declaración formulada el 26 de agosto de 1789 en Francia por las autoridades salidas de la Revolución Francesa, donde se afirmaba en los artículos 7 y 12 lo siguiente:

Art.7. Ninguna persona puede ser acusada, detenida ni encarcelada sino en los casos determinados por la ley y según las formas prescritas en ella. Los que solicitan, facilitan, ejecutan o hacen ejecutar órdenes arbitrarias deben ser castigados.

Art.12. La garantía de los derechos del hombre y del ciudadano necesita una fuerza pública. Esta fuerza se instituye, por tanto, para beneficio de todos y no para la utilidad particular de aquéllos que la tienen a su cargo.

En términos legales, la desaparición forzada en el derecho internacional aparece en el preámbulo de la *Declaración de Protección de Todas las Personas Contra las Desapariciones Forzadas* (1992) donde se menciona que: “se arreste, detenga o traslade contra su voluntad a las personas, o que éstas resulten privadas de su libertad de alguna otra forma por agentes gubernamentales de cualquier sector o nivel, por grupos organizados o por particulares que actúan en nombre del gobierno o con su apoyo directo o indirecto, su autorización o su asentimiento, y que luego se niegan a revelar la suerte o paradero de esas personas o a reconocer que están privadas de la libertad, sustrayéndolas así de la protección de la ley. [...] las desapariciones forzadas afectan los valores más profundos de toda sociedad respetuosa de la primacía del derecho, de los derechos humanos y de las libertades fundamentales, y que su práctica sistemática representa un crimen de lesa humanidad”. Declaración sobre la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas, aprobada por la Asamblea General en su resolución 47/133 de 18 de diciembre 1992. Naciones Unidas, Oficina del Alto Comisionado de Derechos Humanos. [en línea] [Consulta: 23-01-2016]. Disponible en: <http://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/ConventionCED.aspx>

técnica y sistematización comenzó con el decreto de Hitler de 1941 bajo el nombre de *Nacht und Nebel* (*Noche y Niebla*), rúbrica de los campos de concentración. En él se estableció que quienes “necesitaban” de una sanción de “ejemplaridad” debían ser enviados a pena de muerte, haciendo desaparecer sus cuerpos y prohibiéndose cualquier información al respecto. “Uno de los aspectos de la palabra desaparición que más congela es aquel mediante el cual ella nombra algo así como una técnica”.⁷ La palabra nos habla de un *modus operandi* que exige haber sido concebido, imaginado y pensado primero, ensayado después, y perfeccionado para ponerlo a disposición de un poder. Como dispositivo desaparecedor incluye mecanismos de disolución de responsabilidades fraccionando su funcionamiento e involucrando a varias personas con el fin de disminuir y diversificar las competencias en su ejecución. Como violación de los derechos humanos es una operación múltiple y compleja con características especiales que la jurisprudencia de la Corte Interamericana ha ido, con el paso del tiempo, con la historia, con los hechos, sistematizando. Con su manera de proceder se penetran imaginarios de un crimen que parece estar constantemente por cometerse.

El crimen de la desaparición forzosa como violación múltiple transgrede, el derecho a la libertad y seguridad personal, el derecho a la integridad personal, a un trato humano y la prohibición de la tortura, el derecho al debido proceso, a un recurso efectivo y a las garantías judiciales, el derecho a una identidad, a conocer la verdad sobre las circunstancias de la desaparición y, por supuesto, el derecho a la vida en caso de muerte de la persona desaparecida, que es lo que ocurre en la mayoría de los casos. La desaparición es también una violación continua de derechos humanos que se entiende como delito permanente porque el delito se sigue cometiendo todos los días desde el momento de la desaparición y hasta que se establezca el destino o paradero de la persona. Por ello es un delito imprescriptible, lo que supone que el delito y la acción penal derivada del mismo no desaparecen con el paso del tiempo.⁸ “Como argumentaba el abogado Carlos Slepoy, se tiene que aceptar que cualquier persona desaparecida está viva, sin que importe la fecha de su desaparición. En la medida en que se encuentra en el estado de haber sido secuestrada y aún no encontrada, el crimen sigue vigente. Este argumento no se puede someter a ningún tipo de limitación. Mientras no se probase que las víctimas estaban muertas —es decir, mientras sigan desaparecidas— estarían en un estado de superposición e indeterminación. Mientras el crimen persista [...] tanto una persona desaparecida potencialmente muerta como otra potencialmente viva se encuentran entrelazadas en un paradójico estado cuántico legal”.⁹

7 DOUAILLER, Stéphane. (2006) “Tragedia y desaparición”. En: RICHARD, Nelly. *op.cit.* p.99

8 En el preámbulo de dicha Declaración se recuerda que los actos de desaparición forzada constituyen una violación de las prohibiciones que figuran en otros instrumentos internacionales como la Declaración Universal de Derechos Humanos, el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos y la Convención contra la Tortura y Otros Tratos o Penas Crueles, Inhumanos o Degradantes. Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos. (s.f) “Desapariciones forzadas o involuntarias”. Folleto informativo N°6 / Rev.3 Génova. [en línea] [Consulta: 03-07-2015]. Disponible en: http://www.ohchr.org/Documents/Publications/FactSheet6Rev3_sp.pdf

9 STEYERL, Hito. *op.cit.* p.147

Los detenidos desaparecidos, desde el momento de su detención, son desmaterializados sin matar su existencia material. Son cuerpos en suspenso, fantasmas, ni vivos, ni muertos. Puesto que no hay cuerpo que enterrar, no hay rito de duelo, sólo incertidumbre. Sus imágenes nos faltan, pero ello no significa que necesitemos ver fotografías u otro tipo de registros que nos muestren macabramente, voyeristamente, el momento de la detención, de la tortura y probable muerte. No hace falta ver una vez más eso, ya lo conocemos. Esto significa que su visibilidad, la del hecho y sus consecuencias, no están socialmente presentes. Si bien la guerra y la desaparición no caben en una imagen, finalmente, gracias a ellas, tenemos acceso al conocimiento. Trabajar con ellas nos ayuda a situar en la escena, en el campo de visibilidad, este estado de indeterminación, como lo hace Kirby al señalar estos espacios a los que devuelve su condición de “lugar”. Una práctica que en *Campos Devanados* también realizo al captar el lugar de internamiento y tortura, de fusilamiento y desaparición. Los detenidos desaparecidos, el *quid* de esta investigación, son cuerpos que han desaparecido no solo como cuerpos, también sus historias, sus sueños y visiones de vida, sus luchas y familias. De igual manera, han desaparecido los responsables de su crimen, imágenes que tampoco tenemos —al menos no todas— y que necesitamos para entender nuestra historia. Al menos yo necesito comprender y, para eso, necesito ver.



Nury González. *Sobre la Historia Natural de la Destrucción*. 2011.

Pero *¿cómo enunciar la ausencia?* ¿Cómo ver, de verdad ver las imágenes del horror, de la guerra, de la muerte, de la desaparición? ¿Cómo hacer aparecer, en el sentido de revelar, para que ese pasado sea legible?

En Chile, Argentina, Colombia, España, en el Sáhara Occidental, Camboya, Indonesia, en Uruguay, Alemania, Italia, México, Palestina, en la Unión Soviética y en otros tantos países, la desaparición forzada de personas y la negación de los hechos han sido prácticas habituales de subordinación de la sociedad con el objeto de conservar el orden social que garantiza, reproduce y amplía, los beneficios de las clases dominantes y su ideología. En este país, la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) recuerda que “España es el segundo país del mundo en número de desapariciones después de Camboya, con 114.226 hombres y mujeres que permanecen en fosas comunes, algunas con más de mil personas dentro, sin haber sido identificados y enterrados dignamente por sus familias”. Desde el año 2000 se han realizado cerca de 300 exhumaciones recuperándose unos 6.200 cuerpos. Sumado a ello, la asociación subraya, “que las víctimas de la dictadura del general Franco viven además un maltrato humillante por parte del Estado que mantiene calles y monumentos enalteciendo a responsables de la represión de la dictadura, que renuevan títulos nobiliarios concedidos por el dictador a criminales de guerra (Mola, Queipo de Llano...) y que obliga a las víctimas a pagar con sus impuestos la tumba mausoleo del dictador”.¹⁰

En América Latina durante los años setenta y ochenta la desaparición de personas constituye una de las herencias más insoportables dejadas por las diversas dictaduras. “El uso sistemático de la desaparición, la tortura y el asesinato masivo prepararon el terreno para la introducción de una serie de cambios sociales que sustentaron la implantación de democracias restringidas y corruptas, gozosamente autocelebradas con un cóctel de falso consenso, modernización y desmemoria [...] moldeando la aparición de una subjetividad flexible, acorde con la privatización de la vida y el impulso empresarial de los gobiernos”¹¹ que, con la ayuda de los medios de comunicación y sus tácticas disuasivas, ha disipado el olvido y anestesiado a la población. Esta afectación sobre los cuerpos, en el caso de los familiares de detenidos desaparecidos ha sido aún más violentada dada la falta, primero, de reconocimiento de los hechos y de conocimiento de lo acaecido, y segundo, dada la falta de justicia o de la “justicia en la medida de lo posible”.¹² Es decir, desde el momento del secuestro, con la consecuente desaparición y su posterior impunidad, lo que ha creado en los familiares y cercanos sobrevivientes cientos de imágenes y preguntas, preguntas sobre las torturas recibidas —quién, cómo y cuánto— sobre si fue asesinado o no, ¿dinamitado?, si fue arrojado al mar *¿vivo, muerto?*, o si acaso vagabundea en algún lugar en estado

10 Citas de: ARMH. (2015, 30 de agosto). “España es el segundo país en número de desaparecidos después de Camboya”. *El Plural*. [en línea] [Consulta: 03-05-2016]. Disponible en: <http://www.elplural.com/2015/08/30/espana-es-el-segundo-pais-en-numero-de-desaparecidos-despues-de-camboya>, y VILLAR, Helena. (2016, 29 de julio). “España, la memoria enterrada”. ARMH. [en línea] [Consulta: 06-08-2016]. Disponible en: <http://memoriahistorica.org.es/s1-news/c1-ultimasnoticias/espana-la-memoria-enterrada/>

Las cifras actuales de exhumaciones han aumentado a más de 8.000 cuerpos, algo sobre lo que me refero en el texto *Que hable la tierra*.

11 CARVAJAL, Fernanda; MESQUITA, André y VINDEL, Jaime (eds.) (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina*. Cat. Exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. p.13

12 “Célebre” frase del ex-presidente Patricio Alwyn, quien asumió el mando en Chile con la llamada vuelta a la democracia tras un pacto que se entabló con las Fuerzas Armadas. Esta frase fue la respuesta a las demandas de verdad y justicia que enarbolaron las agrupaciones de derechos humanos hacia el fin de la dictadura.

de demencia. Imágenes mentales del familiar que espera y que constituyen una tortura mental y psicológica permanente que en muchos casos lleva a que su campo de percepción se vea alterado pasando a ser la imaginación una imagen de terror y muerte, sumado a una sensación de desconfianza e intranquilidad constante por la falta de respuestas y lo discontinuo de los relatos reconstruidos.

La neuropsiquiatra Pía Rojas en su libro *La interminable ausencia* relata un estudio clínico que realizó sobre los efectos de la ausencia en los familiares de detenidos desaparecidos chilenos señalando que: “En la mayoría de las personas hemos comprobado que los mecanismos de retención de la memoria parecen haber predominado sobre el olvido, posiblemente por la enorme carga afectiva con que se vivió el desaparecimiento. El desvanecimiento de la huella, de los dolores y horrores sufridos, con el paso del tiempo tampoco existe, ya que el trauma está ligado al problema, como dijimos, de la vida y la muerte, a la incertidumbre frente al problema esencial de la vida. El registro mnésico, atemporal, unido a la imaginación y al pensamiento, tan pronto recuerda como crea fantasías o fantasmas. A pesar de que las entrevistas fueron realizadas diecisiete años después de las desapariciones de los familiares, al analizarlas se puede apreciar cómo quedó grabado en la memoria, en forma nítida, lo vivido y experimentado luego de la detención de sus familiares”.¹³ Esta memoria obstinada y detallada también la constaté al hacer los videos de *Hilos de Ausencia*. A pesar de que cuando hicimos la obra habían pasado entre 38 y 39 años, los recuerdos estaban intactos: el último día en que se vieron, lo último conversado, la ropa, la última mirada... La experiencia traumática de la desaparición vuelve a la memoria en algunos familiares como imágenes fantasmas retornando los recuerdos y las escenas imaginadas una y otra vez en una especie de *loop* incansable y repetitivo que se manifiesta como síntoma. La experiencia traumática se vuelve una comparecencia persistente, dada la imposibilidad de incorporar narrativamente los acontecimientos que tan fuerte e inesperadamente han afectado. Pero en otros familiares esta constante no es tan sintomática, puesto que han podido transformar ese dolor, sobrellevándolo mejor a través de la lucha por los derechos humanos y resignificándolo en la vida cotidiana. Al igual que aquél último día, todos los antecedentes que han logrado conocer y recopilar a lo largo de los años están también “ordenados en su memoria como en un libro abierto y los relatan con certeza, pero también con desconcierto, silencios y a veces con ímpetu y violencia”.¹⁴ Sea cual sea el caso, trabajar en ello con las imágenes relacionándolas en tanto fantasmas (en sentido warburgiano) nos ayudará a revisar y construir nuevas narrativas en torno a ellas.¹⁵

13 ROJAS BAEZA, Paz. (2009). *La interminable ausencia*. Santiago: LOM Ediciones. p.185

14 *idem*.

15 FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. (ed.) (2014). *Pensar la imagen/Pensar con las imágenes*. Madrid: Editorial Delirio. p.13



Hernán Parada. *Obra Abierta*. Acción de 1984.

“Y nos dimos cuenta que esta era una práctica particular, una práctica que perseguía borrar de la faz de la tierra cualquier trazo de sus vidas y de sus muertes. Que esta incógnita que nos planteaba un detenido desaparecido perseguía atemorizar a las familias, a sus organizaciones, a un pueblo. Nos dimos cuenta que la práctica de los detenidos desaparecidos era una forma más de mantener el sistema y la situación impuesta por el golpe de Estado cívico-militar”.

Roberto de D’Orival Briceño. Hermano de Jorge D’Orival Briceño.
 Detenido desaparecido el 31 de octubre de 1974
 Testimonio de *Hilos de Ausencia*.

La palabra detenidos desaparecidos como expresión y concepto ocupa el lugar de la ausencia. “La ausencia se basa en la noción de presencia y viceversa; quiere decir que alguien tenía que estar aquí pero no apareció, por una u otra razón. En este sentido, la ausencia es una promesa de regresar, de volver a aparecer, y esta promesa es importante en relación con la presencia y la reaparición. La ausencia tiene la capacidad de sacudir la estabilidad del orden, y aquí radica su importancia. Cuando la ausencia entra en la vida de alguien o en la vida de la sociedad, la suspende. [...] Hay algo completo y ahora está vacío y este vacío está esperando a ser llenado o rellenado. Podría ser llenado con la presencia de lo ausente”.¹⁶

Llenar con la presencia la ausencia ha sido la importante labor que han realizado, al menos en el caso chileno, los familiares de los detenidos desaparecidos y las asociaciones de derechos humanos, quienes desde el inicio de los secuestros han levantado la voz y lo han denunciado visibilizando con ello a toda una sociedad fracturada, así como a sus seres queridos, a quienes hacen aparecer en el plano de lo simbólico y en el espacio público. Las madres, esposas, hermanas y hermanos, así como otros familiares y amigos cercanos, comenzaron a portar sobre sus cuerpos las fotografías de sus hijos, esposos y esposas, hermanos y hermanas, fotografías de

16 MROUÉ, Rabih. (2012). “Estoy aquí pero no puedes verme”. *Revista Revisiones*. N°2. [en línea] [Consulta: 17-12-2015]. Disponible en: <http://www.re-visiones.net/spip.php?article69>

carnet que amplificadas devuelven un rostro, una presencia y una identidad, permitiendo a sus protagonistas certificar su existencia. Ello a pesar de que junto a la desaparición ha habido una negación de la misma, provocando una doble desaparición, ausencia total, puesto que los militares hicieron un gran esfuerzo para ocultar y hacer desaparecer los restos y para que los familiares los ignorasen. De ahí que no sólo desaparecieron personas, sino que también desaparecieron a los desaparecidos mediante la ocultación, el borramiento y la negación de los hechos. Ante ello, las fotografías sirvieron como estrategia para individualizar e interrogar sobre el paradero del familiar, como estrategia de búsqueda. Recordemos que muchas madres portaban esta foto de comisaría en comisaría preguntando con ella si acaso lo habían visto, si estaba allí, siendo aquellas imágenes de rostros las que en la manifestación y ocupación de la calle han creado también una suerte de cuerpo que en el colectivo se acompaña de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) y de la pregunta entablada desde ellas *¿Dónde están?* Una pregunta que a la fecha sigue sin respuesta en alrededor de 1.200 casos y que es un resonar constante en la memoria del pueblo chileno y en la mía propia.

En España, la historia de los presos de los campos de concentración de Franco es, “la historia de la humillación y de la lucha por la integridad. Es la historia del maltrato arbitrario y del sufrimiento premeditado. La de la explotación laboral y el enriquecimiento aprovechado”¹⁷ y la demanda sobre los detenidos desaparecidos, una historia de silencio. Ella comenzó, de manera formal, a enarbolarse recién a principios de este siglo, veinticinco años después de la muerte de Franco, de la mano de las aperturas oficiales de fosas comunes, ya que las pocas que se abrieron antes, fue por obra de familiares que, con sus propias manos, cogieron palas excavando y encontrando cuerpos en distintos lugares. Una apertura que comienza cuando Emilio Silva busca los restos de su abuelo, finalmente exhumados y recuperados surgiendo tras ello, en el año 2000, las Asociaciones de Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH). Una exhumación que se llevó a cabo de manera oficial por primera vez en la historia española recién ese año, aunque las luchas y las búsquedas siempre han estado presentes de la mano de familiares y compañeros sobrevivientes, como siempre.

17 RODRIGO, Javier. (2005). *Cautivos: campos de concentración en la España franquista, 1936-1947*. Barcelona: Crítica. p.325

Situar los cuerpos: imágenes de desaparición forzosa.



Fotografías de protestas de familiares de DD.DD. en Chile. c.1980, Kena Lorenzini y Pedro Martínez respectivamente. Fotografía de protesta en España, sin fecha ni autor conocido.

La construcción de la imagen del detenido desaparecido se cimienta en su imagen fotográfica, que crea un cuerpo visual evidenciando la tragedia colectiva que busca y denuncia una explicación a la desaparición. “Los retratos fotográficos tienen un estatuto privilegiado en el arte contemporáneo. Clasifican identidades, son pruebas de la existencia y de la ausencia, son plataformas para revisar trayectorias de vida”.¹⁸ No olvidemos que en el sistema concentracionario, borrar el rostro y el nombre (por tanto, la identidad), era un fin en sí mismo, siendo el número el elemento distintivo del individuo que se pierde en la cuenta infinita del inventario. De igual manera, vendar los ojos del detenido (además de provocar inseguridad y la desorientación a las personas), provocaba también el borramiento del rostro. Al no haber rostro, los torturadores castigan cuerpos sin identidad. Cuerpos vacíos que niegan la humanidad del detenido o detenida e impiden el posible reconocimiento del verdugo en el futuro.

Los familiares de los detenidos desaparecidos son los primeros en usar la imagen fotográfica a través del retrato que portan sobre sus pechos o llevan en la pancarta, no sólo para recordar a su familiar, sino para hacer aparecer y reaparecer en la escena pública a su ser querido. La fotografía da cuenta del pasado *que fue* como un testigo de su tiempo. Esto explica su rol en la denuncia, puesto que la fotografía documenta, aunque sus relaciones con el tiempo son mucho más complejas. Capturar una foto no significa sólo registrar aquello que se pone ante el objetivo. “La complejidad de estas relaciones se debe a la ambigüedad de la tensión que instaura la foto entre la fugacidad del instante y su posteridad grabada, entre lo instantáneo y su huella: una

¹⁸ GIUNTA, Andrea. (2014). *Cuando empieza el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Fundación arteBA. p.33

huella que la serie mecánica hace perdurar en el *para-siempre* de la memoria técnica”.¹⁹ Aquello que la imagen guarda indica una ausencia, puesto que da a ver aquello que no está sucediendo sino lo que la obturación de la lente ha capturado e inscrito en un momento pasado, “muestra al sujeto ya diferido de su existencia por el corte de la toma que, al seccionar el *continuum* temporal, detuvo su curso vital inmovilizándolo en un presente fijo. [...] La foto crea la paradoja visual de un efecto-de-presencia que se encuentra, al mismo tiempo, técnicamente desmentido por su congelamiento en tiempo muerto, y esta paradoja es la que lleva la fotografía a ser frecuentemente percibida y analizada (desde Barthes hasta Derrida) en el registro de lo fantasmal, de lo espectral. La imagen destemporalizada de la fotografía comparte con fantasmas y espectros el ambiguo y perverso registro de lo presente-ausente, de lo real-irreal, de lo visible-intangible, de lo aparecido-desaparecido, de la pérdida y del resto”.²⁰ En este caso las fotografías de los desaparecidos evidencian, justamente, la imposibilidad de ver la desaparición, ya que no son “pruebas” de la desaparición o la tortura, de la falta de cuerpo, sino que representan aquellas vidas que han sido negadas en su propia ausencia.

La AFDD, conformada principalmente por mujeres, ha hecho también uso del espacio público haciendo de sus cuerpos “carne” del que ya no está. Las y los sobrevivientes, al no poder dar cuenta de lo que ha sucedido en su totalidad, interrogan más fuertemente lo que pasó mediante la presencia de la agrupación. “Todo se puede sospechar y nada se sabe con certeza. Siendo en estos polos que la comprensión de los hechos adquiere un tono, tono que enfrenta a una situación de carácter sistemático y esto nos permite entender la estética producida, porque la identidad del desaparecido desaparece para generar la identidad del grupo que lo arma para que aparezca”.²¹ Una identidad colectiva que aparece en el espacio público, el cual es disputado con su ocupación junto a la protesta, que han permitido instalar conflictos en la escena político-social visibilizando demandas históricamente. Hoy, continúa siendo un lugar en disputa. Lo acabamos de ver en las plazas de Madrid, en la Puerta del Sol para el 15M; en las plazas y calles de la Primavera Árabe y lo vemos constantemente en las multitudinarias marchas por la educación en Santiago de Chile, que desde aproximadamente el año 2006 se realizan gracias a la alianza entre estudiantes universitarios y secundarios, la llamada *revolución pingüina* que demanda la restitución del derecho a la educación, otro de los derechos por la dictadura perdidos. Ahora bien, ante la demanda social y la desaparición forzosa, el arte se suma articulando imágenes, sonidos y sentidos; echando mano de vestigios materiales del pasado y de la ficción para ayudar a resistir ante estados de dominación.

En América Latina las prácticas artísticas de los años ochenta generaron una serie de transformaciones que intentaban, a través de las imágenes y de poner el cuerpo, visibilizar lo que estaba ocurriendo en países que se encontraban bajo el estado de excepción. Si bien en el

19 RICHARD, Nelly. (2006). “Imagen-recuerdo y borraduras”. En: RICHARD, Nelly. *op.cit.* p.165

20 *ibid.* pp.165-166

21 RUIZ, Josefá. (2007). *¿Dónde están? Ausencia y presencia de un cuerpo hecho imagen.* Tesis de grado Licenciatura en Artes mención Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile, Facultad de Artes. p.7

arte siempre ha estado presente un movimiento dialéctico entre presencia y ausencia (lo que aconteció primero en las acciones cúlteras de ocultar y descubrir imágenes, objetos preciosos y objetos de culto que se custodiaban en edificios especiales como templos y casas del tesoro, siendo mostrados en determinadas ocasiones), aquí de lo que hablamos es de la construcción de imágenes de resistencia que entablan en el espacio público un discurso contra hegemónico para generar *presencia de la ausencia*.

En este contexto, la acción de los y las fotógrafos cobró vital importancia a la hora de quebrar la invisibilidad a la que estaban sometidas las víctimas de la represión, así como al mostrar y documentar el contexto social. En Chile, la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI),²² que funcionó entre los años 1981 y 1990, jugó un rol crucial a la hora de denunciar la cruda realidad de la dictadura en sus imágenes, arriesgando su vida con tal de capturar lo que estaba sucediendo y contribuyendo con ellas a amplificar la dimensión del movimiento social. Los fotógrafos de la AFI registraron las manifestaciones, las protestas, el descontento social, pero también la vida urbana, el cotidiano de un país reprimido bajo el terrorismo de Estado. Sus imágenes, en esos años prohibidas, fueron difundidas a través de la prensa internacional y posteriormente mediante alguna prensa local no oficial. El hecho de que la dictadura tuviese que reprimir y amordazar también a los fotógrafos desvela la fuerza y poder de sus imágenes como documentos que testimonian y dan cuenta de una realidad. Por ello Didi-Huberman reivindica el poder de las imágenes a la hora de construir un pasado y una memoria y de revelar los conflictos de poder. En *Imágenes pese a todo* lo analiza a través del rescate de 4 fotografías de la cámara de gas en la maquinaria nazi que nos recuerdan que, si bien una imagen no será nunca “toda la verdad”, pues las imágenes tienen una naturaleza incompleta, aun así, son significativas para conocer nuestro pasado por traumático que sea.²³ El documental *La Ciudad de los Fotógrafos* (2006) de Sebastián Moreno muestra lo vivido por los fotoreporteros de la AFI en plena dictadura y la importancia que tuvieron a la hora de documentar lo que sucedía y de quebrar la invisibilidad de los acontecimientos. En España fotógrafos como Agustí Centelles, que tuvo que exiliarse y refugiarse para sobrevivir por su labor como fotógrafo; así como el citado Robert Capa, Gerda Taro, David Seymour y Alfonso Sánchez Portela —por citar a algunos— arriesgaron también sus vidas en pleno conflicto para documentar todo lo que acontecía en el frente, en los pueblos y ciudades, y en los campos de batalla. Fotografías que dan cuenta de un pasado que fue, y nos permiten conocerlo.

22 Conformada por los fotógrafos: Luis Navarro, Paz Errázuriz, Inés Paulino, José Moreno, Jorge Ianisewsky, Álvaro Hoppe, Alejandro Hoppe, Kena Lorenzini, Claudio Pérez, Leonora Vicuña, Juan Domingo Marinello, Helen Hughes, Luis Poirot, Ricardo Astorga, Oscar Navarro, Luis Weinstein, Marco Ugarte, Héctor López, Oscar Wittke, Paulo Slachevsky, Cristián y Marcelo Montecino.

23 Ver al respecto los textos del autor: (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós./(2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo./(2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.



CA.D.A. *Viuda*. 1985 y *Ruptura*, periódico publicado por el colectivo. 1982. © Lotty Rosenfeld.

En un plano más conceptual y experimental, acciones como las del *Colectivo Acciones de Arte* C.A.D.A. (1979-1985) formado por Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita, Juan Castillo y Fernando Balcells, colocaron en el espacio público chileno la demanda social de repudio al régimen militar, así como las bases económicas y sociales que lo sustentaban, rechazando con ello, de paso, la institucionalidad artística preexistente en el país. Mediante sus acciones, este colectivo reivindicó las máximas vanguardistas de fusionar el arte con la vida y la política pero, a diferencia de ellas, alejándose del soporte legitimador de la galería para trabajar directamente en las calles y con los medios de comunicación en la recuperación de la memoria, del tejido social y en la articulación de resistencias contra la dictadura cívico-militar. En obras como *Viuda* (1985) dieron cuenta de los cuerpos faltantes. La obra consistió en insertar una imagen con el rostro de una mujer en algunos periódicos opositores al régimen con la palabra viuda y un texto con la leyenda: “Mirar su gesto extremo y popular. Prestar atención a su viudez y sobrevivencia. [...] Entender a un pueblo”. Con este simple gesto, sutil y precario, C.A.D.A. mediante el rostro, mediante el retrato dio cuenta de las ausencias del país y de la mitad quebrada.

En este contexto, artistas más jóvenes como Hernán Parada y Luz Donoso realizaron intervenciones “relámpago” en las calles de Santiago, las llamadas *acciones de apoyo*, con el objeto de denunciar las desapariciones de personas y la tortura, creando para ello una especie de “marcas”, de imágenes que aludían a esta violencia sobre los cuerpos que iban pegando en las calles, en los muros de la ciudad. Luz Donoso en *Acciones de apoyo: Intervención de un sistema comercial* (1979) proyecta el rostro de una mujer detenida desaparecida en los televisores de un escaparate mercantil del centro de la ciudad, interpellando directamente al transeúnte, que se detiene frente a este objeto de deseo y consumo, con la imagen de este rostro que es asimismo consumido por el espectador.²⁴ En *La Huincha sin fin...* también mediante el rostro, en este caso tras la

²⁴ Esta obra la realizó Luz Donoso con el apoyo del propio Hernán Parada y también de la artista Patricia Saavedra.

recopilación de muchos rostros, además de panfletos y noticias, va construyendo un archivo de imágenes de cada uno de nuestros detenidos desaparecidos. A pesar de que es un trabajo bidimensional, de recuperación de fotografías y papeles con textos, esta huincha es instalada no sólo en los muros del espacio expositivo, sino también en los suelos, en las escaleras, como una alfombra interminable que nos conduce por las desapariciones, una larga huincha que al ser entablada en el espacio lo ocupa con las ausencias. Desde una estrategia ligada a la *performance*, Hernán Parada realiza *Obra Abierta* (1974-1986 principalmente), una serie de acciones usando una máscara con el rostro de su hermano Alejandro, detenido y desaparecido en 1974, con el cual interpelaba directamente al espectador sobre su desaparición. Al colocarse esta máscara a escala 1:1, de manera que parecía él, hacía visible su cuerpo borrado, denunciando la tragedia de la desaparición. “La atmósfera dramática que rodea a un suceso de vida abierto está creada por el elemento o los elementos vivos que se encuentran en tensión entre —ese infinito cambio que significa— vivir o morir, seguir y no seguir existiendo. *Obra Abierta* representa el intento —desde el arte— de llamar la atención sobre ese cambio y sobre las acciones que llegan a utilizar este tipo de tensión para lograr sus objetivos”.²⁵ La obra es una contestación artística ante aquel suceso abierto, inconcluso, de la desaparición forzada sin llegar a proponer ninguna respuesta concreta, pero buscándolas.

Si lo visible es aquello en apariencia posible de captar con nuestra visión, aquello que por una cierta distribución de luz en el ojo, dada por la reflexión, producen los cuerpos que hace que los podamos ver, aquello que llamamos imagen tiene que ver con cada una de las posibilidades en que lo visible se escenifica y presenta como apariencia, como figura posible y legible. “Tiene que ver con cada conjunto organizado de rasgos, de trazas, de indicios que nos permite una cierta identificación, una cierta deducción, una cierta remisión a diversos mundos”.²⁶ En el ejercicio artístico lo visible es percibido como manchas, puntos, píxeles hoy, que reinterpretemos como formas de un cuerpo reconocible. Pero también podemos hacer que las formas de todo cuerpo puedan ser alteradas, diluidas, borradas, mediante la interposición de otras manchas.²⁷ Las imágenes pueden ocultar o revelar, autentificar o engañar. Pueden ser descritas pero mantenerse ausentes, ser visibles o invisibles.

VARAS, Paulina. (2011). *Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso*. Cat. Exposición. Santiago de Chile: Centro de Arte Contemporáneo, Municipalidad de Las Condes/Universidad Católica.

25 PARADA, Hernán. (1980). *Obrabierta*. Memoria de grado Licenciado en Artes Plásticas con Mención en grabado. Universidad de Chile, Facultad de Artes. p.42

Para realizar esta obra, Hernán Parada contó con el apoyo de la artista Luz Donoso, así como ella de él en la *Huincha sin fin...* Sumado a ello, otros artistas como Elías Adasme y Patricia Verdugo, ayudaron a realizar estas acciones de apoyo. Ambas obras ya las he referido en esta tesis doctoral. La de Luz Donoso en el texto *Recolectar fragmentos, abrir archivos*, y la de Hernán Parada en la *Introducción*. Las imágenes de las acciones de Hernán y también algunos audios que todavía existen, pertenecen al archivo personal de Donoso. Recientemente las pudimos ver y oír en Chile en la muestra, *Poner el cuerpo: llamamientos de arte y política en los años ochenta en Chile y América Latina* (2016) a la cual alude el título de este ensayo.

26 LARRAÑAGA, Josu. (2010). “Disensos visuales. Nuevas formas de implicación imaginaria en el arte”. En: LARRAÑAGA, Josu. (ed.) (2010). *Arte y política. (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*. Madrid: Editorial Complutense, S.A. p.3

27 *ibid.* pp.10-11



Claudio Pérez. *Necrosis*. 2015. Registro del deterioro de su Muro de la Memoria de 1999.

Trabajando también con el retrato pero en democracia, Claudio Pérez realiza en 1999 el *Muro de la Memoria*. Contiene 970 imágenes de detenidos desaparecidos de la dictadura chilena que buscó uno a uno y grabó sobre cerámica para instalarlos finalmente en el Puente Bulnes en Santiago, un lugar bastante marginal en la ciudad pero que, relata, “fue lo que consiguió después de mucho intentar”. La obra de este fotógrafo, que se plantea en este caso como memorial, fue realizada con el apoyo de los familiares de detenidos desaparecidos y de organismos de derechos humanos. Hoy, tras 16 años desde su realización, está profundamente deteriorado. Según el fotógrafo, “ha sido una mezcla de rayados, descuido y contaminación lo que ha cambiado el aspecto del memorial: todo eso ha hecho que se haya ido transformando. Una de las cosas que más ha intervenido en su descomposición es que cuando llueve, el agua corre por la techumbre del puente, por donde pasaban los trenes. Eso ha corroído el sellante que se puso y ha ido arrancando la imagen”,²⁸ lo que los vuelve a hacer desaparecer.

Este desgaste es de lo que se vale ahora Claudio Pérez para fotografiarlo, presentándolo como una nueva obra, el pasado 2015, en el Centro Experimental Perrería Arte, ubicado a pocos metros del mural original. La exposición y nueva obra lleva por título *Necrosis*, y consta de varios elementos en torno a la pérdida de este mural. Se presenta como latencia abarcando, según sus palabras, tres desapariciones: “la primera es la del cuerpo de la persona. Cuando fui a buscar las fotos para construir el muro, había familiares que solo tenían la foto carnet de esas personas, era la única imagen que tenían, ese certificado de presencia del que habla Barthes; cuando esa imagen no está, esa es una segunda desaparición. Y la de ahora, cuando este mural en homenaje

28 ALARCÓN, Rodrigo. (2015, 22 de septiembre) “El memorial de detenidos desaparecidos que lucha contra el abandono”. *Diario UChile*. [en línea] Nota de prensa y entrevista a Claudio Pérez. [Consulta: 03-07-2016] Disponible en: <http://radio.uchile.cl/2015/09/22/el-memorial-de-detenidos-desaparecidos-que-lucha-contra-el-abandono>

también está desapareciendo”.²⁹ Sus fotografías, que vi este 2016 en una exposición colectiva donde se encontraba una parte de *Necrosis*, me hicieron pensar en las latencias, en los fantasmas. Y es que estos retratos son imágenes espectrales, imágenes desgastadas que el paso del tiempo ha ido velando.

Los fantasmas están también presentes en la obra del fotógrafo argentino Marcelo Brodsky. De hecho, una de las primeras fotografías que hizo, cuando niño, fue a su hermano Fernando a los 12 años. Una fotografía en la que está él sentado en la cama de la habitación que compartían en la que, curiosamente, una luz inesperada, vela sus rasgos. Diez años después, Fernando desaparece. Es una víctima más de la dictadura argentina. La foto que le hizo Marcelo tantos años antes pareciera que presagiara acaso el destino de Fernando. Su rostro ha sido borrado igual que su existencia.



Marcelo Brodsky. De la serie *Buena Memoria*. Nando. 1996.

En 1996, cuando Marcelo Brodsky regresa a su país tras estar largamente exiliado, decide hacer un trabajo sobre su propia identidad y la memoria de su hermano. *Buena Memoria* se llama la obra y libro que realiza. “Uno de los intentos más hondos que Marcelo se propone al urdir este libro es devolverle a su hermano el rostro que tenía; trazar otra vez esos rasgos con amorosa terquedad, con obstinación militante, ganándole —en cada leve matiz que el amor y la voluntad del amor puedan restituir a esa cara— un espacio a la muerte, un espacio al olvido”.³⁰ *Buena Memoria* consistió en recuperar las historias de su curso, la promoción del Primer Año del Colegio Nacional de Buenos Aires y de su hermano. A partir de la típica fotografía de clase, realizada en 1967 —mucho antes de la última dictadura—, reconstruye las historias de vida de cada uno de sus compañeros que va anotando con marcas de colores sobre ella. Algunos de los

²⁹ *idem*.

³⁰ FEINMANN, José Pablo. (1997). “Por Ahora”. En: BRODSKY, Marcelo. *Buena memoria: Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires: Gobierno de la ciudad [et.al.] p.15

rostros los ha tachado; de hecho, el rostro de su mejor amigo es uno de ellos, ya que ha sido uno de los que la autarquía ha borrado. “Las marcas y escrituras indican desapariciones, muerte y exilio. Los textos eran bastante lacónicos, reticentes, pero le añadían a los rostros adolescentes una dimensión fantasmal. Como si la foto fuera visitada por el espectro de un futuro aterrador, representable menos en imágenes que en palabras. Se trataba de una simple obra de testimonio fotográfico de lo que le había ocurrido a un curso de estudiantes en una escuela secundaria de Buenos Aires”.³¹ Una obra que se vuelve testimonio, desde lo micro y personal, como reflejo de lo que le sucedió a un país: el reflejo de los miles de desaparecidos y muertos que aquí vemos a través de unos pocos estudiantes. El reflejo de miles de exiliados que, como el autor, vemos reflejados en otros tantos compañeros de clase y las marcas que señalan estos hechos. Brodsky consigue contactar a varios de ellos y los invita a una reunión donde les retrata con esta fotografía del curso en sus manos. La exposición de esta obra se lleva a cabo en el que fuera su colegio, donde por primera vez se realiza un homenaje a sus alumnos muertos o desaparecidos por el terrorismo de Estado. Este ejercicio fotográfico de memoria es expuesto entonces ante muchos jóvenes estudiantes, despertando preguntas acerca de su pasado que los padres debieron contestar. El libro que también publica recupera toda esta historia y su proceso, sumado a un espacio dedicado especialmente a Nando, su hermano. Fotografías de niños, parte de su álbum familiar, que se abre con la imagen que le hiciera su madre en una época en la cual aún no había ausencias. La fotografía de esta manera genera una reescritura de la historia, abriendo preguntas y generando un intercambio intergeneracional que “obliga” a algunos a hablar y narrar y a otros a escuchar, alejando el silencio.

Por otro lado, el uso de la silueta, un dispositivo de visibilidad de cuerpos ausentes también ha sido, como imagen, muy “eficiente”, especialmente por la ocupación del espacio público. La silueta indica un cuerpo sin rostro, sin característica particular. Es el dibujo de los contornos que emplea un volumen espacial en el lugar de la manifestación. Es la proyección entre una sombra y un cuerpo, la primera aproximación de un traslado mimético entre la luz y la oscuridad donde aún no se graba un rostro. Es el origen del dibujo y la pintura, la hija de Butades dibujando la silueta de su amado en la pared. Es la proyección, un ejercicio primario de la fotografía que se realiza sin cámara, donde los objetos se plasman en el papel por contacto con la luz sin dejar que se vean las características específicas del objeto. Es un cuerpo vacío a escala natural sobre papel, pegado posteriormente en los muros de la ciudad, de pie, en activo —puesto que si no estaríamos hablando de muerte— como forma de representar la presencia de los miles de detenidos desaparecidos.

El llamado *Siluetazo* surgió en Argentina como iniciativa de los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, concretándose con las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, que aceptaron la propuesta y la reformularon, y con aportes también de otros organismos de

31 HUYSEN, Andreas. (2001). “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky”. En: BRODSKY, Marcelo. *Nexo: un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Cat. Exposición. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta. p.8

derechos humanos que la concretaron en la movilización. La primera vez se hizo para la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres el 21 de septiembre de 1983. La intención era dimensionar la superficie que ocupaban, en el espacio público, los 30.000 desaparecidos de la dictadura argentina. Ahora bien, con esta propuesta, los artistas hablaban de “crear un hecho gráfico que golpee por su magnitud física y por lo inusual de su realización y renueve la atención de los medios de prensa”. Al dejar las siluetas pegadas en la calle una vez disuelta la movilización, les darían una presencia pública “tanto tiempo como el que tarde la dictadura en hacerlos desaparecer nuevamente”.³² Lo cierto es que esta acción nunca se pensó como arte por quienes la iniciaron ni tampoco fue leída como tal por la prensa, ni por teóricos, ni por la gente, pero ha sido posteriormente entendida como experiencia estética y política ligada al activismo que cuestiona la condición moderna del arte al socializar su producción y actualizar la utopía vanguardista de integrar el arte a la vida.³³ El *Siluetazo* denomina este acontecimiento histórico preciso, el del día de la III Marcha y otros dos acontecimientos posteriores de igual magnitud en el espacio público. Por ello, los artistas que lo idearon prefieren llamar a esta acción “siluetadas” en tanto vocablo para referir a un espacio de apertura. La “siluetada” apunta a describir o definir una práctica o una experiencia, la de hacer siluetas que representan a los desaparecidos iniciada en los ochenta, pero con prolongaciones hasta la actualidad.³⁴ De hecho, sus prolongaciones cruzaron fronteras llegando a Chile, donde comenzó a usarse dos años más tarde, alrededor de 1985, por el grupo de mujeres denominadas *Mujeres por la vida* y por el *Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo* (MCTSA). Su acción es también la puesta en escena del ausente en una estructura de cuerpo que, al disponerse en la calle en grandes cantidades, muestra los muchos que no están. Se convirtió en una de las acciones de arte político más importantes en las calles de ambos países siendo su infinita reproductibilidad la que evoca esta ausencia violentada que, como acción, ha pasado a formar parte de la historia de la lucha por los derechos humanos.

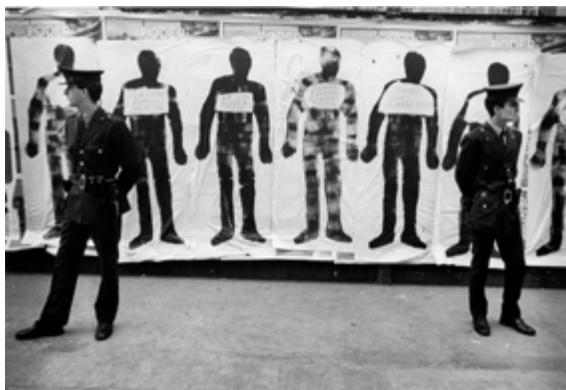
32 LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo. (comp.) (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. p.28. Ambas citas.

33 Sobre ello Roberto Amigo se refiere con detención: “La acción de los manifestantes en esta toma estética permite diferenciar la cualidad específica de estas prácticas estético-políticas con respecto a otro tipo de intervenciones en las que prima la vinculación conceptual arte-vida y su consecuencia, la estetización de la acción política, y además diferenciarlas de las acciones realizadas por grupos de artistas plásticos en intervenciones político-callejeras sin participación de manifestantes. El punto clave es que los manifestantes que las realizaban, salvo el pequeño grupo de artistas generadores del proyecto, no tenían conciencia artística de su acción, primando el reclamo y la lucha política. Por este motivo he propuesto denominar acciones estéticas de praxis política a este tipo de intervenciones donde los manifestantes transforman estéticamente la realidad con un objetivo político sin ser conscientes del carácter artístico de su práctica. [...] Este cambio estaba sujeto a las nuevas formas de sociabilidad política generadas desde el arte en la década de los ochenta”.

AMIGO, Roberto. (2008). “Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos” y León Ferrari en entrevista por Ana Longoni en 2005. Todo en: LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo. *ibid.* pp.212-213

34 *ibid.* p.15

En los orígenes de la idea está una obra del artista polaco Jerzy Skapski (reproducida en la revista *El Correo* de la UNESCO, 1978) en la que había veinticuatro hileras de diminutas siluetas de mujeres, hombres y niños seguidas por el texto: “Cada día en Auschwitz morían 2.370 personas, justo el número de figuras que aquí se reproducen. El campo de concentración de Auschwitz funcionó durante 1.688 días, y ese es exactamente el número de ejemplares que se han impreso de este cartel. En total perecieron en el campo unos cuatro millones de seres humanos”. Otro antecedente se origina en el exilio latinoamericano en Europa por el colectivo AIDA (Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Desaparición en el Mundo), fundada en París en 1979, que realiza una serie de banderas y estandartes para usar en marchas y actos públicos en los que se ve a los desaparecidos como bustos sin rostro o grupos de siluetas. *ibid.* pp.27-28



Fotografía de Eduardo Gil. *Canas y siluetas*. 1983. Dos policías “vigilan” un conjunto de siluetas pegadas en un muro durante el primer *Siluetazo*. Buenos Aires./Movimiento *Mujeres por la vida*. Acción en el centro de Santiago de Chile. Fotografía de Ricardo González. Periódico *Fortín Mapocho*, 1989.

También desde el terreno de la creación colectiva, un grupo de mujeres chilenas, la mayoría familiares de detenidos desaparecidos, desde la creación artesanal casi intuitiva, crearon las arpilleras.³⁵ Tradicionalmente la mujer había jugado un papel doméstico en la sociedad, pero en los años de la dictadura, especialmente las mujeres de las clases más pobres tuvieron que adoptar un nuevo rol, activo y revolucionario, puesto que sus casas fueron invadidas, destrozadas y ellas arrojadas a un mundo de interminables idas y vueltas a centros de detención en busca de sus familias. Las *arpilleristas* denuncian en imágenes lo que en esa época de otro modo no se podía decir. Traspasan los hechos acaecidos a la tela, dando cuerpo a un relato testimonial dirigido a todo aquel que quisiese o pudiese ver, transformándose en un medio de contra-información alternativo a los oficiales: “las arpilleras representaban las únicas voces de disenso. La severa dictadura militar que insistía en la domesticidad y pasividad fue desarmada y amordazada por las *arpilleristas* quienes, a través de un antiguo arte femenino pusieron de relieve la brutal experiencia del fascismo con hilo y aguja. [...] Las poderosas y explícitas imágenes de las arpilleras describen eventos emblemáticos en la vida de la nación. Estas arpilleras, hechas por manos llenas de amor alguna vez paralizadas por la desolación y el desmembramiento de sus familias, crean la belleza y dan una dimensión humana a la violencia”,³⁶ mezclando pasividad, tranquilidad y a su vez, actividad, pues son agitadoras de conciencia con hilo y aguja. En sus creaciones incorporan sus propias ropas, sus cabellos, fotografías de sus seres perdidos y de las prendas dejadas por sus familiares desaparecidos, hecho que confiere a la obra un carácter más emotivo y profundo, si pensamos que las vestimentas arrastran necesariamente la esencia de quien la porta. Algunas personas creen que la tela o ropa sostiene una pieza residual de quien la vestía; aunque carezcan

35 Sobre ellas ya me he referido en el texto *Colaborar, ¿cómo tejer la red?* donde se pueden encontrar más referencias.

36 AGOSÍN, Marjorie. (1996). *Tapestries of Hope, Threads of Love. The Arpillera Movement in Chile 1974-1994*. Albuquerque: University of New Mexico Press. [en línea] [Consulta: 06-11-2014]. Disponible en: <http://norastrejilevich.com/Materiales/Arpilleras.htm>

de símbolos visibles o representativos, estas viejas telas traen consigo una carga personal. Son telas cuyas hebras guardan un olor, un roce, un instante. Son recuerdos que la mujer traspasa con minuciosidad para dejarlos fijados con esa *tela de memoria*. “Cuando un ser querido desaparece, todo se impregna de la presencia de esa persona. Cada objeto y cada espacio nos recuerda su ausencia, como si esa ausencia fuese más fuerte que su presencia”.³⁷ Así, cada puntada se vuelve un gesto de convicción de que ese esposo-esposa o hijo-hija está presente, una decisión que emerge de la necesidad de mantener vigentes a aquellos que desaparecieron, pues sus cuerpos ausentes aún no demuestran lo contrario. Las *arpilleristas* se convierten de esta manera en la conciencia de una nación que se disputa entre la memoria y el olvido, la reconciliación política y la justicia. En *Hilos de Ausencia* remitimos, ya decíamos, a esta acción de las arpilleristas traspasando, en nuestro caso, los recuerdos a los hilos de manera que el olvido no abunde y, por contrapartida, instauremos la memoria. Diversas maneras, diversos *haceres* que, colocando el cuerpo en el encuentro, en la reunión, en el espacio público o usándolo mediante el retrato, intentamos crear, traer a nuestros desaparecidos.



Arpilleras chilenas.

37 “Carlos Basualdo en conversación con Doris Salcedo”. En: PRINCENTHAL, Nancy. (ed) (2000). *Doris Salcedo*. Londres: Phaidon. p.16 Traducción personal.

La artista Nury González trabaja también el concepto en *La Memoria de la Tela* (2012), donde interviene cuatro cortinas del Hotel Carlton en Beirut, que había sido destruido durante la Guerra Civil libanesa, con agua y zurcidos transformando el material en un paisaje que refleja la fragmentación y destrucción de la guerra. Antes, con los registros de estas telas transformadas realiza también el libro del mismo nombre a través de las ediciones del Departamento de Artes Visuales de la universidad de Chile, 2010. (ver bibliografía).

“Soy una más de los familiares de detenidos desaparecidos. Política que fue aplicada en la dictadura, siendo lo mismo, que hicieron los nazistas durante Hitler, en *Noche y Niebla*. Entonces, son detenciones forzadas en la cual tú ya nunca más puede saber, dónde están, cómo los detuvieron, absolutamente nada. Y ellos pasan a ser seres humanos que *no tienen derecho ni a vivir ni a morir*, incluso no tienen derecho a tener una tumba, para ir a dejarle una flor.

Han transcurrido muchos años y yo, dejé de trabajar, y dediqué todo, todos los momentos, los minutos, los días, los segundos... Primero a saber, primero a rescatarlos con vida y luego, en la pancarta, con la pregunta *¿dónde están?*

Y hasta ahora... no sé dónde están.

Y ese ¿dónde están?, quisiera que todo un pueblo trabajara y luchara por los derechos humanos y que me dijeran así, en un coro de sur a norte, de este a oeste, no compañera, no estamos solas.

Te acompañamos.

Y cuando me preguntan a mí, como te has podido sostener con esa alegría, con esa esperanza, que se yo... Los que me dan vida, los que me entregan todo eso, es la gente.

Y aquí se ha demostrado. Mira la alegría que hemos tenido bordando un pañuelo.

Entonces, ellos están presentes.

Nadie nos puede acusar que nuestros hijos, los hijos, los nietos, los bisnietos, no se avergonzarán nunca,

porque ellos han dado la vida porque amaban a su país sencillamente. No lo hacían de la boca para fuera, sino que, desde el alma, el corazón, el pensamiento.

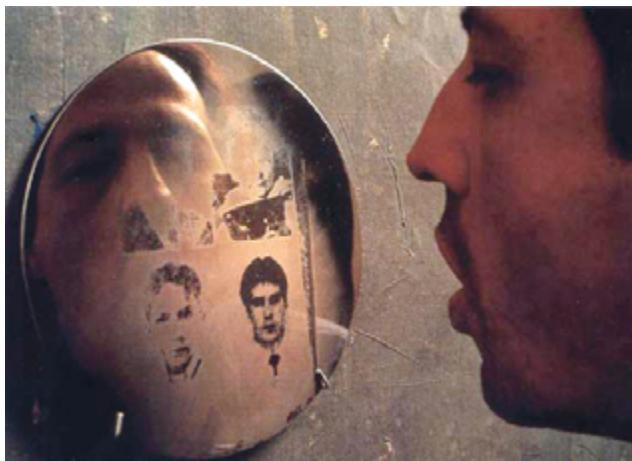
Quieren un Chile como lo que estamos haciendo hoy día; porque no se dejará nunca de luchar.

Porque a la gente siempre le gustará la libertad, la libertad”.

Ana González. Familiar de cinco detenidos desaparecidos:
dos hijos, una nuera embarazada y su marido, todos en 1976.

Testimonio de *Hilos de Ausencia*.

Poéticas de la ausencia.



Oscar Muñoz. *Aliento*. 1995.

En 2004 Francis Alÿs trazó en Jerusalén, con pintura verde, la línea que, según los acuerdos de 1949, delimitaba las fronteras de Israel. Esta acción la realizó caminando. Simplemente caminando sobre aquel territorio de 24km y 58 litros de pintura. La acción la tituló *A veces, hacer algo poético puede volverse político y a veces, hacer algo político puede volverse poético. La línea verde*.³⁸

Desde estrategias y lenguajes menos explícitos y directos quizás, poéticos pero no por ello menos políticos, otros artistas han enunciado de manera metafórica la ausencia y los diversos conflictos político-sociales en que nos vemos enfrentados mediante imágenes e instalaciones que buscan visibilizar y llenar algunos vacíos. Los colombianos Doris Salcedo y Oscar Muñoz son artistas que han realizado, en este sentido, obras en las que predomina un lenguaje evocativo e indicativo que habla de la dualidad presencia-ausencia. En ellas el cuerpo es apenas sugerido o, de hecho, está totalmente ausente, a pesar de que sus temáticas priorizan una reflexión sobre acontecimientos violentos que lo afectan, como las desapariciones, las masacres y asesinatos que en Colombia pareciera que están a la orden del día. En sus propuestas Muñoz ha reflexionado sobre la capacidad que tienen las imágenes para retener la memoria, así como sobre la imposibilidad de condensar el tiempo o el recuerdo en una imagen fija, cuestionando con ello su

38 Video de la acción en: <http://francisalys.com/the-green-line/>

veracidad intrínseca y explorando formas alternas de acceder a presentar la realidad. Su atención se centra en los desaparecidos, en las víctimas que están al margen y en los sistemas de poder y control de las sociedades tercermundistas. Sus obras sugieren un contraste entre la muerte como condición impuesta y la muerte como condición natural a través de la manipulación de los rastros dejados por materiales como el polvo de carbón, la colocación de fotografías en superficies cambiantes y elementos reflectantes, como espejos y agua. En *Narcisos* (1995-2011) y *Biografías* (2002), a partir de una fotografía de sí mismo hecha de polvo de carbón sobre papel, sumerge su rostro en el agua. La imagen se va distorsionando y perdiendo definición de tal manera que no se sabe si está o si desaparece. Sus autorretratos se convierten así en imágenes discontinuas que, al igual que los recuerdos, flotan como fantasmas. Con el tiempo el agua se evapora y el polvo de carbón se va quedando fijo, ya sea en el papel o sobre el fondo en que están colocadas: unas cajas de plexiglás o el lavamanos en cuyo interior, una vez esfumada toda el agua, las imágenes quedan, pero borrosas.

En *Proyecto para un memorial* (2005) vemos una mano que, con un pincel, pinta y repinta obstinadamente los trazos de cuatro rostros que se deshacen casi inmediatamente sobre unas piedras; es pintura hecha con un líquido que no se impregna. Por más sólido que sea el soporte, en este caso la piedra, el recuerdo inscrito sobre su superficie se evapora. “Se trata de figuras anónimas que poco a poco se desvanecen ante el espectador, quien actúa como testigo del proceso de creación y también de destrucción, o mejor de desaparición. Sin embargo, en Muñoz el paso de la memoria al olvido no es un evento traumático, sino que transcurre como contínuum del orden natural y del social. [...] El memorial, en estricto sentido, como esfuerzo por fijar una imagen, se des-dibuja, se revela como proyecto imposible”.³⁹ Es una imagen de la imposibilidad de fijar definitivamente la imagen, como la muerte, el paso del tiempo y el deseo de conmemorar, haciendo aparecer. En otra de sus obras, *Aliento* (1995), realiza una instalación dedicada a los desaparecidos como pulsión infructuosa de reclamar lo que ya no está. La obra es una serie de retratos impresos en foto-serigrafía con grasa sobre espejos ovalados, que a primera vista se ven vacíos pero que, al respirar sobre ellos o echar el aliento, revelan una imagen. En ese efímero instante la imagen reflejada de nuestro propio rostro es reemplazada por una impresa que retorna por unos segundos gracias al soplo de vida del observador para volver a desaparecer, dejando al espectador nuevamente frente a su propio reflejo. “Quien mira se convierte súbitamente en mirado y la propia imagen es sustituida por la imagen de otro, precisamente allí donde la propia imagen suele ser habitualmente confirmada: en el espejo”.⁴⁰ Los retratos fotográficos que Muñoz ha utilizado en esta obra pertenecen a fotografías de diarios colombianos que publican sobre personas desaparecidas para orientar la búsqueda de las mismas. En la obra, estas personas resultan anónimas ya que no hay señal al respecto, confundándose entre los muchos

39 SÁNCHEZ GÓMEZ, Gonzalo. (2011). “Los rostros de la memoria y el olvido”. En: *Oscar Muñoz: Protografías*. Cat. Exposición. Bogotá: Museo de Arte del Banco de la República. p.72

40 JIMÉNEZ, Carlos. (2010). “Mirar la mirada”. En: STEFFEN, Katrin (cur.) *Al calor del pensamiento: obras de la Daros Latinamerica Collection*. Cat. Exposición. Madrid: Fundación Banco Santander, D.L. p.120

rostros que aparecen en estos espejos. En Colombia la desaparición forzada de personas se debe generalmente a organizaciones paramilitares y es una problemática cotidiana. Sus cifras no están claras, como no lo están las causas de las desapariciones. Según el Centro Nacional de Memoria Histórica adscrito a una entidad gubernamental, entre 1958 y 2012 han desaparecido 25.000 personas. Por su parte, la Red de Desaparecidos y Cadáveres (Sirdec) anuncia que hasta el año 2000 recibió más de 57.000 denuncias. En tanto, el Registro único de Víctimas de Colombia las cifra en 159.615.⁴¹ Lo cierto es que más allá del número exacto, son demasiadas vidas en suspenso, de ahí que Oscar Muñoz en esta obra nos invite “a dar aliento a todo esfuerzo que —como el de las Madres de la Plaza de Mayo en la Argentina— está destinado a que aparezcan los desaparecidos. Sin nuestro reiterado aliento ellos desaparecerán de nuevo como desaparecen los rostros desconocidos impresos en los espejos de *Aliento* cuando les privamos de nuestro aliento”.⁴²

Atrabiliarios de Doris Salcedo, a la que ya me he referido, está basada también en la experiencia de la desaparición. La artista trabajó durante casi tres años escuchando a los familiares de los desaparecidos de Colombia, estudiando la manera en que se relacionan con los objetos que pertenecían a las víctimas y que aún conservan. De ahí que decidiera trabajar con los zapatos que le entregaban los familiares, unos zapatos usados por las víctimas que nos traen su presencia evocada. En *A flor de piel* (2011-2012) realiza una ofrenda a las mujeres desaparecidas y torturadas del país creando una manta a partir de miles de pétalos de rosas cosidos como si fuesen zurcidos quirúrgicamente. Suturados como quien cose una herida en el cuerpo de una persona. La manta tiene los colores que adquiere la piel cuando ha sido maltratada, puesto que los pétalos usados han sido teñidos con el color de la sangre seca, de la piel herida. Las rosas frecuentemente son un regalo para las mujeres en la cultura occidental, de ahí que Salcedo lo eligiera como material para esta ofrenda. Es un tejido que, en todo caso, poco a poco se va a descomponer, a pesar de estar recubierto de una película de glicerina y colágeno, volviendo la obra efímera. *A flor de piel* es así, visualmente y como material, una obra sumamente frágil, como la vida misma. En *La Casa Viuda* (1992-1995) realiza una serie de esculturas con objetos cotidianos y muebles en estado ruinoso con los cuales también evoca las ausencias. El título hace referencia no sólo a “la casa viuda” sino también a “la casa como una viuda”, frase que en Colombia se utiliza para indicar aquellas viviendas en las que sus habitantes han sido sacados, desaparecidos o asesinados, dejando en ellas la evidencia intacta de la vida cotidiana que fue. En la instalación, *La Casa Viuda* no tiene, por tanto, muros ni ningún tipo de protección. El conjunto de las piezas construye una estructura ausente que sostiene la memoria de los seres que por allí pasaron, encontrándonos sólo con sutiles claves visibles para quien se introduce en los recovecos de las piezas y observa con detención los detalles que permanecen como huellas.

41 TeleSUR. (2015, 19 de octubre). “Las alarmantes cifras de los desaparecidos de Colombia”. *TeleSur Noticias*. [en línea] [Consulta: 20-12-2016]. Disponible en: <http://www.telesurtv.net/news/Las-alarmanentes-cifras-de-los-desaparecidos-en-Colombia-20151019-0024.html>

42 JIMÉNEZ, Carlos. *op.cit.* p.120



Doris Salcedo. *La Casa Viuda*, (detalle y vista general) 1992-1995 y *A flor de piel*, 2011-2012.

Estas huellas son sutiles referencias al cuerpo humano dadas por los objetos allí incrustados y por las relaciones táctiles y visuales ligadas a la piel que encontramos en la instalación. Son elementos personales, como un trozo de encaje, que van apareciendo entre los objetos remitiendo a ese trozo de tela que se queda enganchado cuando el cuerpo ha sido arrancado. “Pero, esta simbólica resonancia se vuelve más evidente cuando pasamos nuestra mano por una de las irregulares superficies de algún mueble y apreciamos que una de esas protuberancias es causada por un delgado pero sólido hueso humano allí colocado (*La Casa Viuda IV*). Otra vez el cuerpo, atrapado en la madera, como incrustado en ella para siempre; y sin embargo Salcedo parece hablarnos de la posibilidad, todavía, de escapar de esa prisión a través de unos botones colocados en la superficie o de una pequeña cremallera de metal parcialmente abierta de un lado del cajón (*La Casa Viuda II*) [...] lugares de la memoria que permanecen para los supervivientes como recuerdos de la opresión y el terror”.⁴³

Lugares también de horror, pero a través de la geografía chilena ligada al mar o a lugares emblemáticos de la ciudad de Santiago, son la sustancia que Enrique Ramírez utiliza, buscando fomentar en el espectador mirar el territorio y la historia desde otro punto de vista. En *Los durmientes, el exilio imaginado* (2015), vemos un vídeo presentado simultáneamente en tres pantallas con tres historias que hablan acerca de un episodio particularmente siniestro y traumático de la dictadura chilena: las víctimas, algunas todavía vivas, que fueron arrojadas al mar desde helicópteros con sus cuerpos atados a rieles de ferrocarril. El título, *Los durmientes*, hace alusión tanto a esos rieles como a los cuerpos dormidos por las drogas que médicos cómplices inyectaban en ellos para que no opusieran resistencia y así poder arrojarlos vivos. “Chile calla todo hasta la muerte y su geografía es perfecta para la impunidad y el silencio. Aproximadamente 500 cuerpos fueron lanzados al mar entre 1973 y 1978, solo uno apareció expulsado por el agua... Así, nuestro mar se ha convertido en el cementerio de Chile” señala Ramírez,⁴⁴ idea que reitera

43 CORTÉS, José Miguel. (2001). *Lugares de la memoria*. Cat. Exposición. Valencia: Espai D'Art Contemporani de Castelló, Generalitat Valenciana, D.L. pp.107-113

44 RAMÍREZ, Enrique. (2015, 21 de abril). “Museo de la memoria presenta primera gran muestra de Enrique Ramírez en Chile”. *Revista ARTISHOCK: Revista de Arte Contemporáneo*. [en línea] [Consulta: 20-12-2015]. Disponible en: <http://www.>

en otras de sus obras como: *La geografía* (2014), *Pacífico* (2014), *De allá* (2013), *Brisas* (2008) y *La Gravedad* (2015). El cuerpo que apareció al que refiere Ramírez es el de Marta Ugarte, de 42 años. Su cadáver, horriblemente torturado y quemado, fue arrojado al mar dentro de un saco desde un helicóptero, apareciendo en 1976 en la playa Los Molles, a 182km al norte de Santiago.⁴⁵ En este caso, el riel que iba en el saco se soltó, permitiendo que su cuerpo, a diferencia de los demás, flotara. En esos años la noticia fue anunciada por la prensa nacional como un asesinato pasional, de enamorados; sin embargo, las marcas y la autopsia realizada demostraron que la muerte se debió a torturas. Marta Ugarte fue la primera víctima confirmada durante la dictadura, y su noticia un montaje más de los medios de comunicación, como el *caso de los 119* y otros tantos que se confeccionaron en esa época desde la prensa.

Anteriormente, en *Brisas* (2008), Ramírez ya había trabajado sobre los cuerpos arrojados al océano, aunque en esta ocasión desde la ciudad de Santiago, una ciudad que de hecho no tiene mar pero que, al ser la capital del país (un país además totalmente centralizado), contiene los ecos de los acontecimientos históricos en su paisaje. En este vídeo el artista muestra, mediante un plano secuencia, a un hombre que camina por el centro de la ciudad en dirección hacia el Palacio de La Moneda, emblemático lugar de la Historia de Chile, hacia el que se dirige completamente mojado, aunque no llueva. El hombre, como si del mar hubiese salido, camina entre pensamientos que escuchamos por una *voz en off* que le acompaña. Entre sus reflexiones habla sobre los cuerpos arrojados, sobre los desaparecidos, sobre la vida cotidiana de un chileno medio en la autarquía, provocando una imagen mental que para nosotros es común y cercana. Pero en medio de ellos oímos también otras voces, las de los militares en pleno Golpe, que interrumpen sus pensamientos en un proceso de montaje que reverbera en la memoria.

“...Respira... Y siente el agua que limpia todo... Respira...
Y siente las brisas, las brisas que te cruzan...
Dicen que los barcos navegaron hasta el horizonte,
dicen que los lanzaron de los helicópteros amarrados a rieles de trenes, para que no vieran
nunca más la luz... Los moluscos se los comieron...
El mar lleva la tristeza de un lugar como éste,
los marineros dicen que los mariscos llevan el alma de los que desaparecieron...
¿Cómo tratar de atrapar lo invisible?, lo ido, lo que estuvo, lo que no aparece, lo que era, lo
inaprehensible. ¿Es posible mirar el pasado?... ¿Cómo nos encontramos con lo que fuimos?...
Miles de brisas te cruzan.”⁴⁶

artishock.cl/2015/04/21/museo-de-la-memoria-presenta-primera-gran-muestra-de-enrique-ramirez-en-chile/

45 Patricio Manns compuso la canción *Vino del mar* en homenaje a Marta Ugarte Román, canción que ha sido interpretada por el grupo Inti-Illimani. Manns ha señalado que la canción es un homenaje a “esta generosa militante que pasó por diversos cuarteles de la DINA, que fue torturada, que fue violada, que fue rota, que fue asesinada con una violencia raras veces vista hacia una mujer. Cuando se asesina a una mujer de esas características: inteligente, bella, fantástica y militante, se está cometiendo un crimen contra todas las mujeres de Chile y contra todas las mujeres del continente y del mundo. Y eso no se debe aceptar”. Canción y palabras de Manns en: <https://www.youtube.com/watch?v=fayYhdAeYwQ&feature=youtu.be&t=1h28m19s>

46 RAMÍREZ, Enrique. *Brisas*. [35mm] París: Le Fresnoy. [2008] 13 min. Fragmentos elegidos.

El vídeo, en formato panorámico, es presentado en tres proyecciones sincronizadas. En las otras dos vemos opiniones de jóvenes que Enrique Ramírez entrevista acerca de la política actual del país, yuxtapuestas a paisajes marinos y a este andar por la ciudad. Todo ello sucede hasta que el hombre llega a la casa de gobierno a través de la plaza de la ciudadanía, en sentido contrario al que tenemos permitido, como si desafiara al edificio. Esto, porque el ingreso a Palacio sólo se puede hacer desde el otro lado, por su parte trasera, ya que la fachada la tenemos bloqueada con vallas y policías, pudiendo acceder por ahí sólo personas “vip”. De esta manera, *Brisas* “recrea el espacio de la memoria como vivencia. Consta que el tiempo se desmadeja [...] fragmentos que no quieren convertirse en simples detalles, sino en las sinécdoques del tiempo escurrido”.⁴⁷ *Miles de brisas te cruzan*, es un verso que remite al himno nacional que Ramírez, en este montaje, vincula interrogándonos acerca de nuestra identidad y su construcción a través de los símbolos.



Enrique Ramírez. Fotograma video *Los durmientes*. 2014.

El mar como inagotable fuente de metáforas sobre la profundidad, el misterio y la exploración es de lo que se vale Patricio Guzmán para trabajar también la historia de los cuerpos arrojados a él en su última película-documental *El Botón de Nácar* (2015). En ella plantea que el límite más largo de Chile (con más de 8.000km de costa bañadas por el Pacífico) contiene memoria y también voz. En este caso, es a partir del secreto de dos misteriosos botones que se encuentran en el fondo del océano incrustados a un riel. Guzmán establece un relato con ellos acerca de las voces de los indígenas patagones (del extremo sur del país), de los primeros marineros ingleses

47 OLHAGARAY, Néstor. (2009). “La historia a la vuelta de la esquina”. En: *Enrique Ramírez: Brisas*. Cat. Exposición. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Ediciones Metales Pesados. pp.154-155

que llegaron a estas tierras a colonizar y también, de los prisioneros políticos de Pinochet. “Voy a partir del elemento agua, porque creo que contiene la memoria del planeta tierra y fue receptáculo de la vida desde el comienzo del mundo. La mayor parte del agua de nuestro planeta llegó de cometas, inclusive es posible que la vida provenga de afuera. Me interesa el agua porque en Chile abunda y tiene muy diversos usos... industriales y también poéticos. Más del 60% del cuerpo humano es agua, que es materia, es onda y elemento de memoria. Hay varios científicos que afirman que el agua almacena memoria. En el sur están todas esas etnias que fueron nómades del agua... y los detenidos desaparecidos que ‘desaparecieron’ en ella”.⁴⁸ El mar como territorio de vida que contiene insondables capas de tiempo, guarda en sus profundidades las historias de estos exterminios. El botón del que parte esta película es el artilugio que une las desapariciones forzadas de la dictadura y de nuestros indígenas. Una bolsa de botones de nácar fue lo que pagó la corona británica cuando se llevó a un patagón por años a Inglaterra y lo “civilizó”, enseñándole su idioma, sus formas de vida, vistiéndolo y rebautizándolo como Jemmy Button para posteriormente devolverlo a su tierra original convertido en un ser inadaptado y con una fuerte crisis de identidad. Un botón también es lo que se ha encontrado incrustado a un riel de ferrocarril en el fondo del mar.

Esta obra forma parte de una trilogía que inició Guzmán con *Nostalgia de la Luz* (2010) —que acabará con una película sobre la cordillera—, un documental que no deja de tener resonancias en mi memoria desde la primera vez que la vi. Poesía en imágenes que es capaz de unir en un discurso visual el cielo y la tierra, las ciencias, la astronomía, con la política, la historia y la desaparición forzosa. Un montaje que reflexiona y nos hace reflexionar sobre el pasado, el presente y futuro a través de la memoria del paisaje. En este documental se evidencia la vinculación de los seres humanos con las estrellas a través del calcio, un material básico para nuestros huesos que está presente en el resto del universo formando también a las estrellas. Un material que persiste como rastro y que en el desierto abunda en los restos de los huesos de los detenidos desaparecidos enterrados en él.

Nostalgia de la Luz es un rico tejido de historias acerca de un grupo incansable de madres que sigue buscando hoy en día los restos de sus familiares en el inmenso desierto de Atacama. El desierto chileno, plantea el cineasta, es una suerte de “esqueleto de memoria”, un lugar donde confluye desde hace siglos la historia que se niega a ser sepultada, al menos para una parte de la población. Huesos y osamentas habitan en él: restos de los detenidos desaparecidos de la dictadura de Pinochet; restos de nuestros ancestros indígenas desde los inicios de la humanidad y restos de hombres que perecieron en sus minas en el siglo XIX, germen de la historia del movimiento social obrero chileno. Por ello, estas áridas tierras son un lugar único, un paisaje especial tanto para arqueólogos que indagan y reconstruyen la vida del hombre en la tierra como

48 *Portal de Villa Grimaldi*: Patricio Guzmán reconstruye en Villa Grimaldi la presencia de Marta Ugarte. (2012, mayo, 11). [en línea] [Consulta: 28-12-2015]. Disponible en: <http://villagrimaldi.cl/noticias/patricio-guzman-reconstruye-en-villa-grimaldi-la-presencia-de-marta-ugarte/> Se puede ver el trailer en: <https://www.youtube.com/watch?v=m8kdxpJZEj4>

para astrónomos de todo el mundo, puesto que allí se ven los cielos con tal transparencia que es un paraíso para quienes buscan en las huellas de las estrellas el origen del mundo, nuestro pasado remoto. Atacama, el desierto más seco del planeta, es el escenario perfecto para ambas actividades. Punto de encuentro de la memoria y el pasado, un pasado que no es aceptado por los chilenos, dice el arqueólogo Lautaro Núñez en el documental, puesto que las mujeres que indagan en nuestro pasado reciente y doloroso no son aceptadas. De ellas no se habla porque lo que nos hicieron aún no se supera, pero lo curioso, plantea, es que los astrónomos que indagan tiempos remotos en el cielo y los arqueólogos que indagan el pretérito en la tierra, sí son aceptados, aunque hablen y busquen también en el pasado.⁴⁹

Las prácticas artísticas aquí referidas trabajan desde lo poético de maneras muy distintas. Son *modos de hacer* diferentes a las acciones realizadas desde las agrupaciones y asociaciones, desde el activismo, pero que, de igual manera, ligan el arte a lo político. En ellas hay un compromiso por desvelar y por el no-olvido, maneras de hacer, por tanto, que me interesan por sus formas y contenidos. En las obras que yo realizo intento situarme, de alguna manera, en los *entre* de ellas. Me interesa trabajar desde la poética, con la sutileza, y de ahí que siga tan de cerca prácticas como las aquí expuestas, pero vinculándome también a agrupaciones y movimientos sociales, de quienes recojo y aprendo lo real, lo activo, lo que vibra y resiste, lo que debe estar presente y ser materia, para mí, de imagen.



Patricio Guzmán. Fotogramas de *Nostalgia de la Luz*, 2010.

49 GUZMÁN, Patricio. *Nostalgia de la Luz*. [Video] Chile/ Francia/ Alemania: Atacama Productions (Renate Sachse y Patricio Guzmán) [2010] 90 min. Web con información y trailer en: <http://nostalgiaadelaluz.com/>

Gesto

“Rilke decía que *la profundidad del tiempo* se manifiesta en los gestos humanos más aún que en los vestigios arqueológicos o los organismos fosilizados.

El gesto es un *fósil en movimiento*, a la vez huella del presente fugaz y del deseo donde se forma nuestro futuro. Por tanto, no es por azar que el *Atlas Mnemosyne* aparezca sobre todo como un compendio de gestos: en las *fórmulas de pathos*, decía Warburg, el tiempo se torna visible. Numerosos artistas actuales practican, como poetas-antropólogos, esa potencia memorial y deseante —afirmativa, amorosa— del gesto”.

(Didi-Huberman, 2010)

Que hable la tierra.⁵⁰

La imagen, no más que la historia, no resucita nada en absoluto. Pero “redime”: salva un saber, recita pese a todo, pese a lo poco que puede, la memoria de los tiempos.⁵¹

Los NN no son el epílogo, sino uno de los capítulos de esta historia. Si el eje de la política represiva fue la desaparición, precisamente para que “no se supiera”, una de las formas de consumarla fueron las técnicas de desaparición y desintegración de los cuerpos. Pero los entierros de NN son parte de la prueba, de los restos humanos que dan testimonio de que los desaparecidos no se esfumaron sino que fueron ultimados. Esqueletos que se pueden identificar y permiten reconstruir una historia, de una persona con nombre y apellido, que desapareció un día determinado de un lugar específico y cuyo cadáver se encuentra en un cierto número de impactos de bala que provocaron su muerte. Los restos de NN son la prueba del delito y donde hay delito hay delincuente.⁵²



Patricio Guzmán. Fotograma película *El Botón de Nácar*. 2015.

El suelo es el lugar de la muerte. En la tierra enterramos los cuerpos y a la tierra caen los cuerpos cuando mueren.

⁵⁰ El título de este texto es una derivación del título de uno de los capítulos de Miguel Ángel Hernández Navarro en su libro *Materializar el pasado*. El capítulo al que aludo se llama “Que hablen las piedras”, una idea que posteriormente el autor retoma en su capítulo “Desenterrar la memoria” y que tiene que ver con el trauma y la exhumación de las fosas.

⁵¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo...* *op.cit.* p.256

⁵² CALVEIRO, Pilar. (1997). *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue. p.164

En julio de 2004 el artista Francesc Torres participa de la exhumación de una fosa en Villamayor de los Montes, Burgos. El artista realiza un trabajo de documentación histórica: fotografía cada momento de este desenterramiento y también participa, desde el primer momento, en las gestiones para poder llevarlo a cabo junto a la ARMH. En un principio Torres quería trabajar este problema en Cataluña, su lugar de origen, pero no lo consiguió y finalmente, gracias a la labor de muchas personas, su deseo de excavar y abrir una fosa se concretó en esta zona de Burgos. Antes de esta acción había realizado proyectos sobre los campos de batalla de la Guerra Civil; había encontrado restos de botas en una trinchera y suelas de zapato junto a huesos esparcidos por la tierra. Hace unos meses estuve en una conferencia del arqueólogo Alfredo González-Ruibal en el CSIC en la que nos contaba que hoy en día aún es posible encontrar restos humanos visibles en los que fueron campos de batalla. En zonas como Puebla de Albornos en Zaragoza hay de todo sobre la superficie de la tierra y, en el interior, para qué decir.⁵³ Torres, que venía trabajando y pensando este tema, quiso entonces documentar la apertura de una fosa tras años de espera, para que estas imágenes, las suyas y las de otros, pasaran a formar parte de la conciencia visual de la ciudadanía española y de cualquier otro país que haya pasado o pueda pasar por circunstancias similares, como señala en el libro que posteriormente publica sobre ello, titulado *Oscura es la habitación donde dormimos*. En él plantea que “cualquier fosa es un libro con páginas de tierra en que las palabras están escritas con un abecedario de posiciones del cuerpo, huesos, fracturas, entradas y salidas de bala, casquillos de Mauser, de pistola, botones, hebillas, restos de ropa, zapatos, lápices, relojes... El trabajo del forense es descifrar este pavoroso libro y traducirlo para que el resto de nosotros lo entendamos”.⁵⁴ La arqueología como disciplina involucrada en la elaboración de representaciones de la realidad político-social, genera nuevos conocimientos a través de prácticas como la excavación de fosas comunes y de otros elementos de la arquitectura del conflicto, contribuyendo a visibilizar un patrimonio que ha estado silenciado y que, de esta manera, es incorporado en los circuitos de la actividad social.

Girar la mirada sobre los vestigios materiales de la Guerra Civil y del franquismo en España o sobre los restos de la dictadura cívico-militar chilena ayuda a revalorizar y romper el silencio, colaborando en la construcción de una mirada crítica sobre este tipo de conflictos sociales e ideológicos. Excavar una fosa como quien excava en la historia es un “poderoso catalizador de imágenes, recuerdos, silencios, rumores y medias palabras”,⁵⁵ no sólo por los restos y trazas de vida que allí aparecen, sino por los cientos de murmullos que, polemizados en los discursos políticos e incluso en los medios de comunicación, emergen con sus relatos de horror, crueldad y posiciones antagónicas, incorporando la voz de aquellos protagonistas que hasta ahora no habían

53 Esta conferencia fue dictada el 21 de abril de 2016 en el CSIC dentro del *Seminario Permanente Rastros y Rostros de la Violencia* al cual he estado asistiendo en varias oportunidades a lo largo del año. La conferencia de Alfredo González-Ruibal se tituló “Los otros muertos. Arqueología de los caídos en combate durante la Guerra Civil Española” y en ella nos contó acerca de las excavaciones en trincheras que está llevando a cabo por toda la geografía del país y de lo difícil como arqueólogos que es trabajar en ello al contar con mínimos presupuestos y con una fuerte oposición hacia estas investigaciones. Más información sobre el seminario en: <http://www.politicasdelamemoria.org>

54 TORRES, Francesc. (2007). *Oscura es la habitación donde dormimos*. Barcelona: ACTAR. p.22

55 FERRÁNDIZ, Francisco. (2007). “Voces Fugitivas”. *ibid.* p.51

sido incorporados en estos casos puntuales, las de aquellos que lucharon por la democracia en sus países. Son restos que aparecen para recordarnos que fue la violencia del Estado la que los dejó allí, enterrados y abandonados; restos para recordarnos que fueron seres humanos con una historia, una vida y muchos sueños apagados. Individualidades que subyacen mediante diminutos excedentes de calcio, suelas, zapatos y botones, sobreviviendo a los cuerpos desintegrados en la tierra o en el mar. Sobre esta experiencia la artista alemana Hito Steyerl reflexiona tras ser parte en Palencia (2011) de la apertura de una fosa. Su atención se dirige al *estado de indeterminación* en el que se encuentran los desaparecidos, *la incerteza o suspenso* de la que habla Hernán Parada, planteándonos que cuando observamos al desaparecido, cuando abrimos una fosa, rompemos este estado. “Cuando se excavan con éxito las fosas comunes también se clausuran los estados de indeterminación, forzando a elegir entre el estado de vida y el estado de muerte, una alternativa que —habiendo sido el siglo XX lo que fue— se decantó abrumadoramente del lado de la muerte. Las personas desaparecidas fueron identificadas y sus restos inhumados de nuevo restituidos a sus familiares. Y en tanto los huesos fueron retransformados en personas y fueron devueltos al lenguaje y a la historia, cesó el hechizo legal sobre ellos”.⁵⁶ En la fosa de Villamayor que estuvo Torres emergieron 46 cuerpos. Todos hombres, que fueron identificados posteriormente tras un proceso de reconocimiento con ADN. De ellos, hubo tres imposibles de identificar. En la fosa de Palencia que estuvo Steyerl fueron 250 restos de cuerpos los encontrados bajo un parque infantil y, todavía, en toda España quedan más de 1.600 fosas sin abrir.⁵⁷ ¿Cuántos cuerpos habrá aún en ellas? ¿Cuántos cuerpos en suspenso nos quedan?

Al abrir una fosa colmada de cuerpos de desaparecidos, de restos y pequeños objetos, estamos ante un momento en el que nos decantamos hacia la muerte. Hay una aparición, la de los huesos, pero ésta es la muerte en sí misma. Desde el arte, donde nos encontramos trabajando en el ámbito de las metáforas sobre las heridas abiertas y no cicatrizadas, observar a los desaparecidos como ejercicio no implica decantarnos hacia la muerte, sino que es un gesto que los hace aparecer, revivir. Nombrar, visibilizar o al menos interrogar sobre este estado de incertidumbre permite, como plantea Doris Salcedo, “poder devolver al dominio de la vida, al dominio de la humanidad, la vida que ha sido profanada”.⁵⁸ Devolver al dominio de la vida que no a la vida, es lo que Torres

56 STEYERL, Hito. *op.cit.* pp.144-157

Hechizo sobre el que nos referimos en *Desaparecer: un estado de indeterminación*, al hablar sobre el “hechizo” legal y cuántico que implica el estado de desaparición.

57 CAMACHO, Isabel. (2016, 20 de abril). “Francisco Etxeberria: Hemos exhumado 400 fosas en 16 años y recuperado más de 8.500 esqueletos”. *CTXT, Contexto y Acción*. [en línea] Consulta: 06-09-2016]. Disponible en: <http://ctxt.es/es/20160420/Politica/5495/memoria-historica-fosas-exhumaciones-franquismo-represion-Lasa-Zabala-GAL-PSOE-Felipe-Gonzalez.htm>

BAQUERO, Juan Miguel. (2015, 10 de agosto). “En doce años solo se han abierto 332 de las más de 2.000 fosas comunes que hay en España”. *El Diario.es*. [en línea] [Consulta: 06-09-2016]. Disponible en: http://www.eldiario.es/sociedad/muestra-España-abandona-victimas-franquismo_0_417858516.html

Y lo increíble es que el PP recientemente lo sigue negando: URÍA, Ibon. (2015, 08 de octubre). “El PP dice que no hay fosas por descubrir salvo que se quiera buscar a García Lorca por toda España”. *InfoLibre*. [en línea] [Consulta: 06-09-2016]. Disponible en: http://www.infolibre.es/noticias/politica/2015/10/08/el_niega_dar_fondos_para_memoria_historica_sostiene_quot_hay_mas_fosas_por_descubrir_quot_38955_1012.html

58 VALCÁRCEL, Marina. (2015, 1 de marzo). “Doris Salcedo: El arte como cicatriz”. *Alejandra de Argos, Revista digital*. [en línea] [Consulta: 21-02-2016]. Disponible en: <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/>

ha hecho con esta obra en la que ha trabajado tan arduamente de la mano de arqueólogos, forenses, antropólogos, familiares, vecinos del pueblo y de por supuesto la ARMH, sin la cual no hubiese sido posible todo ello. Dos años después de la exhumación, los restos identificados fueron devueltos a sus familias, quienes al fin pudieron dotarlos de digna sepultura. Setenta años después. Sobre esta obra y gesto, Hernández-Navarro escribe: “La instalación nunca fue concebida como una obra de arte, sino más bien como la documentación de un proceso. Es más, de haber ‘obra de arte’, la única posible sería el acto de justicia histórica y de restitución de la memoria que supuso la exhumación e identificación de los cuerpos. Y esto es importante, puesto que Torres advierte aquí que el arte es un lugar de partida, pero no uno de llegada”.⁵⁹ El acto de justicia histórica y de restitución de la memoria sería lo que permitirían estas prácticas, cuando se hacen con conciencia y traspasando, desde luego, la esfera del arte.



Francesc Torres. *Oscura es la habitación donde dormimos*. 2007.

En la zona del monte de Estépar, también en Burgos, la Coordinadora por la Recuperación de la Memoria Histórica de esa ciudad estima que hay al menos unas 400 personas enterradas clandestinamente en fosas sin exhumar. Para ello, la *Plataforma de Artistas Antifascistas*, junto a Espacio Tangente, ha organizado la reciente exposición *Monte de Estépar* (en 2014 y nuevamente en 2016) con la que intentan reunir fondos para, junto a la Coordinadora, realizar esta exhumación y recuperación de memoria histórica. La intención es que, de alguna manera, al exhumar se puedan cerrar heridas que todavía permanecen abiertas en muchos descendientes y, al mismo tiempo, devolver la dignidad a quienes fueron impunemente asesinados y su memoria silenciada. Según la documentación histórica recopilada por la Coordinadora, las víctimas de estas fosas

completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz

59 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. (2012). *Materializar el pasado: El artista como Historiador (benjaminiano)*. Murcia: Editorial Micromegas. p.102

eran civiles en muchos casos miembros de partidos políticos y organizaciones sindicales afines al Frente Popular, pero en otros, sencillamente eran obreros, jornaleros, funcionarios, maestros, comerciantes y demás trabajadores que, de una u otra forma, habían simpatizado con la República. Todos ellos tenían también en común que habían sido detenidos ilegalmente durante los primeros días de la guerra y encarcelados en la Prisión Central de Burgos, de la que fueron sacados bajo el pretexto de ser puestos en libertad para finalmente ser entregados a piquetes de falangistas y requetés, quienes, junto a guardias civiles, los trasladarían hasta el monte de Estépar donde fueron asesinados y arrojados a las fosas. El resultado de ello es que estas cavidades en la tierra se extienden por toda la geografía burgalesa. Este monte es el lugar más tétrico por la cantidad de víctimas que se calcula que fueron sepultadas allí, a pesar de que no se sepa con exactitud ni el número ni la identidad de todas ellas, como tampoco el punto preciso de localización de todas las que deben de existir.⁶⁰

En Chile, la consigna aparición con vida, levantada por familiares de detenidos desaparecidos, se enarbolaba en plena dictadura ante los rumores que circulaban acerca de algunos que permanecían con vida en los campos clandestinos de detención. Pero esa mínima esperanza comenzó a esfumarse con el tiempo, principalmente cuando se vio enfrentada al descubrimiento de fosas comunes. La primera de ellas en los hornos de una mina de cal abandona en el sector de Lonquén al suroeste de Santiago, donde fueron encontrados, en 1978, quince restos humanos correspondientes a quince campesinos de la zona de entre 17 y 51 años que habían sido detenidos por la policía en 1973, fusilados, y posteriormente quemados en estos antiguos hornos. Eran personas buscadas desde su detención por sus familias, que habían elevado recursos de amparo a su favor. Pero ese año, tras una confesión hecha a un sacerdote del arzobispado, la verdad de los hechos salió a la luz. En Chile había fosas y cuerpos desmembrados, hecho que fue condenado como el primer caso de violación a los derechos humanos de la dictadura, en plena autarquía. Sin embargo, el caso, tras varios vericuetos, fue a parar a la Fiscalía Militar, que lo suspendió aplicando la *Ley de Amnistía* auto-promulgada ese mismo año. Una vez “cerrado el caso”, se dispuso que se entregarían los restos a sus familiares para que pudiesen dotarlos de digna sepultura y vivir el correspondiente rito de duelo, pero mientras se encontraban en la iglesia para la misa fúnebre, el Servicio Médico Legal enterró aquellos restos en otra fosa, esta vez del cementerio municipal de Isla Maipo, sin preguntar ni informar a nadie, repitiendo nuevamente la acción del enterramiento clandestino. Los hechos fueron registrados por el jurista Máximo Pacheco, que publicó el libro *Lonquén* en 1984, aunque no pudo hacerlo circular hasta 1989. El día de la apertura de aquella fosa, el fotógrafo miembro de la AFI Luis Navarro, capturó aquel momento. Sus fotografías han pasado a formar parte de la historia y memoria visual de Chile y gracias a ellas hemos aprendido a saber qué es una fosa común en nuestro país.

60 Exposición cuyo principal objetivo es la recaudación de fondos para que la Coordinadora por la Recuperación de la Memoria Histórica de Burgos lleve a cabo la exhumación de las fosas de la zona a través de un crowdfunding, en el que las recompensas fueron obras donadas por los artistas participantes en la exposición. Participaron: Nuria Güell, Jorge Barbi, Francesc Torres, Santiago Sierra, Democracia, Daniela Ortiz y Xosé Quiroga, Miguel Sánchez, Ana Condado, Virginia Villaplana, entre otros. Extraído de su web. [Consulta: 12-04-2016]. Disponible en: <http://montedeestepar.org/index.html>

El hallazgo de Lonquén fue la primera prueba de la existencia de fosas clandestinas sembradas por todo el país y el primer momento en que se articula con claridad el concepto de *Detenido Desaparecido*, uno de los hitos más estremecedores de la dictadura militar,⁶¹ de ahí que calara tan profundamente en nuestras conciencias y su recuerdo persista como latencia. Podríamos decir que fue una exhumación fallida. Si bien se lograron reconocer las identidades y nombres de los cuerpos allí sepultados, sus familias nunca pudieron recuperarlos, siendo este caso un triple secuestro. Primero incautan a estas personas que son torturadas hasta la muerte para enterrarlas ocultando sus restos, robando a sus familias sus cuerpos para, finalmente desenterrarlos y volverlos a ocultar. La violencia de la dictadura cívico-militar sobrepasa los límites de la perversidad.



Luis Navarro. *Hornos de Lonquén*. 1979/Álvaro Minguito. Restos de distintas exhumaciones en los laboratorios de la Universidad Autónoma de Madrid.

La práctica de exhumar los restos es cada vez más importante en los discursos y acciones de los organismos de derechos humanos, incluyendo modelos de verdad, justicia y reparación para las víctimas, de erradicación de la impunidad y de prevención de potenciales crímenes de lesa humanidad en el futuro. Pero excavar, exhumar y desenterrar no tiene sentido hasta que no se produce el reconocimiento total de esos cuerpos. Para ello, los análisis de ADN nos permiten identificar los genes, los fragmentos y vestigios de la represión, reconstruyendo la identidad de una persona con un nombre y un apellido, con una vida, con una historia. El artista Máximo Corvalán-Pincheira trabaja sobre ello en su serie *Proyecto ADN* (2009-2016), un proyecto que se

61 Sobre este acontecimiento el artista Gonzalo Díaz creó la instalación *Lonquén 10 años* en 1989. Para conocer más de ella recomiendo el texto de 2004 de Rodrigo Zúñiga “Postdictadura y conmoción del secreto (“Lonquén Diez Años”, de Gonzalo Díaz).” En: ZÚÑIGA, Rodrigo. (2016). *Restos de Paisaje. Escritos sobre arte*. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile. pp.83-89

conforma por varias instalaciones protagonizadas por el agua, la electricidad (a través de la luz) y los huesos como fragmentos de cuerpo que en estos casos sometemos a las técnicas forenses y la ciencia del ácido desoxirribonucleico.

Máximo Corvalán-Pincheira es hijo de Héctor Pincheira Núñez, médico y asesor de Salvador Allende, detenido y desaparecido desde el Palacio de la Moneda el mismo 11 de septiembre junto al grupo que se mantuvo firme y leal al presidente resistiendo al Golpe hasta el último momento. Su desaparición duró treinta y seis años, puesto que todo ese tiempo sus restos estuvieron en una fosa común que fue dinamitada y limpiada, borrada, por los agentes de la dictadura. Sin embargo, cuando el artista habla de su obra —en que la memoria es una constante— indica que ella no se debe ligar exclusivamente a su experiencia personal, sino a una reflexión mayor que se vincula a la búsqueda de la identidad perdida por la violencia en diversos contextos. No podemos dejar de lado, nosotras que trabajamos con los conocimientos situados y con las historias dentro de la Historia, que este contexto particular y personal es parte fundamental de la inquietud del artista por investigar desde la imagen cómo visibilizar los procesos que vivió en la búsqueda de identificación de los restos de su padre. En su caso, un reconocimiento que consiguió en el año 2009, luego de someter a análisis de ADN los pequeños, muy pequeños fragmentos, hallados en el Fuerte Arteaga, lugar donde estaba la fosa de su padre.

El cuerpo del doctor Héctor Pincheira, junto al de unos 20 compañeros más, fue ejecutado con ametralladora y lanzado a un pozo de entre 8 y 10 metros de profundidad que posteriormente los oficiales del ejército dinamitaron con granadas en su interior. Tras los hallazgos de Lonquén en 1978, el pozo donde estaban *los de La Moneda* —como les llamaban a este grupo secuestrado— fue limpiado con retroexcavadora y palas para borrar sus huellas, metiéndose los restos, algunos bastante enteros porque las granadas no les habían tocado, en sacos para posteriormente ser lanzados desde helicópteros al mar. En el año 2001, tras la llamada *Mesa de Diálogo sobre Derechos Humanos*,⁶² se descubrió y encontró esta fosa en el sector cordillerano. En el pozo aún perduraban

62 *La Mesa de Diálogo* fue convocada por el Supremo Gobierno en Chile, sesionando entre agosto de 1999 y junio del 2000, con el propósito de dar pasos para encontrar a las víctimas del régimen militar u obtener al menos información para clarificar su destino, especialmente en los casos de detenidos desaparecidos. *La Mesa* reunió a los estamentos más representativos de la vida nacional, incluyendo a las más altas autoridades del país, instituciones civiles, militares, religiosas y éticas. Como resultado de los acuerdos alcanzados, en enero de 2001 las Fuerzas Armadas y de Orden entregaron un listado señalando lo que habría sido el destino final de 200 víctimas, entre ellas 180 identificadas y 20 NN. Los familiares de las víctimas y la sociedad en su conjunto se sintieron fuertemente impactadas por estos antecedentes que dio a conocer oficialmente al país, el entonces Presidente de la República Ricardo Lagos Escobar, haciendo entrega de tal información a la Corte Suprema y solicitándole reforzar las instancias judiciales para avanzar en el establecimiento de la verdad y aclarar el destino de los detenidos desaparecidos. La Corte Suprema a su vez, procedió a designar Ministros en Visita, jueces especiales con dedicación exclusiva y jueces preferentes ordenando la reapertura de procesos en torno al tema y, agilizando notablemente la acción de los tribunales lo que abría nuevas posibilidades para establecer la verdad sobre las víctimas del período 1973-1990. Sin embargo, en términos de responsabilidades y justicia, los aportes de esta mesa no fueron relevantes ni suficientes, más bien al contrario, generando posiciones antagónicas a nivel de la sociedad. Esto, porque la mesa acordó “la obligación de reserva para quienes reciban información sobre violaciones a los derechos humanos” con lo cual, para las Agrupaciones de Familiares esto significó una “declaración de impunidad para los responsables de las desapariciones”. Mientras esta mesa funcionaba, Augusto Pinochet fue desaforado como senador provocando asimismo fuerte “incidentes” dentro de la mesa, así como un cambio significativo en la entrega de información por parte de Fuerzas Armadas y Carabineros de Chile. Sobre este proceso: ZALAUQUETT, José. (2000). “La mesa de diálogo sobre derechos humanos y el proceso de transición política en Chile”.

restos de granadas, de balas y de algunos huesos que se habían “quedado” olvidados en medio de la remoción de tierra, restos entre los que estaban los pequeños fragmentos del padre del artista, que tras tantos años pudo ser identificado. Ahora bien, el estudio con ADN para estos casos de violencia es relativamente reciente. De hecho, se comienza a utilizar en el mundo a partir del 2001, a pesar de que los científicos descubrieron la información genética en 1956. Tras la caída de las Torres Gemelas en Estados Unidos, se comienzan a hacer, mediante procesos de comparación, reconocimientos de cuerpos a través de diminutos fragmentos, logrando una asertividad de un 99,9%. Me parece increíble que gracias a obtener tan sólo un diminuto rastro de cuerpo hoy en día podemos conocer la identidad de una persona y con ello recuperar y reconstruir su historia. Pero más increíble me parece, que habiendo avanzado tanto la ciencia y la tecnología y siendo tan útil para estos casos, aún no sea ésta, su aplicación, una política de Estado. En Chile lo vemos en *Nostalgia de la Luz*, cuando Guzmán nos muestra cientos de cajas apiladas con fragmentos de huesos que no son sometidos a este análisis permaneciendo guardadas, archivadas por años, mientras las familias siguen buscando y esperando. Hasta ahora sólo se han sometido a este análisis —y recién desde el 2009— a 167 restos de personas.⁶³ Algo similar a lo que sucede en España.⁶⁴ La Universidad Autónoma de Madrid, entre otras instituciones, conserva también cientos de cajas sin abrir, cientos de restos sin contrastar, porque no hay una política de Estado al respecto —como se explica en el link de la nota— ni financiamiento para sufragar los costos que implica comparar y analizar ADN y porque, también, muchos familiares se están muriendo. En Chile el Servicio Médico Legal ha levantado desde el año 2007 una campaña para evitar se mueran los familiares y los restos queden sin reconocer. Para ello han creado un “banco de sangre” llamada *Una gota de tu sangre por la verdad y la justicia* que cuenta con más de 3.500 muestras donadas por familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos.⁶⁵

Desde el arte, Máximo Corvalán-Pincheira trae estos hechos a la luz en el sentido exacto de la palabra, puesto que monta grandes estructuras con restos de huesos, algunos humanos y otros confeccionados en resina, que junto a bombillas encendidas provoca que brillen, llamando nuestra atención sobre ellos. La imagen de sus instalaciones, obras tituladas *The Goal* (2009), *Proyecto ADN* (2012) y *Stubborn Sequence* (2016), son confeccionadas en algunos casos con más de 500 huesos y luces, generando una imagen espectacular, en el sentido de espectáculo, que llama nuestra atención y nos atrae dada la brillantez que irradia. Sin embargo, al encontrarnos frente a ella, algo nos desconcierta e incluso aterra. Una suerte de piscina-estanco de agua está bajo la estructura, reflejando estas especies de “libélulas” que flotan sobre ella emitiendo

Estudios Públicos. N°79. [en línea] [Consulta: 09-09-2016]. Disponible en: http://www.cepchile.cl/cep/site/tax/port/all/taxport_71_169_300_1.html

63 VIAL SOLAR, Tomás. (ed.) (2016). “Capítulo I: Verdad, Justicia, Reparación y Memoria”. En: *Informe anual sobre Derechos Humanos en Chile*, 2016. Santiago de Chile: Centro de Derechos Humanos, Facultad de Derecho, Universidad Diego Portales. pp.19-80

64 IRIBERRI, Ainhoa. (2015, 13 de noviembre). “La identificación forense es infalible, la memoria no”. *El Español*. [en línea] [Consulta: 09-09-2016]. Disponible en: http://www.elespanol.com/ciencia/20151113/78992146_0.html

65 *Servicio Médico Legal*. (s.f.) Página web. [Consulta: 03-01-2017] Disponible en: <http://www.sml.cl/unagotadesangre/>

sonidos eléctricos en contacto con el agua. Si rastreamos en nuestra memoria cultural y visual y conocemos algunas de las tácticas de tortura usadas por la dictadura, sabremos que una de ellas era aplicar electricidad sobre los cuerpos mojados, cuerpos que los torturadores sumergían en baldes de agua o tazas de baño, para que la conectividad diese un golpe lo suficientemente fuerte como para destruir órganos y generar un dolor y miedo intenso y lo suficientemente suave para no ocasionar la muerte y conseguir con ello que el detenido hablase.

Acercarme a *Stubborn Sequence* este 2016 en el CENTEX de Valparaíso, fue para mí una experiencia concreta y cercana con la tortura y con la muerte. El sonido del agua, el vibrar de la corriente, las luces formando la cadena de ADN solo posible de ver al tomar cierta distancia, me trajeron imágenes terribles sobre violencia y tortura que tengo en mi mente. No obstante, la imagen de la obra en sí misma provoca lo contrario, ya que la sutileza de la luz impide en un primer momento percatarse que se trata de huesos. Sólo al acercarse y observar en detalle lo vemos, un juego de distancias y reflejos que hace que esta sea una obra sumamente interesante y desconcertante. “Este montaje pretende situar al espectador en un punto de quiebre entre el horror al enfrentarse a la carga emocional que contienen los fragmentos de los huesos y la belleza visual de una serie de objetos lumínicos que inundan la sala con el sonido de la caída del agua y la multiplicidad de reflejos que produce”.⁶⁶ La obra en clave de luces y sombras me lleva a pensar en las luciérnagas de Didi-Huberman, los contra-ritmos intermitentes donde las resistencias sobreviven. “Para conocer a las luciérnagas, hay que verlas danzar en su supervivencia”, señala el autor, “vivas en el corazón de la noche, aunque se trate de esa noche barrida por algunos feroces reflectores”.⁶⁷ Este texto, que trata sobre Pier Paolo Pasolini, señala que aquellas luces menores se corresponden con las luciérnagas —o libélulas para Corvalán-Pincheira— aquellos insectos luminosos “que adquieren un valor colectivo, de manera que todo en ella habla del pueblo y de las ‘condiciones revolucionarias’ inmanentes a su propia marginalización”.⁶⁸ Una supervivencia que cuando nos enfrentamos a la obra de Corvalán-Pincheira, vemos cómo es evocada trascendiendo al acontecimiento personal, llevándonos a reflexionar sobre actos de violencia en distintas partes del mundo donde la tortura y la aplicación de electricidad sobre los cuerpos ha estado presente. Como imagen, el *Proyecto ADN* es una instalación y escena bella en su visualidad pero inquietante respecto al tema que aborda. Y, más allá de las circunstancias políticas y médicas a ella referida, es la puesta en obra de una reflexión sobre el enigma de la finitud.⁶⁹

66 CORVALÁN-PINCHEIRA, Máximo. *De la Serie Proyecto ADN*. Dossier del artista facilitado por él.

67 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores. p.39

68 *idem*.

69 ROJAS, Sergio. (2016). “Cuerpo encontrado... la cifra de una identidad”. En: *ibid*.



Máximo Corvalán-Pincheira. *Proyecto ADN*, 2012 y *Stubborn Sequence*. 2016.

Si el enigma de la finitud es uno de los grandes dilemas de esta obra, es porque el ciclo de la vida y la muerte es una de las principales interrogantes de los seres humanos. Entender el porqué de la muerte y superar el dolor que provoca puede tardar años en sanar en algunas personas, ya que la pérdida de un ser querido y su recuerdo es una herida latente que vuelve constantemente. Me intento imaginar cómo será entonces, para alguien a quien han arrebatado su ser querido, injusta e ilegalmente y sólo por pensar diferente, por creer en un proyecto político para todos y todas, si a mí me duele todavía la muerte natural de mi padre, aunque de improviso, acaecida hace diez años. Sin embargo, una de las cosas que en un principio más me ha costado comprender y más me ha emocionado, es ver cómo tantos familiares y sobrevivientes de los campos, cárceles y centros de tortura, se mantienen hoy tan alegres y con tanta fuerza. Conocer a muchos y muchas de ellas y constatar que, a pesar del dolor de la pérdida, de la rabia, de la frustración y de la injusticia una y otra vez cometida siguen siendo personas sumamente vigorosas, alegres y cariñosas, que incluso continúan luchando por el bien común, por nuestra sociedad, aunque como sociedad no les hemos dado nada. Cecilia Radrigán es una de ellas. Hermana de Osvaldo Radrigán Plaza, detenido y desaparecido el 12 de diciembre de 1974, emprendió la búsqueda de su hermano desde el momento de su detención siendo una de las fundadoras de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Chile. Sin embargo, después de que el nombre de su hermano apareciera en la lista de los 119, ella y otras jóvenes familiares de desaparecidos dejaron la Agrupación, en su caso, para unirse a las milicias de la Resistencia Popular en la clandestinidad. Cecilia fue detenida en esta tarea en 1981 por la Central Nacional de Inteligencia (CNI) donde permaneció en prisión hasta 1992, siendo una de las últimas presas en ser liberada dos años después de vuelta la democracia.

“Tú tienes que aprender a convivir con tu dolor, que tu dolor no te inmovilice, que no hagas nada, sino al contrario, que sea un aliciente para seguir aportando.
Hay una herida grande que no se cierra, pues como bien se dice, hay un ritual que no se hace.
Ese ritual nunca se ha podido hacer y nunca se va a poder hacer.
Entonces, eso también lo tienes que asimilar y saber convivir con eso, porque si no te vas al carajo no más. Te vas al carajo y pasas a ser una persona que se inmoviliza.
Y claro, como el objetivo de la dictadura era amedrentar, era desmovilizar, atemorizar a las personas... yo como soy *porfiada*, y muchos, no solamente yo, sino que muchos que he conocido...
Yo creo que se vive en la medida que tú estás convencida de lo que haces, de lo que piensas, de cuáles son tus proyectos de vida, de cuáles son tus intereses. Eso te hace vivir.
O sea, yo sigo pensando que es factible tener una sociedad diferente, justa, igualitaria, y yo creo que eso es posible.
Y va a ser posible. Y no es un sueño.
Entonces estar permanentemente trabajando para lograr eso, te da todas las energías.
O sea, no te digo que en la cárcel lo pasé regio y estupendo, no.
No era el lugar en que me hubiese gustado estar, pero fui a dar a la cárcel y yo sabía que era uno de mis caminos si me detenían. O me iba al cementerio o me iba a la cárcel, no tenía otra alternativa, en libertad no iba a quedar en ese momento...
Pero como te digo, para mí nunca ha dejado de estar el tema de los compañeros detenidos desaparecidos. Y como te digo, siempre del lado del optimismo...
Yo soy una convencida de que este pueblo en algún momento va a despertar.
A lo mejor yo no lo voy a ver, pero si es ir plantando estas semillas para que más adelante otros si puedan ver este despertar, que es Chile, y que seamos un país libre”.

Cecilia Radrigán Plaza. Hermana de Osvaldo Radrigán Plaza.

Detenido y desaparecido el 12 de diciembre de 1974.

Testimonio de *Hilos de Ausencia*.

El testimonio de Cecilia, a pesar de que estuvo presa, de que fue brutalmente torturada, de que su hermano continúa desaparecido, de que su pareja fue ejecutada y de que, dada su privación de libertad, no pudo criar a su hijo en sus primeros 10 años de vida, no es una historia de victimización, sino de lucha y resistencia. Una mujer fuerte y muy alegre que he tenido la fortuna de conocer y de quien intento aprender, ya que la admiro profundamente por su sabiduría y valentía. Como relata en su testimonio, recogido gracias al arte, creo que una de las mejores lecciones que me ha dado es que frente a lo acontecido con la dictadura nuestra mejor manera de resistir es riendo y sin dejar de estar activos. Porque, como me ha dicho también en más de una oportunidad, *si dejamos de reír, ellos habrán ganado porque también nos habrán matado... y no dejaremos nunca que nos ganen*.

Nombrar los nombres.

*Hay que nombrar el horror para no olvidar.
El arte, los artistas, han hecho de los dispositivos del recuerdo un campo extenso de indagación.
Los retratos y los nombres son los lugares en los que se inscriben cuerpos, personas,
identidades sumisas en la ausencia de la desaparición.
Ausencia de cuerpos, reconstrucción de archivos.⁷⁰*

Nombrar es ejercer un control sobre la significación de lo que se nombra, hacer surgir una representación y mostrarla, fijar una referencia. *Nombrar los nombres* como acción, es una estrategia política en el arte, pero principalmente un interés por los familiares de víctimas de la represión de hacer aparecer en la escena a sus seres queridos. Mediante diversas asociaciones los familiares han puesto en el tapete de la discusión social, en distintas latitudes, este nombrar que para la memoria histórica y colectiva es tan necesaria. A la inversa, borrar los nombres es la estrategia desde el otro lado. De ahí que hombres y mujeres prisioneras se transformaron en números convirtiendo, la masificación de este fenómeno, el problema de los muertos y de los desaparecidos, de los presos también, en una cuestión de estadísticas, en un problema de registro. Como señala Todorov, “un muerto es una tristeza, un millón de muertos es una información”.⁷¹

En el campo de concentración no sólo el cuerpo, la mente, las emociones son aniquiladas, el nombre también es arrasado. Lo quitan, lo roban y no se puede pronunciar. A cambio se recibe un número, perdiendo parte de la identidad.

“Me llamo 174.517; nos han bautizado, llevaremos mientras vivamos esta lacra tatuada en el brazo izquierdo. La operación ha sido ligeramente dolorosa y extraordinariamente rápida nos han puesto en fila a todos y, uno por uno, siguiendo el orden alfabético de nuestros nombres, hemos ido pasando por delante de un hábil funcionario provisto de una especie de punzón de aguja muy corta. Parece que ésta ha sido la iniciación real y verdadera sólo ‘si enseñas el número’ te dan el pan y la sopa”.⁷²

A los saharauis los militares marroquíes también les quitaron sus nombres tras la ocupación de sus tierras en 1975.⁷³ Si le preguntaban a un preso cómo se llamaba y no respondía con

70 GIUNTA, Andrea. *op.cit.* p.37

71 CALVEIRO, Pilar. *op.cit.* p.30. Citando a Todorov.

72 LEVI, Primo. (2002). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik Editores. p.14

73 El Sahara Occidental era una colonia española que a principios de los setenta hace frente a esta ocupación siguiendo la

su número, lo golpeaban. Tenían, por tanto, que aprender a negarse a sí mismos para poder sobrevivir. Pero los torturadores también firmaban con un número. En su caso sólo dentro del “lugar de trabajo”, sólo ante ellos o a la hora de firmar actas y documentos, como mecanismo de impunidad. Para los saharauis, en cambio, como sinónimo de desprecio.

Omitir los nombres, como señala Judith Butler, es parte del discurso de la violencia. Al respecto y sobre la Guerra del Golfo en la que 200.000 niños iraquíes murieron, se pregunta: “¿acaso tenemos una imagen, un marco referencial de alguna de esas vidas, individual o colectivamente? ¿Hay en la prensa alguna historia que podamos encontrar acerca de esas muertes? ¿Hay nombres junto a esos niños? No hay obituarios para las víctimas de guerra que los Estados Unidos producen, y no puede haber. Si hubiera un obituario, debería haber habido una vida, una vida digna de notarse”.⁷⁴ ¿Cuáles son las vidas que cuentan? ¿Cuáles podemos nombrar? Los obituarios son materia de imagen en la instalación *Sb'* (2007) de Mirosław Balka, una larga guirnalda de papel de diario con engrudo de carácter “festivo”. Al acercarse, sin embargo, el espectador se da cuenta de que está compuesta por esquelas de periódicos españoles y sus nombres. El carácter fúnebre rompe la primera impresión y actúa como huella tanto de la memoria personal como de la memoria social. Ya en 2001 había realizado esta guirnalda, utilizando el periódico ABC, que dedica varias páginas a obituarios, esquelas como fantasmas, la vida enmarcada en las fechas que señalan su existencia. Sobre los obituarios, Butler argumenta que aunque podríamos decir que es poco práctico escribir obituarios en estos casos en los que son tantas las muertes —como en la Guerra del Golfo—, lo importante es preguntarse cómo funcionan como instrumentos que asignan públicamente la posibilidad del duelo.⁷⁵ Sería interesante revisar a quién se otorga esta designación en el periódico ABC y conocer de primera “fuente” esos nombres, puesto que, una vida que no es digna de lamentarse, no es realmente una vida.

ola de descolonizaciones que se vivía en distintas partes del mundo. En ese contexto, en 1974 España promete al Sahara un referéndum de autodeterminación; sin embargo, a sus espaldas llega a un acuerdo con Marruecos y Mauritania para que lo ocupen y se lo repartan. Ante la evidente oposición saharauí, Marruecos bombardea con fósforo y napalm, provocando que miles de personas tengan que huir por el desierto para ser finalmente acogidos como refugiados en Argelia. Desde entonces, el Sahara Occidental está ocupado, principalmente por Marruecos, quien se ha llevado la mayor parte y quien “administra” estas tierras. En ellas vive una parte de la población saharauí (se estima unos 150.000), otra vive en la zona de Tifariti que es el único trozo de tierra liberado (unos 30.000) y otra, aproximadamente 120.000, en los campamentos de refugiados de Tindouf, en Argelia, donde esperan una resolución, que nunca llega, que les permita autodeterminarse como Estado-nación. Sumado a ello, el rey marroquí mandó a construir un muro de 2.700km rodeado de minas antipersonas que hoy mantiene a los saharauis totalmente separados. Quienes viven en territorio ocupado manteniendo en pie la resistencia son constantemente detenidos y torturados sin que ningún organismo se haga cargo de estas violaciones a los derechos humanos. En los campamentos los saharauis viven de la ayuda humanitaria, del asistencialismo, hace más de cuarenta años. Conoci la realidad de los campamentos de refugiados cuando estuve allí por una residencia artística donde pude hacer la obra de la que aquí hablo. Recomiendo, para conocer más sobre este conflicto, los libros de Yolanda Sobero, (2010) *Sáhara: Memoria y Olvido*. Ed. Planeta; de José Diego Aguirre, (2004) *El Oscuro Pasado Del Desierto: Aproximación a La Historia Del Sahara*. Sial; y de Alejandro García, (2010). *La Historia Del Sahara y Su Conflicto*. Los Libros de la Catarata. Asimismo, la web de las residencias en que participé, ARTIFARITI y sus catálogos publicados: <http://www.artifariti.org> y la web de la asociación AFAPREDESA: <http://afapredesa.blogspot.com.es/>

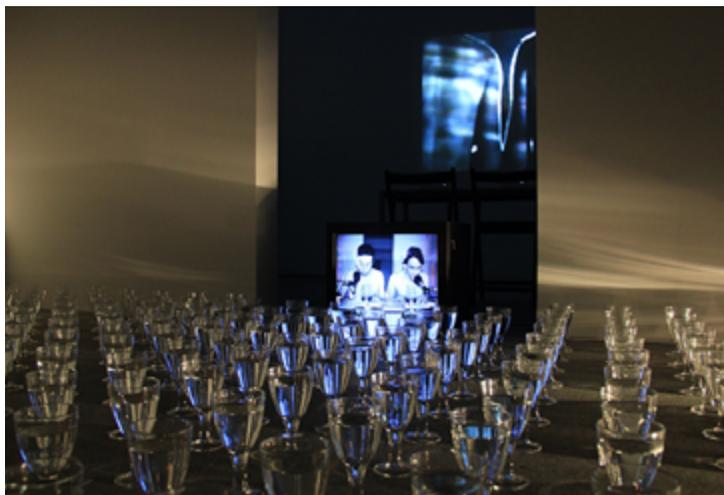
74 BUTLER, Judith. (2006). “Violencia, duelo y política”. En: *Vida Precaria: El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós. pp.60-61

75 *idem*.

En España, el proyecto *Todos (...) los nombres* es una base de datos surgida de la demanda social por conocer el paradero de cientos de personas que siguen desaparecidas desde el mismo 18 de julio de 1936. Una demanda cristalizada por el movimiento de recuperación de la memoria histórica, en específico por la Asociación Andaluza de Memoria Histórica y Justicia Social, quienes, bajo un convenio de cooperación, colaboran con la Confederación General del Trabajo de Andalucía. Ambas entidades se han preocupado de ir vaciando información personalizada de represaliados del franquismo a partir de diversos archivos y estudios ya realizados, creando un sistema informático de consulta que funciona a través de Internet para ayudar a encontrar el paradero de estas personas o conocer, al menos, las circunstancias concretas que les conciernen mediante un nombre y apellidos que valora y reconoce sus vidas. *Todos (...) los nombres* alude al título de una novela de José Saramago que “quiere servir a reconocer (que su nombre no se pierda en la historia, como pedía una de las 13 rosas) a todas estas personas, pero como paso inicial para ponerles rostro, sentimientos e ideas. Y no puede ser ajeno a ello hacerlo de una forma colectiva y participativa”.⁷⁶ La base de datos del proyecto cuenta hoy en día con información sobre 83.330 personas, 691 micro-biografías y 1.054 documentos, una labor que las administraciones públicas no han facilitado ni hecho, dada la política de olvido que ha instaurado la *transición*. En ella Feliciano Nieto Páez, Juan Company Jiménez, Carmen Estévez Cubero, Francisco Galán Morales y tantos y tantas otras, tienen un lugar.

Desde el arte la acción, *Tu dolor dice: Minado* (1993) del colectivo Las Yeguas del Apocalipsis, formado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, trabaja el problema de la violencia política y la desaparición forzada en Chile a partir del registro visual en el que predomina un cuerpo sonoro: la voz y referencia a nombres, cifras y números. Frente a los crímenes de la dictadura de Pinochet, el nuevo gobierno “democrático” de Patricio Aylwin dice comprometerse con la búsqueda de la verdad y la justicia en la medida de lo posible. Por ello se ciñe a publicar el *Informe Rettig*, con los resultados de la Comisión de Verdad y Reconciliación sobre las Víctimas de la Dictadura, sin emprender juicio contra los responsables de estos delitos, dado que cree “necesario” mantener los pactos de consenso postdictatorial. Ante esto, los familiares de los detenidos desaparecidos, de ejecutados, exiliados y todos aquellos ex-presos políticos, inician una serie de protestas exigiendo justicia, a lo cual se suma el colectivo artístico Las Yeguas del Apocalipsis con esta acción. En ella los artistas leyeron los nombres de las víctimas del *Informe Rettig* en uno de los lugares que fuera centro de operaciones y torturas de la CNI durante la dictadura en pleno centro de la capital. Lemebel y Casas convocaron a conocidos y a familiares de las víctimas con una postal que llevaba la imagen de una oreja, subrayando que había un secreto que escuchar. La escena transcurre en el subterráneo del lugar, donde instalan en el suelo un mar de copas con agua y ahí, de espaldas al público, a torso desnudo y sentados frente a una cámara que transmite sus rostros en un monitor, leen a viva voz los nombres del informe.

⁷⁶ Fuente, web del proyecto: <http://www.todoslosnombres.org> [Consulta: 23-04-2016]. La cifra de nombres registrada es la de ese día que la consulté, pero cada vez que la vuelvo a visitar tiene muchos más.



Las Yeguas del Apocalipsis. *Tu dolor dice: Minado*. Versión Museo Nacional Reina Sofía, Madrid 2012.

Desde cierta perspectiva esta imagen parece la escena de un interrogatorio, ya que los signos de la tortura están ahí: la mesa, los cuerpos con el torso desnudo, las copas con agua intacta que no puedes beber, y en ella los artistas comienzan a nombrar, en orden alfabético como si pasaran lista, los nombres de aquel informe, llamando en voz alta a las personas para que respondan corroborando si están presentes, como si en el nombrar hubiese una promesa de volver, plantean Fernanda Carvajal y Fernanda Nogueira en el catálogo de la exposición *Perder la forma humana* donde se refieren a esta pieza. Lo sonoro en esta acción pone en juego una evocación que no constituye presencia, sino que “anticipa su llegada y retiene su partida. [...] Junto a la política de la voz (una voz que certifica cada uno de esos nombres mientras los pronuncia, evidenciando la ausencia de sus cuerpos), resulta necesario pensar aquí, al mismo tiempo, una política del silencio (el silencio de la sin-respuesta, la imposibilidad de escuchar la voz de un muerto como una forma de hacerlo presente)”.⁷⁷ Presente es la respuesta que no llega. ¡Presente! es la consigna de los familiares y amigos cuando salimos a las calles y gritamos, nombre a nombre, ¡Presente!

Nombrar, ya sea en la escritura o con la voz, es una práctica común en el arte para “hacer aparecer” los cuerpos. Así lo ha usado también Boltanski en *The Missing House* (1990) cuando escribe en las medianeras laterales de un edificio los nombres de los desaparecidos del Holocausto. El artista ha afirmado en alguna ocasión: “A menudo elaboro listas de nombres (suizos muertos, obreros de una mina de Inglaterra del siglo XIX...) porque tengo la impresión que decir o escribir el nombre de alguien le devuelve la vida durante unos instantes; si los nombramos es porque

⁷⁷ CARVAJAL, Fernanda; MESQUITA, André y VINDEL, Jaime. *Perder la forma humana... op.cit.* pp.103-110.

En la reconstitución de la performance para la exposición del MNCARS el 2012, en vez de verlos a ellos leyendo las listas, escuchamos sus voces a partir de unos parlantes situados en la sala junto a las copas de agua.

reconocemos su existencia individual”.⁷⁸ En Buenos Aires las comisiones de verdad y justicia también escriben los nombres, esta vez de las personas desaparecidas en los barrios de la ciudad, desde el proyecto *Baldosas por la memoria*. Cada baldosa es instalada en el suelo con el nombre de cada detenido desaparecido del barrio, en un lugar vinculado a él o ella; es decir, marcando la historia de los militantes secuestrados, señalando su lugar de residencia, de trabajo, de estudio o desde donde fueron detenidos y hechos desaparecer. En *Hilos de Ausencia* y en una obra anterior, *Repasos*, yo también re-escribo y nombro los nombres, esos nombres, sus nombres. En esta última, bordé junto a saharauis en los campamentos de refugiados de Tindouf, con hilos rojos sobre turbantes blancos y marrones, los 552 nombres de los detenidos desaparecidos a manos del gobierno marroquí que hasta octubre de 2011, fecha de producción de la obra, se contaban en las listas oficiales de la Asociación de Familiares de Presos y Desaparecidos Saharaui AFAPREDESA. El bordado, realizado de manera colectiva y colaborativa, fue escrito en árabe, su idioma, y nombrada en voz alta el día de la inauguración de las obras de la residencia artística en la que hice esta obra dentro de una jaima, lugar en que estos nombres se hicieron presentes en medio del aire y silencio del desierto. Ese día Alí Buzeid los leyó en voz alta, pasando lista como hicieran Casas y Lemebel años antes, en otro país y en otro contexto, y todos atentos y en silencio los escuchamos.

Los días previos de producción de *Repasos* estos nombres fueron también nombrados, revividos, y de los números nos olvidamos. No sólo por el propio hecho de escribirlos, de bordarlos, de cruzarlos con los hilos, sino también porque cada vez que alguien reconocía un nombre, éste cobraba vida en un relato. Un relato sobre la historia de esa persona, sobre su trabajo, su familia, sus sueños. Bordar en colectivo implicaba eso. Reactivar esos nombres, conocer sus historias, traerlos a la memoria de la mano de quienes los conocieron para que otros también les conociéramos y así pasar, aunque fuese un momento de nuestras vidas, con ellos. Porque “lo único que todavía impide a los hombres convertirse en cadáveres vivientes es la diferenciación del individuo, su identidad única”.⁷⁹



Repasos. 2011.

78 MOURE, Gloria. (1996). “Entrevista con Christian Boltanski”. En: *Christian Boltanski: Adviento y otros tiempos*. Cat. Exposición. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo. p.107

79 ARENDT, Hannah. (2006). “Totalitarismo”. En: *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza. p.608

En *Hilos de Ausencia* trabajé nuevamente con esta idea de bordar los nombres en colectivo, de nombrarlos en el tiempo del bordado como si pudiesen de esta manera estar presentes, hacerse presentes. Trabajé directamente con familiares y amigos de detenidos desaparecidos en su propio hogar, haciendo en lo cotidiano. El *tiempo del bordado* es un transcurrir lento y pausado que permite, en el *hacer*, reflexionar conectando mente y mano. Un hacer que, para Sennett,⁸⁰ tiene que ver con la disciplina que cristaliza el hábito y la rutina, pero entendiendo este tiempo rutinario no como algo tedioso, pobre o aburrido, sino como un tiempo vivo. Un tiempo, además, compartido en este caso, que nos permite, como metodología de trabajo, generar confianza y conversar mientras bordamos, recuperando los nombres y sus historias en cada puntada. Nombrar revalorizando cada identidad, implicados en los afectos y el efecto del citar. Rodrigo Zúñiga establece una relación entre el poema de Éluard *Liberté* y esta obra. Escribe: “El mundo se ha vuelto una página abierta al nombre, al único nombre. Los bordadores de los nombres, en la obra de Viviana Silva, traen también sobre sí, sobre su regazo, la dulzura de un único nombre, que no será ya el nombre de una palabra, por grande que ésta sea (*Libertad*), sino el de un ser entrañable: el nombre del ser amado, el del padre o la madre, el del hijo o la hija, el del amigo, el del familiar, bordado para siempre por la mano que quisiera acariciarlo. [...] ¿Cuánta sombra y cuánta luz puede llevar un nombre?”.⁸¹

Las palabras y los nombres son materia de imagen. Lo son porque se prestan para las operaciones poéticas de desplazamiento y sustitución, y lo son porque modelan formas visibles que nos afectan. *Nombrar los nombres, bordar los nombres*, es una acción que abre la discusión en torno a la representación y la visibilización. “El arte y la política comienzan cuando se perturba ese juego común en que las palabras se deslizan continuamente bajo las cosas y las cosas bajo las palabras. Comienzan cuando las palabras se hacen figuras, cuando llegan a ser realidades sólidas, visibles”.⁸² En las obras que he nombrado son las palabras, el texto, la escritura, las imágenes con que trabajamos. En mi obra, bordadas en el entorno cotidiano, descalzando el sentido de las representaciones para que, en esta unión de imagen y texto, se puedan introducir otras narraciones, permitiendo que hechos del pasado se activen y apropien del presente, que los nombres se hagan presentes. Una idea que este año materializó también Doris Salcedo mediante una acción colectiva sobre las víctimas, una vez más, del conflicto armado de su país, en la que invitó a participar a quien quisiera de la escritura con ceniza sobre telas blancas de los nombres de las víctimas de la guerrilla, de militares y paramilitares que posteriormente fueron cosiendo y uniendo, cuadro a cuadro, estos trozos de tela que finalmente cubren el suelo del Parque Bolívar

80 El artesano como las bordadoras, “exploran las dimensiones de habilidad, compromiso y juicio de una manera particular. Todo buen artesano mantiene un diálogo entre unas prácticas concretas y el pensamiento; este diálogo evoluciona hasta convertirse en hábitos, los que establecen a su vez un ritmo entre la solución y el descubrimiento de problemas”.

SENNETT, Richard. (2009). *El Artesano*. Barcelona: ANAGRAMA. p.21

81 ZÚÑIGA, Rodrigo. (2014). “...escribo tu nombre.” En: SILVA, Viviana (et al.) (2014). *Hilos de Ausencia: Genealogías y Discontinuidades*. Cat. Exposición. Santiago de Chile: la autora. p.54

82 RANCIÈRE, Jacques. (2008). “El teatro de imágenes”. En: VV.AA. (2008). *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados. pp.82-83

de Bogotá. La ceniza como material efímero es utilizado en esta obra para señalar que esos nombres se irán borrando como se borran de nuestros pensamientos. La obra *Sumando ausencias* (2016) es así una escritura de nombres con el fin, según señala la autora, de realizar una acción de duelo y paz.⁸³



Hilos de Ausencia. 2014.

Las palabras proponen cosas que debemos descifrar. Para Foucault, “el lenguaje está a medio camino entre las figuras visibles de la naturaleza y las conveniencias secretas de los discursos esotéricos. Es una naturaleza fragmentada, dividida contra sí misma y alterada, que ha perdido su primera transparencia; es un secreto que lleva en sí, pero en la superficie, las marcas descifrables de lo que quiere decir”.⁸⁴ Descifrar palabras e imágenes es a lo que nos invita *¿Dónde están?* (2008), de Iván Navarro. En esta obra nos encontramos con una gigantesca sopa de letras que cubre el suelo del Centro Cultural Matucana 100 en Santiago. Ingresamos a oscuras, a tientas y se descubre gracias a una linterna que se recibe junto a un pequeño cuaderno —a modo de periódico— al entrar a la exhibición. La propuesta de Navarro tiene que ver con nombrar también los nombres, pero en este caso, a todos los responsables de la represión

83 SALDARRIAGA, John. (2016, 12 de octubre). “El arte que alivia el dolor de la guerra”. *El Colombiano*. [en línea] [Consulta: 10-01-2017]. Disponible en: <http://m.elcolombiano.com/doris-salcedo-propone-coser-las-heridas-con-arte-EC5150879>

84 FOUCAULT, Michel. (1968). “La prosa del mundo”. En: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. p.43

chilena que han escapado de la justicia o del conocimiento público. Para ello, con ayuda de la luz de la linterna y desde lo alto de la sala, el espectador puede ir recomponiendo, en esta sopa de letras aparentemente sin sentido, los nombres y apellidos de alrededor de quinientos agentes de la DINA, de policías y militares, de asesinos y torturadores, descubriendo sus nombres en la oscuridad y pudiendo consultar en el cuaderno entregado “su currículum”.⁸⁵ Si bien la interrogación *¿dónde están?* es usada por la AFDD y, por tanto, al escucharla uno pensaría inmediatamente en ellos y creería que esta obra trata sobre ellos, en este caso la sorpresa es que trata, a la inversa, de un ejercicio que permite averiguar y conocer dónde están los otros desaparecidos de la dictadura chilena: los verdugos, tratando desde otra perspectiva la violencia y desaparición de las víctimas. La artista Esther Shalev-Gerz, en sus *contramonumentos*, propone también nombrar a los torturadores y verdugos en las calles y monumentos y no sólo —aunque también— el de las víctimas de derechos humanos. Según ella, la inscripción de nombres de los culpables de los crímenes provocaría rechazo y estimularía en la sociedad la reactivación de esta memoria histórica de manera inmediata, porque el ciudadano y ciudadana condenaría estas situaciones y repudiaría estos nombres en un ejercicio inverso del nombrar pero tan relevante como el otro. En esta lógica, para Rodrigo Zúñiga, “los nombres de los 119, los nombres de las víctimas de la represión política, se escriben también solicitando la comparecencia de esos otros nombres, los de los cómplices. Cuando un nombre se despierta, cuando un nombre se borda cariñosamente, despuntando y pasando por las telas, inscribiéndose letra por letra, puntada a puntada en los pañuelos, aloja en ese mismo movimiento de amor la invocación de muchos otros nombres, tantos como caben en nuestra memoria colectiva hecha y desecha con jirones de esos nombres”.⁸⁶

Los nombres de personas e identidades son la materia de los proyectos ciudadanos de España o Argentina citados y la materia de nuestros bordados. Pero nombrar no implica sólo escribir el nombre como aquí hemos hecho; también pueden ser evocaciones, como en el ejercicio de *Campos Devanados*,⁸⁷ donde nombramos los lugares vinculados a la represión, el lugar de la violencia, al fotografiarlo y señalarlo con su pie de foto que lo nombra, situando y contextualizando la imagen que lo evoca, una práctica que en las obras de Bleda y Rosa es habitual para localizar, emplazar y posicionar un tiempo y contexto particular, entendiendo que la imagen y la palabra se unen en la transmisión de la memoria, y siendo el propio carácter narrativo de la imagen lo que nos permite nombrar y significar esta memoria.

Nombrar el horror para no olvidar, nombrar los nombres, todos los nombres, como gesto para enunciar, para fijar la referencia de lo que se nombra.

85 ESTRADA, Daniela. (2008, 7 de enero). “Chile- “¿Dónde están?”: Nueva instalación insta a los espectadores a encontrar en una sopa de letras gigante los nombres de 332 represores de la dictadura”. *Alterinfos*. [en línea] [Consulta: 10-07-2016]. Disponible en: <http://www.alterinfos.org/spip.php?article1901>

86 ZÚÑIGA, Rodrigo. *op.cit.* p.58

87 Hay que recordar que cuando me refiero a *Campos Devanados* en esta tesis estoy igualmente hablando de mi obra *Estructuras Invisibles* en la que, de hecho, el nombre del lugar como pie de imagen adquiere más connotación en su montaje que en la cartografía propiamente tal de *Campos Devanados* como exposición.

Coser las heridas.

*La trama de la vida humana se compone
de hilos que vienen del pasado,
entretreídos con otros formados por el presente.*
Sigfried Giedion.⁸⁸

*En el telar no se puede corregir lo hecho, o bien se corta y se desecha,
cosa que no se hace, o bien se crea una composición que asuma y transforme el error.
El trabajo del telar es como la vida: lo hecho, hecho está y se ha de vivir con ello.*
Teresa Lanceta.⁸⁹

En numerosas culturas el concepto del tejido está unido a ideas de creación, complementación, conexión y vida. La acción de tejer e hilar representa la creación entendida como multiplicación o crecimiento a partir del hilo. Ya en la mitología greco-romana, las Parcas o Moiras eran hilanderas, seres encargados de *hilar la trama de la vida* y a su vez de *cortar el hilo*. En América del Sur, particularmente en el área Andina, los textiles fueron una de las tecnologías más importantes desarrolladas por nuestras culturas que dieron lugar a una de las tradiciones textiles más ricas del mundo. Nuestros ancestros asocian también la hebra y el agua al hilo de la vida, de lo cual se vale Cecilia Vicuña en muchas de sus obras, en las que utiliza hilos, lanas y diversas fibras textiles. En la lengua andina quechua⁹⁰ se utiliza la misma palabra para hablar de hilo y lenguaje y en este idioma tejer significa también *iluminar*, lo que desde la religión quiere decir “conocer la verdad”. “Podemos conocer la verdad que está escrita”, dice Cecilia Vicuña, “en el tejido, pues el tejido no es otra cosa que un texto”.⁹¹

88 GIEDION, Sigfried. (2008). *Fibras 09: Arte Textil Contemporáneo*. Cat. Exposición World Textile Art. Madrid: La Casa Encendida. p.7

89 LANCETA, Teresa. (1972-2016). Página web de la artista. [Consulta desde: 05-12-2013] Disponible en: <http://www.teresalanceta.com/es/tejidos.php>

90 El quechua es el cuarto idioma más hablado en América y la lengua nativa más extendida del continente. Es la lengua del Imperio Inca y que, en su momento de máximo esplendor durante el siglo XV, se extendía desde el Sur de Colombia hasta el norte de Chile y Argentina, pasando por los territorios actuales de Ecuador, Perú y Bolivia. Tras la conquista española la lengua se conservó con gran vitalidad, en parte, porque fue adoptada por los misioneros católicos como lengua de predicación. Actualmente este idioma se continúa usando en la región andina por indígenas. En Chile se habla especialmente en la zona de Antofagasta.

91 BARDERI, Montse y PUJADAS, Anna. (2-5 de octubre de 2002). “El Origen del Tejido: Cecilia Vicuña y la Poética Precaria”. En: *X Simposium Internacional de la Asociación Internacional de Mujeres Filósofas*. Barcelona. [en línea] [Consulta: 10-01-2015]. Disponible en: http://www.nodo50.org/mujeresred/cecilia_vicuna.html



Cecilia Vicuña. *Quiipu de los Lamentos*. 2014.

Esta conexión entre el tejido y el texto como forma de escritura existía en el antiguo Imperio Inca mediante los *quipus*, un tipo de tejido que se utilizó como método de comunicación para consolidar el territorio. Este sistema está basado en tiras de nudos multicolores en los que todo tiene un significado: la longitud del hilo, los nudos y, por supuesto, los colores. A pesar de no ser un método de escritura como tal, servía de recordatorio para enviar mensajes, para escribir las leyes y para albergar el destino de los territorios conquistados. Los mensajes, transportados por corredores, permitían saber exactamente a los gobernadores las condiciones económicas de sus futuras conquistas y prever catástrofes ligadas a la agricultura. Francisco Pizarro en 1532 conquistó Perú y destruyó, junto con la civilización Inca, los *quipus*, por considerarlos trabajos del diablo, prácticas paganas. El *Quiipu de los Lamentos* (2014) de Cecilia Vicuña, realizado especialmente para el Museo de la Memoria de Santiago a partir de vellón sin hilar crudo, una fibra textil que en el pensamiento andino es la energía del cosmos, interactúa con el muro del museo que contiene la nube de los detenidos desaparecidos, que podemos ver a través de los hilos. En este *quipu* los nudos del vellón son cantos que están dispuestos de tal manera que el público puede transitar entre las fibras y escuchar una serie de lamentos que se activan aleatoriamente (ya que entre ellos hay un altavoz emitiendo sonido constantemente) para oír el “lloro de lo no oído”, el sufrimiento de los desaparecidos, señala la artista.⁹² De esta manera, Vicuña que lleva cuarenta años trabajando con *quipus*, reafirma su valor sónico-espacial como evocación de la precariedad, de la conexión con nuestros antepasados, con la naturaleza y con el compromiso político, dedicado en este caso a los desaparecidos de la última dictadura cívico-militar.

92 VICUÑA, Cecilia. (2014). “Artists for Democracy, el archivo de Cecilia Vicuña”. Nota de prensa Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. [en línea] [Consulta: 28-04-2015]. Disponible en: <http://www.museodelamemoria.cl/expos/artists-for-democracy-el-archivo-de-cecilia-vicu%C3%B1a/>
Esta obra fue realizada en colaboración con José Pérez de Arce y Ariel Bustamante.

El mito de Penélope, que espera tejiendo durante veinte años el retorno de su marido Ulises —que tuvo que ir a la Guerra de Troya— representa el vínculo del textil con la memoria, con el recuerdo, la fidelidad y la espera. Teresa Lanceta habla del telar como de la vida. No podemos corregir lo hecho, pero podemos asumirlo y continuar transformándolo. A través de él se crea una conexión íntima ligada al tiempo y su procedimiento. Una conexión con nuestros profundos recuerdos, una conexión mente-mano que influye, según el sociólogo Richard Sennett, en nuestra manera de elaborar pensamiento. “Las manos son las partes de las extremidades humanas que realizan los movimientos más variados y controlables a voluntad. La ciencia ha tratado de mostrar cómo estos movimientos, junto con las variadas modalidades de presión de las manos y el sentido del tacto, influyen en la manera de pensar”.⁹³

Esta unión tan propia del tejido es también la forma de trabajo de Hannah Ryggen, que utiliza el tapiz, el telar, como un medio para narrar la crónica de acontecimientos contemporáneos como gesto de análisis político y de protesta. Los abusos y la violencia cometidos en su entorno próximo, principalmente como consecuencias del fascismo, se visualizan en sus tapices en un lenguaje que recuerda a la pintura histórica, sólo que realizada con hilos de colores en los que aparecen escenas de guerra y dolor, como los tapices referidos al nazismo o a la Guerra Civil española.⁹⁴ Ryggen explotó la naturaleza artesanal y el trabajo minucioso de la tapicería (puesto que la “artesanía designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más. La artesanía abarca una franja mucho más amplia que la correspondiente al trabajo manual especializado”⁹⁵) como metáfora de la dialéctica de la dominación política y la liberación, capturando el mundo y su violencia en sus tejidos. De ahí que el foco de su práctica era el arte como trabajo unido material y conceptualmente a la lucha de clases y como potencial herramienta para avanzar hacia la libertad a través del activismo político y de las imágenes.⁹⁶



Hannah Ryggen. *Fear*, 1936 y *Spainia*, 1938.

93 SENNETT, Richard. *op.cit.* p.185

94 Telares que recientemente hemos podido ver en la exposición *Un Saber realmente útil* del MNCARS (29 de octubre de 2014 al 9 de febrero de 2015). Exposición que posiciona la noción de pedagogía crítica como elemento crucial en las luchas sociales y colectivas, indagando en la emancipación individual y social e insistiendo en el uso colectivo de los recursos.

95 *ibid.* p.20

96 Boe PAAL, Andreas. (2011, junio-agosto). “The Human Pattern”. *FRIEZE*. Issue 140. [en línea] [Consulta: 30-04-2015]. Disponible en: <http://www.frieze.com/issue/review/the-human-pattern/> Traducción personal.

Tejer es una confección muy monótona. Se debe realizar la misma acción de anudar una y otra vez para conseguir la pieza, pero a medida que la habilidad progresa mejora la sintonía con el problema en que se está trabajando hasta establecerse un ritmo entre una cosa y otra, lo que depende de cómo se organice esa repetición. Pero tejer no es la única práctica textil que une el pensamiento con la mano: la costura, el bordado y el hilado también responden a estas ideas de conexión, habilidad y repetición de las cuales, la costura y el zurcido tienen también otras connotaciones metafóricas que utilizamos las y los artistas.

La costura se define estructuralmente como unión de piezas que fueron originalmente separadas. A lo largo de nuestra historia social y cultural se han desarrollado numerosas formas de “ataduras” como el nudo, la malla, la soga, los *quipus* que señalábamos. Lo que tienen todos ellos en común es la importancia de la unión, de conectar. Catalina Parra utiliza la costura para unir fotografías de prensa, recortes de periódicos, trozos de telas y vendas, para hablar del dolor y del sufrimiento, del silenciamiento de las víctimas, de la tortura, es decir, sobre la situación política en general bajo la dictadura liderada por Pinochet. En una de sus obras realizada en medio de ella, la artista inventa un lenguaje de doble significación para tratar el tema de las desapariciones forzadas y de la tortura, un lenguaje basado en el mito del *imbunche*,⁹⁷ un antiguo relato huilliche del sector de Chiloé sobre una criatura cuyos orificios corporales fueron cosidos por brujas para evitar que el presunto mal se expresara. Sin embargo, relata el mito, al ser silenciada la criatura terminó convertida en un vidente. Catalina Parra, haciendo eco de él y como alegoría sobre la censura y la violencia en la autarquía, realiza *Imbunche* (1977), una obra y exposición del mismo nombre que pasó desapercibida por el régimen al trabajar con un lenguaje metafórico en la que, uniendo con puntadas materiales cargados de simbolismo como gasa, bolsas plásticas, pieles de animales, mapas, textos e imágenes, expresó de manera indirecta aquello que no podía abordarse de otra manera, evocando el dolor y la tortura a través de los injertos de la piel y las vendas cosidas que sellan las heridas. La artista ha señalado sobre esta obra “que los militares se

97 *Imbunche* viene del mapudungün *ifünche* y significa *persona deforme*. Hay varios mitos que lo describen, pero todos dan cuenta de su deformidad por acción de los brujos. Un humano con la cabeza vuelta hacia la espalda, con los brazos y dedos torcidos que se desplaza en un solo pie o en tres (utilizando un pie y sus manos) puesto que su otra pierna fue torcida y pegada a la nuca, por detrás, con el fin de evitar su huida y alejamiento de la cueva de los brujos donde se encuentra recluso y de la cual es el guardián. El *imbunche* no posee la facultad de hablar y sólo puede emitir sonidos guturales. También se dice de él que tendría todos los agujeros del cuerpo obstruidos, suturados. La leyenda cuenta que era un niño que fue regalado por su padre brujo o, en otros casos, se trataría del hijo primogénito de alguna familia que es raptado para cuidar la entrada de la cueva. Criado por brujos, es un niño mal alimentado, desnutrido, al cual de vez en cuando se le permite salir en búsqueda de alimento. Durante estas salidas se produce su encuentro con los humanos, que reconocen su presencia aterradora gracias a los sonidos que va emitiendo, de tal forma que nadie, salvo los brujos que lo han creado, se atreve a mirarlo. Otras ocasiones en que el *imbunche* sale de su cueva es para los aquelarres, o cuando debe presentarse en la casa de una familia para echar algún mal. En estas ocasiones esta criatura es trasladada por el aire con la ayuda de un par de brujos especializados en estos viajes. Esta creencia ayudaba a justificar la desaparición de los niños de sus casas, o bien el nacimiento de niños con defectos congénitos o hijos no deseados, que la mayoría de las veces permanecían semiocultos en sus casas. Es tradicional de la zona de Chiloé al sur de Chile, donde abundaban los mapuches de más al sur, los huilliches. Catalina Parra conoció este mito a través de la novela de José Donoso, *El obscuro pájaro de la noche* (1970). Mientras escribía esta tesis gané una residencia artística para ir a una de las islas del archipiélago de Chiloé donde estuve tres meses acompañada de *imbunches* que rondaban mi cabeza y mi cabaña.

quedaban desconcertados por sus recónditas alusiones a heridas, hospitales, bolsas de cadáveres y desapariciones, y que incluso en Chile el mito del *imbunche* se conocía tan poco que había pasado inadvertido hasta que ella lo renovó”.⁹⁸

Envolver, suturar, coser, vendar, zurcir son los verbos que resalta en el catálogo de su obra porque son los actos, las acciones que realiza en esta obra. *Envolver, suturar, coser, vendar, zurcir* la herida como corte, la herida abierta, como si se tratara de una curación. Porque el *imbunche* es un ser que tiene todo cosido, todos los orificios del cuerpo obstruidos como los presos políticos que están aprisionados en “sus cuevas” bajo camisas de fuerzas, cuerdas, cadenas, con sus bocas y ojos vendados, voces silenciadas que no pueden hablar más de lo que en el momento de la tortura les quieran sonsacar. “Parches, costuras y vendas configuran la sintaxis operatoria de una obra que desoculta la memoria no como relato pleno (suturado), sino como hueco y perforación, como rasgadura. Las imágenes cortadas se interrumpen unas a otras para impedir que el sentido se vaya olvidando de sus mutilaciones pasadas (las ocasionadas por la brutalidad del poder militar), pero también para que ese sentido vaya aprendiendo a desconfiar de la falsa homogeneidad con que las configuraciones ideológicas del presente buscan ubicarnos en complicidad instrumental con la supuesta lisura del axioma capitalista”.⁹⁹ En las obras de Parra, los recortes de prensa con las noticias del día a día son rasgadas, recortadas, cosidas y suturadas para denunciar las informaciones, las falsas noticias y la censura de las mismas. Obras manuales en las que lo doméstico es reinterpretado y puesto en función de un enunciado político.

Por muchos años el arte occidental ha despreciado en su condición de manualidad el hacer doméstico y artesanal con las costuras, tejidos y bordados, operaciones que en nosotros, los “sudacas”, son naturales y se remontan a nuestros pueblos originarios. Una operación que en el arte contemporáneo ha penetrado siendo hoy aceptado, gracias a la incansable labor de artistas mujeres, especialmente feministas, que lucharon a partir de los sesenta por reivindicar estas labores “femeninas” y sus posibilidades de significación. Una operación de la cual se vale esta artista para metaforizar los actos de la barbarie en el contexto del estado de excepción. Podríamos decir que Catalina Parra con su obra trastoca las jerarquías de lo artístico, vinculando a lo político con lo femenino y lo popular.¹⁰⁰ Algo de lo que se vale también Cecilia Vicuña en sus obras con fibras y *quipus*, y Teresa Lanceta con sus telares, casos en que utilizan el textil no para hablar de las heridas abiertas, sino para reflexionar sobre la vida, como metáfora de desarrollo y crecimiento, memoria y tiempo.

98 FUSCO, Coco. (1991). “Los American Blues de Catalina Parra”. En: VARAS, Paulina. (ed.) (2011). *Catalina Parra: el fantasma político del arte*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados y D21. p.66

99 RICHARD, Nelly. (2001). “Hilvanar el sentido, rasgar la noticia, fisurar el poder, alertar la mirada”. *ibid.* p.119. (Texto original del catálogo de la exposición *It's Indisputable*. Nueva Jersey: Jersey City Museum)

100 *ibid.* p.122



Catalina Parra. *Imbunche*. 1977.

Pero lo que nos ofrece Catalina va más allá. Sus costuras operan como marcas simbólicas, como contra-discurso de lo herido, mutilado, violado y desaparecido. Como ella misma relata, “las pieles de animales hablaban de cuerpos; el alambre de púas, de campos de concentración; la gasa y la cinta adhesiva hablaban de heridas, de hospitales; las bolsas negras de basura hablaban de cadáveres. Para unir estos materiales yo usé las costuras, utilicé el coser que había aprendido de mi madre y de mi abuela. [...] Comencé a utilizar la costura como una metáfora para la censura y comencé a coser periódicos que no se dejaban abrir, no se podían abrir, no se dejaban leer, aludiendo al silenciamiento de los medios informativos por el gobierno militar. Aludían oblicuamente a la censura”.¹⁰¹ En mi caso, utilizo el hilo de la vida para bordar y coser, coser también las heridas. Bordar quiere decir ejecutar algo con arte y primor, y quién borda con más primor que el familiar, que el amigo que espera. *Hilos de Ausencia* es un encuentro con hilos, agujas, pañuelos blancos, con cuerpos que bordan alrededor de la memoria, que cosen las heridas. Pero no cualquier memoria y no cualquier herida, sino la de los 119 de la *Operación Colombo*, una memoria que ha sido ocultada y borrada por los medios de comunicación que orquestaron una serie de noticias falsas para ocultar sus crímenes, las torturas realizadas, los interrogatorios, los centros clandestinos, la muerte y la desaparición. No sólo mintiendo con el montaje “informativo” sino también negándolo, negando la desaparición. *Hilos de Ausencia* es un bordado o costura de nombres y palabras sobre pañuelos blancos, pulcros pañuelos blancos sobre los que los hilos se cruzan, cada uno con una caligrafía, con un tiempo y con un temblor.¹⁰²

101 PARRA, Catalina. (2007). “Texto leído en el marco de la exposición Handle with Care, mujeres artistas en Chile, 1995-2005. Museo de Arte Contemporáneo Quinta normal”. *ibid.* p.147

102 Sobre esta idea profundizo en el siguiente texto: *Temblar*, donde vinculo esta huella inscrita en el temblor a ideas sobre la imperfección y la imagen pobre de Hito Steyerl.

No me resulta difícil imaginarme la historia que hay detrás del pañuelo. El ver que cada pañuelo tiene como una letra distinta, que hay algunos en que el pañuelo está como súper pulcro y como lindo, de una persona que se nota que ha bordado toda su vida y otros, que es como que... se saltó las puntadas, que cambia de hilo, como que... me es perfectamente posible imaginar a alguien bordando, esforzándose, diciendo: “puta me quedó mal el punto”, “puta me pinché”. Como que hay un esfuerzo real y una historia detrás del pañuelo, y esa parte me quitó toda la sensación de rechazo que sentí en un principio y, como que de verdad me llegó... Opinión de una joven estudiante de secundaria ante la exposición.



Hilos de Ausencia. 2014.

Cuando pensaba en cómo hablar y trabajar sobre la desaparición forzosa de mi país, me preguntaba constantemente cómo hacerlo. ¿Cómo hablar del dolor, de la herida abierta? así como de las políticas de resistencia. Cómo trabajar con esa imagen vergonzosa del periódico *La Segunda*, sin caer en su banalización, en la politejería, ni en la estetización; sin mostrar literalmente el horror, sin mostrar la portada, pero hablando de ella, y sin hablar completamente —o sólo— desde mi lugar, porque no soy quien para hablar. Entonces decidí retomar una práctica y experiencia que antes había hecho en los campamentos de refugiados saharauis, donde bordamos y cosimos en colectivo los nombres de detenidos desaparecidos para, en el acto del bordado, en el tiempo del bordado, afloraran las conversaciones, las historias, la memoria y las relaciones. Para que en ese tiempo juntos fueran sus voces las que hablaran y yo sus orejas que les escuchaba. Esa obra, *Repasos*¹⁰³ fue una experiencia límite, pero maravillosa, ya que tuve que pasar unas semanas en un campamento de refugiados bajo el calor y la sequedad insoportable de la hamada argelina. Antes de esta experiencia, nunca había estado en un lugar casi sin agua

103 Sobre *Repasos* me he referido con más detalle en el ensayo *Nombrar los Nombres* de esta tesis doctoral y en la *Introducción*, pero en profundidad en mi Trabajo Final de Máster (2012) *Urdiendo Recados Póstumos: la manualidad como gesto de visibilización*, realizado en el Máster en Investigación y Creación de la UCM.

y bajo condiciones mínimas de salubridad y nunca antes me había conectado así con personas desconocidas en tan poco tiempo a pesar de las dificultades idiomáticas. Volver a trabajar de esta manera para vivir una experiencia ahora en mi tierra, con mi historia, en mi idioma y en mejores condiciones político-sociales, sería una buena oportunidad para conectarnos y hacerlo realidad, para conseguir hablar de esa portada y de todo lo que en sí misma y como imagen implicaba.

El hilo sirve para conectar pero, a su vez, al coser, al bordar o tejer con él, solicita un tiempo. Un tiempo que aprendí observando tejer a mi abuela, que tejía a palillo y *crochet*. Un tiempo que vi suspendido todos los días de mi vida santiaguina. Un tiempo en un acto mediante el que pude disfrutar de las historias y recuerdos de vida de mi abuela en sus largos 105 años, que se vinculan al segundo centenario de mi país y que tuve la suerte y privilegio de escuchar entre hilos y lanas desperdigados por la casa. Un tiempo lento frente al vértigo en que estamos acostumbrados a vivir, que nos permite relacionarnos y compartir. “En *Hilos de Ausencia* se trabaja con el tiempo y con la memoria. Se trata de un tiempo pautado, que avanza lentamente. [...] Para mantener la memoria, Viviana acude también al cine, que también trabaja con el tiempo. Es una manera de construir otro tipo de depósito que también sigue un hilo. En este caso, el del acto de contar y de escuchar una historia. Una vez fuera de la lista ignominiosa, una vez que el ausente ha recuperado su singularidad, su persona, la artista propone hilvanar su nombre con los de otras, pero de una manera distinta, construyendo otros lazos. Porque también hay un tejido social que quiere curarse, cuidarse”.¹⁰⁴

Una de las ideas centrales que recorre *Hilos de Ausencia* y *Repasos* es, por tanto, la metáfora de coser las heridas y de tejer el tejido social. Porque los detenidos desaparecidos son nuestras heridas abiertas, las que no han dejado de sangrar y que nos afectan —o deberían afectar— como sociedad. Catalina Parra dice que “una costura alude a eso: metafóricamente, convertir una realidad dolorosa en menos dolorosa, parchándola, uniéndola, para convertirla en algo procesable, aceptable, soportable”.¹⁰⁵ En *Campos Devanados*, al intervenir algunas fotografías impresas sobre tela con hilos con los que dibujo sobre ellas, estoy haciendo un ejercicio que se refiere también a estas ideas de conexión. Aquí, eso sí, esta unión no tiene que ver con personas, con cuerpos reunidos, sino con la conexión de tiempos, de pasado y presente unidos en una imagen donde también pienso en esa costura de heridas que tienen que sanarse, ya que son imágenes que remiten a lo no cicatrizado igualmente por la violencia del Estado. Unión temporal que busca reconstruir la historia; unión de cuerpos que busca construir y sanar el tejido social. Un tejido social que tenemos que construir y que debemos cuidar pero que antes tiene que sanar, ya que está demasiado dañado.

104 BLASCO, Selina. (2014). “No estás sola”. En: *Viviana Silva... op.cit.* pp.76-77

105 PARRA, Catalina. *op.cit.* p.149

La verdad es que cuando comencé a trabajar estas ideas no conocía la obra de Catalina Parra. En Chile creo que sigue siendo una gran desconocida, olvidada de los textos de Historia del arte y de las clases universitarias, al menos es lo que a mí me tocó en mi paso por la facultad y el arte nacional.



Campos Devanados. 2013-2016.

En *Hilos de Ausencia* la costura realizada intenta ser la más precisa, “la más bella”, la más cercana a un bordado hecho con arte pero, sobre todo, con amor, a pesar de que en ocasiones la perfección no se logra. No importa. No importa porque lo que prima es la idea de que cada puntada registre ese encuentro y experiencia con la memoria, el temblor y su huella, incluso la imperfección, porque también tras la idea de la costura colectiva y de este trabajo artesanal está la idea del encuentro, el conectar, puesto que trabajamos colectiva y dialógicamente¹⁰⁶ para materialmente generar una interacción social. Un trabajo colectivo en el que unos a otros nos enseñamos, mejorando con ello nuestra habilidad en el camino y en la repetición. Costura de nombres, tiempo del bordado que se ejecuta en una acción insistente que permite, mediante su monotonía y tranquilidad, conversar, tomar té, vivir lo cotidiano, así como recordar y contar, contar y contar. “Repetir es resistir... La repetición no implica la realización de lo mismo. Es la letanía de la persistencia que se vuelve significativa cuando descubrimos la diferencia sutil entre una imagen y otra, entre una acción y otra. [...] Repetir, copiar un texto, [nosotros copiamos los nombres] para volver evidentes sus perforaciones. El tejido de palabras en el que juega la tensión entre lo que se puede leer y lo ausente instaura el trabajo de lectura de un discurso político”.¹⁰⁷ Repetir es resistir, una repetición en la que no dejaré de insistir con mi trabajo, con mis imágenes, con los bordados, una repetición necesaria, al menos, hasta que nos digan dónde están.

106 KESTER, Grant. (2003). “Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art”. En: KOCUR, Zoya and LEUNG, Simon. (ed.) (2005). *Theory in Contemporary Art Since 1985*. New York: Blackwell Publishing.

107 GIUNTA, Andrea. *op.cit.* pp.35-36. El paréntesis es mío.

Huella

Señal que deja el pie del hombre o del animal en la tierra por donde pasa.
Señal que deja una lámina o forma de imprenta en el papel u otra cosa en que se estampa.
Rastro, seña, vestigio que deja alguien o algo.
Impresión profunda y duradera.

“La huella es aparición de una cercanía, por más lejos que ahora pueda estar
eso que la ha dejado atrás. El aura es aparición de una lejanía,
por más cerca que ahora pueda estar lo que la convoca nuevamente.
En la huella nos apoderamos de la cosa, el aura se apodera de nosotros”.
(Rendueles y Useros, 2010)

“Las huellas son materiales: vestigios, despojos de la historia, contra-motivos o contra-ritmos,
caídas o irrupciones, síntomas o malestares, sínkopas o anacronismos
en la continuidad de los *hechos del pasado*.
(Didi-Huberman, 2011)

Temblar.



Patricio Guzmán. Fotogramas *La Batalla de Chile*. 1975.

Temblamos cuando sentimos frío, cuando estamos nerviosos, agobiados o enfermos. También cuando sentimos miedo. El temblor es un movimiento involuntario de nuestro cuerpo imposible de controlar. A veces nos tiembla entero; otras, por partes, pero no sólo las personas temblamos. También tiembla la tierra, la naturaleza y las imágenes. Las imágenes también tiemblan.

Cuatro fotografías desenfocadas de los hornos crematorios de Auschwitz nos acercan a esta idea de temblor de la imagen. Un purista diría que aquellas imágenes movidas no serían dignas de exponerse, no serían dignas de ser imagen, porque técnicamente no cumplen esa perfección que se le exige. Pero en realidad estas imágenes son mucho más materia de imagen que tantas otras, puesto que nos hablan del momento exacto, del contexto en que fueron tomadas, imágenes como instantes de verdad. Pese a que la imagen *no nos lo dice todo*, debemos profundizar en *ese algo* que nos dice,¹⁰⁸ realizando una lectura que contrarreste su superficialidad y que se apropie de la Historia desde la memoria, haciendo uso de todo nuestro bagaje y conocimiento cultural. En las fotografías del campo la imagen tiembla, es inexacta porque unas personas se jugaron la vida para obtener estos testimonios visuales, estos fragmentos que son constancia del acontecimiento. Una vida que se jugó también, en el sentido literal de la palabra, Leonardo Henricksen cuando filmaba las imágenes del *tanquetazo* y en ello, su propia muerte.¹⁰⁹

108 Parafraseando a DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo...* *op.cit.* p.90

109 El *tanquetazo* fue una sublevación militar, un intento de Golpe al gobierno de Salvador Allende realizada el 29 de junio de 1973, una primera imagen de los que será meses después el Golpe de Estado. Se le denomina así porque se usaron principalmente tanques y carros de combate que ocuparon el centro de Santiago. Este primer intento golpista no prosperó gracias a los soldados leales al gobierno comandados por el general Carlos Prats quien posteriormente fue asesinado junto a

El día del *tanquetazo*, Patricio Guzmán grababa los movimientos de los militares, así como muchos reporteros de todas partes del mundo que se encontraban en Santiago registrando estos acontecimientos. Leonardo Henricksen era uno de ellos. En ese instante, llega un jeep del que desciende un grupo de soldados (que la cámara de Guzmán capta desde un cierto ángulo), que Henricksen enfoca de frente, directamente al oficial del grupo recién llegado. Entonces él saca su pistola y encañona al camarógrafo, que se encontraba a unos quince metros de distancia, y le dispara. La cámara del reportero recoge esta imagen con extrema fidelidad hasta el instante en que la imagen empieza a vacilar. Leonardo ha sido alcanzado y cae herido de muerte después de haber filmado su propio asesinato.¹¹⁰ Patricio Guzmán que, como decíamos, estaba también allí grabando, en el documental *La Batalla de Chile* (1975) nos muestra cómo este reportero, que está a una calle de él, cae. La cámara, a pesar de caer junto al camarógrafo, sigue por unos instantes grabando y con ella su imagen queda temblando. Un testimonio sobrecogedor, un documento visual que ha pasado a la historia del cine a través de una imagen que tiembla, una imagen que nos muestra el momento exacto de la muerte por arriesgarse a documentar lo que estaba pasando. La imagen vacilante de Henricksen, como las cuatro fotografías de agosto de 1944, si bien *no dicen toda la verdad*, ellas *son la verdad* en sí mismas. Minúsculas muestras de una realidad tan compleja, dice Didi-Huberman, breves instantes, su vestigio, su pobre andrajo.¹¹¹

La imagen tiembla. Algo se mueve fuerte y provoca un temblor. Chris Marker intuye que es el mundo que cambia, que se agrieta y nos lo muestra a través de imágenes vacilantes en diversos films sobre la historia y la memoria. Pero este temblor no es asunto del aparato de filmación, sino de la mano que la sujeta, de la corporalidad, de las emociones del cuerpo que son traspasados a la cámara. Un movimiento corporal que vemos en *Línea del destino* (2006) de Oscar Muñoz, donde la imagen obtenida también se mueve, en este caso, no porque la mano que la sujete tiemble, sino porque está grabando a una mano que oscila, una acción de temblor inversa. La palma de la mano contiene una pequeña cantidad de agua en la que es posible ver su rostro reflejado. Esta imagen cada vez se vuelve más pequeña al colarse el agua entre los dedos mientras la palma se mueve. Nosotros al observarla intentamos identificar el rostro en el agua, el autorretrato del artista que está ahí flotando, pero éste se diluye, desaparece mientras va cayendo el agua. ¿Será acaso que nosotros también nos diluiremos en el espacio-tiempo? ¿Será que algún día también desapareceremos? No lo sabemos... pero sí sabemos cómo se siente el temblor en el cuerpo, la manifestación de nuestros nervios, la constatación de nuestra fragilidad, así como

su esposa en el marco de la *Operación Cóndor*, por la DINA en Argentina.

110 Esta imagen es una de las pocas de *La Batalla de Chile* que no fue filmada por el equipo de Guzmán, sino que recuperada e incorporada en el montaje. El impacto de esta imagen ha sido fulminante, recogiendo después en muchos documentales sobre la situación chilena y como un ejemplo extremo de testimonio de muerte en general. MOUESCA, Jacqueline. (2002, 7 de febrero). "Patricio Guzmán: El cine de Allende". En: *Plano secuencia de la memoria de Chile*. Capítulo IV. [en línea] Centro Documental Blest. [Consulta: 24-08-2016]. Disponible en: <http://www.blest.eu/biblio/mouesca/cap4.html>

Imagen de la escena disponible en youtube en: <https://www.youtube.com/watch?v=lkVDHtSifOk>

A pesar de que Leonardo grabó la imagen de su asesino disparándole, pasaron 32 años para saber su identidad: Héctor Hernán Bustamante Gómez, un simple cabo bajo órdenes que finalmente murió en completa impunidad.

111 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo... op.cit.* p.65

sabemos que aunque hoy estamos, tal vez mañana, podemos no estar. “La imagen se caracteriza por su intermitencia, su fragilidad, su latir de apariciones, desapariciones, reapariciones y redesarpariciones incesantes. [...] La imagen es poca cosa: resto o fisura. Un accidente del tiempo que lo hace momentáneamente visible o legible”.¹¹² Nosotros también somos poca cosa, frágiles e intermitentes. “¿Dónde grabar lo más tembloroso del recuerdo si ya casi no quedan superficies de reinscripción sensible de la memoria donde trasladar ese recuerdo para salvarlo de la rudeza, de la mezquindad y de la indolencia de la comunicación ordinaria?”¹¹³



Hilos de Ausencia. 2014.

Los bordados grises de los pañuelos blancos de *Hilos de Ausencia* también tiemblan. Lo hacen porque los hilos que pasan entre los dedos dando puntadas, tiemblan. Son las manos de los y las bordadoras que tiritan, quizás por la falta de respuestas, quizás por la rotura de sus vidas. Son los nervios, los recuerdos, las emociones, los fantasmas que se asoman entre los hilos como *síntomas*. *Latencias como huellas*. Un gesto inconsciente en el que los sentimientos están presentes y que en el hacer de la costura emergen, primando las emociones.

112 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Supervivencia...* op.cit. p.67

113 RICHARD, Nelly. (2013). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI. p.147

La memoria queda plasmada en la tela, grabada a través de la materia, de las puntadas que, aunque se intenten dar con precisión, son imposibles de controlar en ese gesto de atravesar el nombre y el recuerdo. El temblor como huella, que se graba en la tela. “Hay que empuñar el hilo, hay que atravesar las telas, los paños, los soportes, para bordar inscribiendo un nombre amado. Las manos tiemblan, los años acosan. No todos podrán, quizás, vencer ese proceso, pero está bien, nadie llega demasiado tarde, incluso aunque no llegue. Otro camarada empuñará el hilo redoblando sus esfuerzos y todos los nombres, de una manera u otra, serán escritos e inscritos para ser enarbolados. Ya no serán inscritos en los archivos —donde ya fueron ingresados hace algunos años—, ni en la pura memoria documental. Serán inscritos en el temblor”.¹¹⁴

Una inscripción en el temblor, *un archivo del temblor* como bordados pobres, de manos inexpertas, precarios, muchos “mal hechos”, sin precisión. No importa. No importa porque la convocatoria a bordar no solicitaba habilidad para ejecutar la labor, sino ganas de colaborar en ella como acto político de memoria y resistencia. Bordados como imágenes pobres, diría Steyerl, de baja resolución, inacabadas e incompletas por el rechazo político, que define la resolución de las imágenes de la misma forma que define la de los objetos que están bajo esa superficie. Bordados como registros captados en circunstancias riesgosas, diagramas fosilizados de violencia política y física que portan las pruebas de su propia marginación.¹¹⁵ Imágenes “poco importantes”, como poco importantes son para quienes ostentan el poder, los detenidos desaparecidos.

Rabih Mroué quien trabaja con imágenes de baja resolución mediante la tecnología, con teléfonos móviles y cámaras digitales desechables, utiliza imágenes que cualquier persona puede hacer y son captadas por casualidad en el conflicto. Imágenes inestables, borrosas, nerviosas como el cuerpo de la persona que sostiene la cámara, ya que hoy las cámaras —dice el artista— hacen posible ver las imágenes en armonía con el movimiento del cuerpo de quien la porta, con su ritmo, respiración, con sus miedos y emociones, un registro que la tecnología permite, pero que técnicas manuales como el bordado también. No olvidemos que el desarrollo de lo digital deviene de la industria textil, del desarrollo del telar de Jacquard y sus tarjetas perforadas con las que se tejen patrones y dibujos. Asimismo, la calculadora surge cuando la industria textil se decide a tejer imágenes a través de esos puntos —píxeles— perforados. El cálculo, por tanto, dirige el trabajo manual. Si el tejido y el bordado buscan ser “exactos”, la mano insegura, dubitativa, del tejedor o tejedora, queda evidenciada en la puntada, con lo cual, el trabajador o trabajadora es reemplazada por la máquina surgiendo de la mano de la industria textil, el capitalismo y la producción a gran escala que “evitan” este temblor, esta “pobreza” del tejido, de la tela.¹¹⁶

114 ZÚÑIGA, Rodrigo. (2014). “...escribo tu nombre.” En: ZÚÑIGA, Rodrigo. *Restos de Paisaje...* op.cit. p.21

115 STEYERL, Hito. *Los condenados...* op.cit. pp.161-162

116 Sobre ello ver catálogo: BRÜDERLIN, Markus. (ed.) (2014). *Art & textiles: Fabric as material and concept in modern art from kelim to the present*. Ostfildern: Hatje Cantz.

En obras de Mroué como *The Pixelated Revolution* (2012),¹¹⁷ las imágenes son extraídas de la web, de videos publicados por civiles que documentaron los últimos actos de violencia de la Revolución Siria. Imágenes pixeladas, de ciudadanos testigos que han documentado y compartido su material para hablar de acontecimientos violentos desde su propia experiencia. ¿Cómo no temblar ante ellas? Imágenes fílmicas vacilantes, donde se encuentran, “los síntomas con los espectros. [...] Una apuesta por ese ‘poco que puede’ el arte para enfrentarse a cuestiones que tienen que ver con la memoria, el olvido, la desaparición, el cuerpo, la ausencia, la muerte”.¹¹⁸ Imágenes precarias de palabras bordadas, de nombres que en el hacer son pensados y re-pensados traspasándose toda esa carga, todos esos nervios, esa energía en la tela como huellas impregnadas. Bordados que mientras se hacen llaman también a la palabra, a la narración que los recuerda a través del habla. Huellas inscritas en la materia que es también imagen.¹¹⁹ Imágenes pobres en las que la pobreza no es carencia sino una capa de información extra, una forma que “evidencia cómo se trata a la imagen; si es vista y transmitida o si, por el contrario, es ignorada, censurada y obliterada”.¹²⁰ Imágenes del presente que piensan un pasado, imágenes sobrevivientes.

117 La obra es una *performance*-conferencia en la que el artista va mostrando una selección de estos vídeos que a su vez comenta, apropiándose de este material e intentando dar sentido a esta cantidad ingente de información visual. En su conferencia, la última imagen en la proyección se corresponde al ojo del espectador que se convierte en uno con la lente de la cámara. Vemos en ella también a un francotirador anticipando su próximo objetivo y permanecemos fijos frente él hasta que dispara. El dispositivo de grabación cae al suelo y el video termina abruptamente. Mroué intenta averiguar quién es el francotirador. Para ello hace un *zoom* al vídeo intentando ver la cara del hombre, hasta que la imagen se desvanece en la abstracción. Con cada ampliación, el intento de revelar la verdad solo crea una imagen más ambivalente.

KABRA, Fawz. (2012, 29 de junio). “Rabih Mroué and the Pixelated Revolution”. *IBRAAZ. Contemporary Visual Culture in North Africa and the Middle East*. [en línea] [Consulta: 20-03-2016]. Disponible en: <http://www.ibraaz.org/news/21>

118 FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. (2014). “Fabrication Image(s), mon amour”. En: *Rabih Mroué: Image(s), mon amour. Fabrications*. (2014). Cat. Exposición. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo. pp.12-34

119 En ello radica la importancia de los *haceres*, en la conciencia del material y las decisiones que tomamos para trabajar. El bordado o la costura así como el dibujo y la cámara de vídeo, permiten registrar el temblor de la mano, la huella del acto. Pero al dibujar, por ejemplo, a nuestra mente le es más difícil distanciarse del propio hacer y abrirse a la conversación a diferencia del bordado y el tejido que como técnicas se abren a la relación dialógica.

120 STEYERL, Hito. *Los condenados...* *op.cit.* p.162



Gilberto Castro
Valeria Chamorro
16-01-1975

Juan Esteban
Melisandra Vera
22-04-1974

Diego Alejandro
Pamela Ingrid
01-03-1975

José Concha
Ulises Adalberto
14-08-1977

María Elena
Gonzalo López
01-02-1974

Bernabé
de Castro López
01-08-1974

Esther Inés
Marcelo González
03-03-1974

Valeria de la Cruz
González
01-03-1977

Concepción
Cristina
01-03-1977

Rodrigo
01-03-1977

María Inés
01-03-1977

Isabel
01-03-1977

Diego
01-03-1977

Diego
01-03-1977

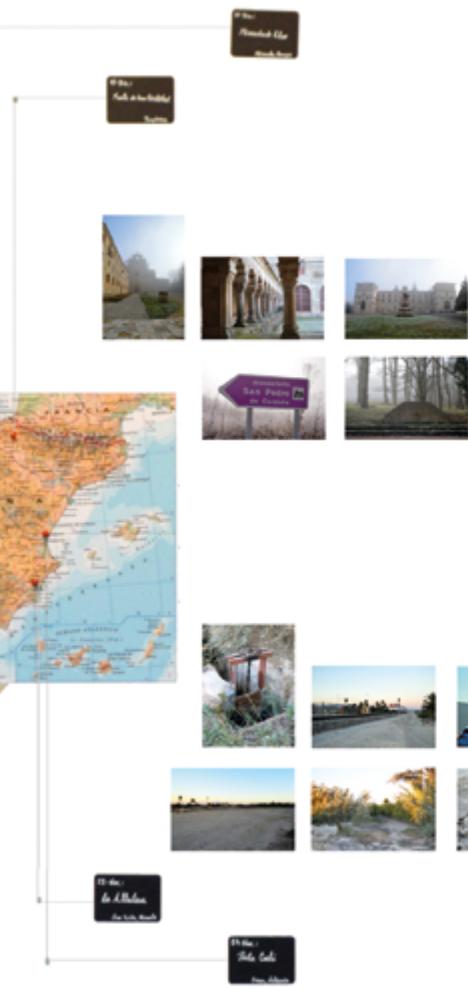
Diego
01-03-1977

Diego
01-03-1977

Diego
01-03-1977



Campos Devanados. Montaje C arte C, Madrid, 2014.



Los lugares también desaparecen.

*Nueve millones de muertos en ese paisaje.
¿Quiénes entre nosotros vigila esa extraña atalaya para advertir de la llegada de nuevos verdugos?
¿Son sus caras en verdad, diferentes a las nuestras?
En alguna parte entre nosotros afortunados capos aún sobreviven
reincorporando oficiales y delatores desconocidos.
Hay quienes no lo creen, o sólo de vez en cuando.
Con nuestra sincera mirada examinamos esas ruinas, como si el viejo monstruo yaciese bajo los escombros.
Pretendemos llenar de nuevas esperanzas como si las imágenes retrocediesen al pasado,
como si fuésemos curados de una vez por todas, de la peste de los campos de concentración.
Como si de verdad creyésemos que todo esto ocurrió sólo en una época y en un solo país.
Y que pasamos por alto las cosas que nos rodean.
Y que hacemos oídos sordos al grito que no calla.¹²¹*

Desde la invención de la fotografía en el siglo XIX la memoria ha quedado depositada en un dispositivo externo a nuestro cuerpo y ya no sólo en nuestra mente, sino en tarjetas de memoria, discos duros, cintas de película y en la *nube* digital. Confiamos nuestra memoria a los dispositivos electrónicos para resguardarla, fijándola en imágenes fotográficas y vídeos. Las cenas familiares, los encuentros con amigos, los viajes, son interrumpidos por continuos disparos de luz que registran lo que acontece. Incluso en solitario, nos autocapturamos mediante *selfies* que acaparan pantallas de móviles y ordenadores congelando nuestros rostros e intimidad en un afán de guardarlo todo, de conservarlo, pero también de mostrarlo al mundo. ¿Qué es aquello que tanto deseamos mostrar?

Las cámaras, tanto para la fotografía como para el vídeo, son un medio de captura del tiempo subordinadas a un segmento de él: lo que dura la exposición y atrapamos en un instante. Un punto en el espacio-tiempo congelado que posibilita una relación singular y paradójica en la experiencia. Un instante atado a una fecha, el momento en que ese segundo de luz lo fijó para siempre. El video como imagen en movimiento es un paso más en la tecnología, como dispositivo de captura y registro de memoria y tiempo. “¿Cómo la gente puede recordar las cosas que no ha fotografiado, filmado o grabado?”¹²² se pregunta Chris Marker (que ha transitado entre ambos

121 RESNAIS, Alain. *Noche y Niebla*. [Película 35mm] Francia. [1955] 32 min.

122 EXPÓSITO, Marcelo. (1998). “Carta desde Chris Marker (cuando se sale de viaje se puede contar algo)”. En: *Chris Marker*. Cat. Exposición. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. p.6

dispositivos) en su película *Inmemory*, mostrando con ello la relevancia de estas técnicas para el trabajo con la memoria. Para Benjamin, es particularmente importante y revolucionario que “la fotografía propicie un análisis dialéctico de la historia [...] ya que suspende y cortocircuita la continuidad temporal entre pasado y presente y bloquea el presente para someterlo a un nuevo examen histórico, creando la posibilidad de que haya otro modo de comprensión y crítica de la historia”.¹²³ La fotografía captura la huella, un fragmento en el paisaje, *el escenario vacío como lugar del crimen* donde reverberan los vestigios de lo que fue, lo que por analogía sería, para Freud, un *lapsus*, aquello que está en nuestro inconsciente y que aflora como síntoma: algo se quiere decir, algo viene a nuestra mente reiterativamente, aparece pero a medias y, por tanto, debemos descifrarlo. ¿Cómo nos acercamos a estas huellas? Las imágenes también debemos descifrarlas, en este caso, a través de sus fragmentos y señales. El pie de foto nos ayuda. “La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo *shock* deja en suspenso el mecanismo asociativo del espectador. En ese momento tiene que intervenir el pie que acompaña a la imagen, leyenda que incorpora la fotografía a la literaturización de todas las condiciones vitales y sin la que cualquier construcción fotográfica se quedaría necesariamente en una mera aproximación. No en vano se han comparado las fotografías de Atget con las del lugar de un crimen. Pero ¿no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen, no es un criminal cada uno de sus transeúntes? ¿No es la obligación del fotógrafo, descendiente del augur y del arúspice, descubrir en sus imágenes la culpa y señalar al culpable?”.¹²⁴ El *lapsus* como síntoma, como latencia, como fantasma.

El paisaje como escenario de un crimen ha sido una idea presente en la fotografía contemporánea. Se ha vuelto un medio preferente para el resurgimiento y reactivación de este motivo —ligado históricamente a la pintura— tanto como género como en sus nuevas posibilidades temáticas, porque “el paisaje no es la naturaleza o el lugar que se contempla, sino lo que se construye [...] una construcción cultural para la que es necesaria una interpretación, a partir de la cual unos elementos físicos existentes se convierten en un paisaje”.¹²⁵ Como estructuración mental, es construido por cada época y sociedad de acuerdo a sus creencias, conocimientos e inquietudes, por lo que tiene una naturaleza eminentemente política para comprender nuestro pasado y presente. Ahora bien, contemplar el paisaje por sí mismo no nos permite saber absolutamente nada; necesitamos contextualizarlo, montarlo, ponerlo en diálogo con otras imágenes y/o textos. Por ello, por mucho que la cámara nos ayude a capturar esas trazas de tiempo, debemos articularlas. Esta articulación se da en el trabajo de Bleda y Rosa, ya que la importancia del lugar como espacio de memoria ha sido uno de sus principales intereses. Sus paisajes “plantan una lectura abierta, que puede ser leída e interpretada por los signos latentes (y por vestigios arqueológicos en algunos casos) que el transcurso del tiempo ha ido depositando e incorporando

123 MAH, Sérgio. “El tiempo expandido”. En: VVAA (2010). *El tiempo expandido*. Madrid: La Fábrica. PhotoEspaña. p.15

124 BENJAMIN, Walter. (2004). “Pequeña historia de la fotografía”. En: *Sobre la Fotografía*. Valencia: Pre-Textos. p.52

125 TORRUBIA, Yolanda. (2014). *La construcción social del paisaje*. Nota de prensa de Exposición. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Participan en ella artistas como Bleda y Rosa, Xavier Ribas, Cristina Iglesias, Santiago Giralda, Paloma Polo, entre otros. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 28 de noviembre de 2014 al 29 de marzo de 2015.

(y otras veces borrando) lentamente en su topografía”.¹²⁶ Paisajes vacíos y desiertos que en un tiempo pasado fueron lugares de grandes batallas y que hoy apenas conservan algunas cicatrices de lo que fueron. Sin embargo, los fotógrafos nos proponen trascender las evidencias presentes en la imagen invocando las ausencias. Observamos las imágenes, pero no vemos nada, solo vacío. Un vacío que es contrarrestado con el pie de foto que constantemente las acompaña, una suerte de inscripción arqueológica, señala José Gómez Isla, que data cronológica y concisamente los hechos allí acaecidos. Este pie nos sitúa y localiza, geográfica y temporalmente, obligándonos a buscar en nuestra memoria y acervo cultural para otorgarles un sentido, de manera que podamos proyectar una segunda lectura sobre la imagen que,¹²⁷ en todo caso, nos genera un cortocircuito, ya que los tiempos, como diría Hernández-Navarro, están enrevesados mezclándose en ellas el presente con el pasado.¹²⁸



Bleda y Rosa. *Campos de Batalla, España*. Cerca de Almansa, 25 de abril de 1707.

La serie *Campos de Batalla: España* (1994-1996) surge a partir de una pintura conmemorativa de la batalla de Almansa a raíz de la cual la pareja realiza su propia versión. Después realizan otras a lo largo del país, construyendo una historia de España que se asienta en algunas de las contiendas más importantes que han constituido su entramado político y social. La serie está compuesta por veintiuna fotografías, cada una de ellas formada por dos imágenes a modo de ventanas que un paspartú ancla, delimitando los huecos entre ambas y recogiendo el pie de foto, más nada.

126 GÓMEZ ISLA, José. (2010). “Recuerdos del olvido”. En: VV.AA. *El tiempo expandido. op.cit.* pp.190-191

127 *idem*.

128 Sobre los tiempos entremezclados invito a revisar el texto de esta tesis *Hilar las historias* y por su puesto, el que compiló Miguel Ángel Hernández Navarro. (2008). *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC.

Visualmente, sus imágenes se componen de un horizonte muy marcado en el que está toda o la mayoría de la información cimentada en la parte baja. En el suelo se deposita la memoria, dicen los artistas,¹²⁹ una decisión, por tanto, que es conceptual y no azarosa. La potencia de sus fotografías reside en que lo que se ve es una mutación de lo que hubo, “y la cuestión de lo visible remite, por fuerza al olvido, parece que inevitable, de lo que ya desapareció. [...] Bleda y Rosa han perseguido, a lo largo de sus trabajos en una década, algunos de esos espacios cargados de fantasmas. Espacios que ya no son lo que fueron, pero que, en su vacío y abandono, casi siempre desolado, conservan la extraña memoria de lo que allí pasó. [...] de ese pasado convertido en traza; la ruina fantasmal que, con su peso y su densidad, convierte todo espacio en escritura que espera ser leída”.¹³⁰ Son fotografías que congelan huellas depositadas en el paso del tiempo, registradas en cada operación de viaje, evocándonos *ese fue* de la batalla como una suerte de arqueología y etnografía de la memoria.

Esta idea del viaje antropológico y la fotografía de paisaje, del lugar donde ocurrieron grandes, pero también, terribles acontecimientos, es parte del trabajo del fotógrafo Mikael Levin, que entre 1995 y 1996 realiza una obra en la cual va en busca de la memoria de su padre, fotografiando restos de paisaje que le permiten construir el pasado de la guerra y sus memorias familiares. A diferencia de Bleda y Rosa, Levin parte de una historia personal y afectiva, pero, aun así, termina trabajando con la memoria social y colectiva. Su padre, Meyer Levin, fue un corresponsal de guerra estadounidense que se embarcó en un viaje a Europa tras las huellas de la Segunda Guerra Mundial, de las comunidades judías y de la liberación de los campos de concentración, junto al fotógrafo francés Eric Schwab, que iba en busca de su madre deportada un año antes. Cincuenta años más tarde, Mikael Levin vuelve sobre el viaje de su padre fotografiando los campos de concentración alemanes y la Europa actual para posteriormente contrastar ambos viajes a través de los escritos de él y de una selección de las fotografías de Schwab, creando con ello un montaje de imágenes sobre lugares desaparecidos y sus residuos. Historias personales que atraviesan la Historia social, política y cultural y también su estado actual. *War Story*, un viaje tras las huellas de las huellas, una cartografía sobre lugares desaparecidos pero marcados con una doble historia: la del nazismo y la guerra, y la de los pasos de su padre, “proponiendo que el pasado está profundamente implicado en el presente, y que cuanto más atentamente nos fijamos en el mundo, más encontramos evidencias de ese pasado desaparecido, que no vemos”.¹³¹

129 He asistido a dos conferencias de los artistas donde han hablado de su obra en 2015. Una el 21 de octubre junto a Valentín Roma en la Fundación Mapfre para “Encuentros con la historia de la fotografía. El final del siglo XX: Caminos abiertos.” Y otra, el 30 de noviembre en la Traseira de la Facultad de Bellas Artes UCM titulada: “Notas para la realización de un proyecto artístico.” En abril de 2016, asistí a su taller “La construcción del paisaje” en la Fundación Telefónica, donde pude conocer en profundidad y de primera mano su trabajo. Su web que visito también constantemente es: <http://www.bledayrosa.com/>

130 ANTICH, Xavier. (2003). “Viaje a través de la memoria devastada”. En: BOURRIAUD, Nicolás. (2008). *Estratos*. Proyecto Arte Contemporáneo. Cat. Exposición. Murcia: Consejería de Cultura, Juventud y Deportes, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. p.60

131 HANDY, Ellen. (1997). “War Stories, the Lorelei, Europe Today, and Documentary Photography”. En: *Mikael Levin*. Página web del artista. [en línea] [Consultado desde: 28-07-2016]. Disponible en: http://www.mikaellevin.com/war_story.html



Mikael Levin. *War Story*. 1995-1996.

Actualmente, Levin sigue tras las huellas de lugares desaparecidos y marcados por un pasado doloroso, esta vez en Sur Corea, cerca de Cheorwon, donde se acerca a la zona desmilitarizada que separa Corea del Sur de Corea del Norte con la obra *Mine Sublime* (2016). Una zona que fotografía demarcada por alambre de púas, una densa red de fortificaciones militares en medio de extensos campos de arrozales que esconden minas antipersonas. Una zona con una densa vegetación, virgen, en el sentido de que, sin intervención desde la devastadora guerra que desgarró a este campo hace más de 60 años, que muestra Levin como un paisaje romántico pero, al enterarnos de lo que trata y de lo que esconde, cambia su sentido y nos aterra.

Aterrarnos es lo que provoca la fotografía de Jorge Barbi cuando, gracias al pie de imagen, nos enteramos de lo que esconden esos paisajes. Este artista registra también lugares desaparecidos, pero en su caso, de la historia de la Guerra Civil española: los escenarios de los fusilamientos que conoce a través de testimonios y que hoy aparecen como paisajes neutros, sin memoria, pero en los que reverbera la violencia y la muerte. El paisaje se muestra una vez más como si nada hubiese sucedido; sin embargo, cuando leemos, como siempre, el pie de foto, el texto dirige la mirada, volviendo ese paisaje en un último paisaje, de ahí que la obra se titule *El final aquí* (2005-2008). “En estas fotografías el punto de vista de la cámara está situado en el sitio donde cayeron los paseados. No es posible pretender reproducir lo último que estas personas vieron por última vez, si es que en esa trágica circunstancia se puede ver otra cosa que los propios pensamientos, pero estos son los lugares que otros eligieron para su final; nosotros sí los vemos, y en ellos su última mirada”.¹³² En esta misma línea de prácticas fotográficas antropológicas, Diana Matar investiga también la historia, memoria y violencia patrocinada por el Estado, siendo una de las preocupaciones clave de su trabajo el intento de fotografiar cosas que ya no se pueden ver. Su interés —señala en su web— surge de una especie de intuición de que el pasado permanece y que sus huellas están de algún modo impresas en los espacios. Pero una pérdida personal ha

132 BARBI, Jorge. (s.f.) Página web del artista. [en línea] [Consulta: 18-12-2014] Disponible en: <http://www.jorgebarbi.com/>

acentuado y profundizado esta intuición. Cuando su suegro, un disidente político libio, fue desaparecido por la fuerza, se dio cuenta de cómo la ausencia puede llegar a ser una presencia entre la gente y los lugares donde estuvieron alguna vez. Después de la revolución de 2011, Diana Matar comenzó a fotografiar lugares específicos donde se habían producido atrocidades bajo el régimen de Gadafi. Los libios sabían y hablaban de los acontecimientos ocurridos en estos sitios, pero casi todas las pruebas habían sido destruidas; una vez más, borradas. De ahí que con su trabajo *Evidence* (2013) documente edificios y lugares donde se ha producido algún abuso a los derechos humanos, un proyecto en el que cada una de las imágenes se presenta acompañada de un texto donde narra lo que sucedió en aquel lugar, describiendo el acontecimiento pasado como una foto-reportera.¹³³

En *Campos Devanados* trabajo de manera similar a todos ellos, puesto que capturo lugares *de*, pero *sin*, memoria, mediante esta idea del viaje como metodología de trabajo ligada a la etnografía, obteniendo la imagen del paisaje en cada trayecto, en cada búsqueda y reconocimiento del lugar, en el que intento tomar contacto también con la gente del pueblo, a pesar, de que en cada encuentro constato cómo esta historia se desvanece del relato. Lugares desaparecidos, paisajes vacíos, fotografías que redirijo con el pie de foto, imágenes sobre *lugares de la memoria* (Nora) en los que la violencia reverbera en quienes lo tienen presente y en quienes, apoyándose en sus conocimientos y la lectura del pie que las contextualiza, son capaces de descifrar lo que en ellas persiste. Su contexto, el período de la historia de España tras el 1 de abril de 1939 cuando el general Francisco Franco firma un parte dando por terminada la guerra en Burgos. En ese momento las diversas fuerzas que concurrieron al llamado “bando nacional” pusieron en marcha un ejercicio de ingeniería social que incluyó, además del aniquilamiento de cualquier resistencia, una política de desmovilización generalizada que presentó la realidad social con arreglo a sus intereses, incluyendo la negación sistemática de otras realidades, experiencias y memorias. Un período de la historia en que los desfiles militares abundaban, al igual que cientos de campos de concentración por toda la patria, con miles de prisioneros internos, también desfilando, sólo que de manera menos publicitada. Lugares hoy borrados de la Historia, desaparecidos, en los que se construyen ciudades literalmente, sobre ausencias. El ejercicio es, “volver a mirar. Mirar a dos tiempos, hacer que la mirada se abra a la historia, que las imágenes del pasado que ya se habían perdido, se activen en el presente, que lo manchen y que ya no nos dejen ver con claridad lo que antes habíamos creído tener”.¹³⁴

133 MATAR, Diana. (s.f.) Página web de la artista. [en línea] [Consulta: 05-12-2016]. Disponible en: <http://www.dianamatar.com/evidence#8>

134 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *Materializar el pasado... op.cit.* p.90



Imágenes de archivo: Campo Nanclares de Oca; Visita autoridades Campo de Alicante; y Campo de San Pedro de Cardaña. Sin fecha exacta ni autoría. Última imagen: De la serie *Estructuras Invisibles*, Campo de Mozarrifar. Zaragoza, 2015.

“En todos los Campos de Concentración de Prisioneros, se izará la bandera Nacional, la que se arriará a la puesta del sol, con los honores reglamentarios.

Quedará constituida una guardia permanente al pie de la bandera formada precisamente por presos. Al izar y al arriar la Bandera los prisioneros formarán, según permitan las condiciones del campo, saludando con la mano extendida.

Debido a ser suficiente la alimentación que se da a los prisioneros, queda, hasta nueva orden, suprimida la entrega de paquetes y cestas con comidas. [...]

Al formar para cualquier acto darán las tres vivas a España, Generalísimo y Arriba España.

La fuga del prisionero será castigada con Severa Pena.

Esto se hará saber en los Campos de Concentración y Batallones de Trabajadores diariamente”.

“La alimentación consiste en un poco de agua sucia, sin azúcar, que sustituye al café por las mañanas. A mediodía coles o si no, unos granos de arroz, sin aceite.

Muy de tarde en tarde un poco de pescado en malas condiciones.

Por la noche coles otra vez. El pan lo entregan a las doce de la mañana y consiste en un chusco que desaparece antes de servir la comida.

En este campo los presos trabajan en una cantera en la que han de picar piedra sin reposo. Los que quedan en el campo deben limpiar las 33 letrinas repartidas en toda su extensión [...] Un castigo muy corriente en este campo

es el de amarrar a la espalda de los que cometen una falta un saco de 50 kilos y hacerles trabajar en la cantera con esa carga abrumadora”.¹³⁵

Testimonios para *Campos Devanados*.

No soy la primera ni la única que ha trabajado sobre los campos de concentración franquista y su imagen y relato perdido. La artista Ana Teresa Ortega, bajo esta idea del viaje y el trabajo de campo que todos los artistas nombrados compartimos en nuestro hacer, lo ha hecho. Ortega realizó el proyecto *Cartografías Silenciadas* (2007) en el que documenta los espacios emblemáticos de la represión franquista: Campos de Concentración, Colonias Penitenciarias Militarizadas y

135 RODRIGO, Javier, (2003) *Los campos de concentración franquista. Entre la historia y la memoria*. Madrid: Siete Mares. Primer texto: “Normas generales de los campos de concentración”. pp. 112-113. Siguiendo, en p.173. Testimonio que forma parte del Archivo del Partido Comunista-Represión, caja 40, C7

espacios donde hubo fusilamientos masivos durante la Guerra Civil y la posguerra. Su obra cronológicamente abarca desde 1936 a 1962, coincidiendo estas fechas con la apertura y cierre de estos espacios, y la realiza mediante muchos viajes en los que registra su estado actual, tras un proceso exhaustivo de investigación en los archivos del ejército, del Reino de Valencia, del Tribunal de Cuentas y de otros organismos que custodian documentación sobre la Guerra Civil y la postguerra. Con esta información, realiza imágenes, que se caracterizan por ser composiciones apaisadas —aunque no sólo— sin rastros de personas y que contienen una alta carga de historia y drama, dado su tratamiento del color. Son fotografías de paisaje que dan cuenta de aquellos lugares de represión, que acompaña de un breve texto al pie, pero también en su montaje, con archivos recopilados para contextualizarlas; documentos relativos al funcionamiento de estos campos y centros de detención, archivos como reglamentos, normativas, planos, mapas, fotografías de los prisioneros de guerra, que incorpora dispuestos en mesas como fuente generadora de pensamiento y reflexión. Sus fotografías “nos hablan de otro momento histórico pasado que se hace presente: a través de la memoria de una actividad oculta, de la que conocemos pocos testimonios y de la que solo nos queda la huella y el silencio”.¹³⁶

Esta obra, que conocí haciendo esta tesis, es una gran investigación histórica sobre la represión del franquismo, un tema inusual en el arte contemporáneo español —por eso a mí también me interesó trabajar sobre él— que denuncia y desvela los muchos años de terror que se vivieron en estas tierras más allá de la última guerra. *Cartografías Silenciadas* formó parte de la exposición *Ejercicios de Memoria* que se llevó a cabo el 2011 en Lleida, a la cual he accedido gracias a su catálogo, pudiendo conocer de la mano de su comisario, Juan Vicente Aliaga, ésta y otras obras en torno a estas problemáticas. Para este catálogo, el curador le pidió a cada uno de los artistas que contestasen un cuestionario, donde Ortega manifiesta que “la historia relativa a los campos de concentración, todavía hoy, no es lo suficientemente conocida, a pesar de que ya en 1967, Max Aub publicó *Campo de los almendros*, novela que cierra el *Laberinto mágico*. En ella nos narra cómo medio país iba a quedar atrapado, encerrado, ahogado y reprimido en ese laberinto”.¹³⁷ Hablamos de una obra y discusión que se expone hace sólo cinco años; es decir, muy recientemente y que, aun así, todavía es “novedosa” en cuanto a contenido. Esto sucede porque la necesidad de conocer y recuperar estas narraciones es relativamente reciente. Uno de los problemas para ello ha sido que el conocimiento de los testimonios sobre estos acontecimientos no se había tomado en cuenta, algo que ha ido cambiando recientemente y

136 BENLLOCH, Pep. (2010). “Cartografías Silenciadas. Espacios de represión franquista. Fotografías Ana Teresa Ortega”. Nota de prensa Universidad de Valencia. [en línea] [Consulta: 07-09-2015]. Disponible en: <http://www.uv.es/cultura/c/docs/expcartografiasilenciadas10cast.htm>

137 ORTEGA, Ana Teresa. (2011). Cuestionario catálogo exposición. En: ALIAGA, Juan Vicente. *Ejercicios de Memoria*. Cat. Exposición. Lleida: Centre d'Art la Panera. pp.83-84

La exposición realizada del 26 de enero al 24 de abril de 2011, contó con obras de Marcelo Expósito, Rogelio López Cuenca, Joan Brossa, Ana Navarrete, Francesc Abad, Pedro G. Romero, María Ruido, Fernando Sánchez Castillo, Montserrat Soto, Francesc Torres y Ana Teresa Ortega. El comisariado giraba en torno a la memoria de la Guerra Civil española y del franquismo, asumiendo una mirada crítica que intenta generar discusiones en la sociedad española y en el mundo del arte, las cuales deja abiertas en un momento en que todavía no se daban éstas habitualmente, incorporando proyectos que revisan la Historia y las historias.

que coincide, según la artista, “con la desclasificación de los documentos de la Guerra Civil en los archivos militares. Se trata de un acontecimiento de gran trascendencia para la investigación, pues es entonces cuando los historiadores empiezan a rastrear por los desordenados archivos para investigar diferentes aspectos de la represión, y es a través de ellos que la vamos conociendo en su verdadera dimensión”.¹³⁸



Ana Teresa Ortega. *Cartografías Silenciadas*. 2007. Plaza de Toros de Valladolid, 1937.

Este no asumir su propia historia por parte de la sociedad española es una idea que comparto y es una experiencia común en los países en que la violencia ha generado un trauma social sin que haya sido elaborado como política de Estado. En Chile, si bien hemos tardado menos quizá en comenzar a recuperar y reconocer nuestro pasado, no por ello éste ha sido asumido, elaborado y valorizado y, al igual que aquí, a la fecha, todavía hay muchas personas que incluso niegan las violaciones a los derechos humanos cometidas. En mi caso, trabajar con este tema ha sido muy difícil, pues es un pasado de terror y humillación demasiado doloroso y oculto, cerrado. Para “acceder” a él me he valido de la fotografía porque la imagen fotográfica retiene y captura, y también he experimentado con el bordado, mezclando la fotografía con dibujos cosidos que surgen de la recogida de los testimonios leídos o que completan, de algún modo, los espacios que permanecen derruidos. La idea tras ello es hilar una historia, una historia que está pendiente, pendiente de un hilo. Por tanto, cada una de las instalaciones que he hecho de *Campos Devanados* o *Estructuras Invisibles* sólo son ejercicios de memoria que abren puertas y ventanas a seguir investigando. En consecuencia, asumo que este proyecto no está cerrado. No lo está porque una de las ideas que lo han guiado ha sido la de devanar la historia, el tirar del hilo y enrollarlo, para lo cual, debo dar la vuelta al mapa tirando de este hilo que lo va construyendo, investigando en la mayor cantidad de contextos posibles para abrirlo y generar un conocimiento algo más completo e inclusivo. No lo está tampoco porque siempre encuentro, busco y/o genero, nuevos

138 *idem*. Sobre el problema de las políticas de Estado me refiero en el texto titulado *Silencios, cicatrices, aperturas: políticas de la memoria*.

testimonios y archivos y, como “artista historiadora”, creo que es importante ir incorporando estos relatos que van apareciendo. Además, como he dicho, estas obras las veo como ejercicios. Aproximaciones a un tema complejo y delicado, abundante en sensibilidades, por tanto, las decisiones que voy tomando en cada hacer y en cada montaje, las voy también pensando y contextualizando lentamente según el espacio expositivo. Los campos de concentración, una de esas tantas historias aún por recuperar, están presentes en el trabajo de Ortega y en el mío, que buscamos en sus huellas y archivos. La coincidencia de intereses me lleva a pensar en su necesidad. Porque son imágenes que faltan y bajo nuestras diversas miradas podemos contribuir a generarlas en la búsqueda de una mayor inclusión y articulación de relatos. Las fotografías muestran la memoria oculta bajo nuestros pies, “lugares en los que se sedimentan sentidos, tramas de la historia que han perdido visibilidad pero que siguen activas”¹³⁹ y, si observamos con detención, si estamos atentas, podemos ver en ellas los rastros que perduran. *Campos Devanados* y *Estructuras Invisibles* funcionan bajo estas ideas y premisas, entendiendo la fotografía como huella. Imágenes en las que lo importante no es lo que se ve sino lo que no está pero forma parte de ella, sus pliegues de tiempo.

Fijar, anclar, clavar, dejar de manera estable la memoria que brinda su batalla en el terreno de las imágenes porque éstas son un puente directo con la imagen mental del mundo. Imágenes que evocan los signos de la memoria, cúmulo de desapariciones y vestigios. Fantasmas como presencias insistentes de un pasado que evidenciamos en unos cuantos registros gráficos. Imágenes que se vuelven un mapa de señales intentando recomponer, aunque sea parcialmente, las partes restantes. Si el mar y el desierto de Atacama muestran el pasado y la memoria de la represión chilena en las películas de Guzmán, que en su caso retrata y captura a través del video proponiendo con sus imágenes una política de la memoria anclada en la geografía; en este caso, es el terreno descampado o construido de España, el paisaje de ciudad o del campo, lo que la fotografía junto a ciertos datos, reconstruye, una operación de políticas de la memoria.

“Las ruinas de los campos, la mayoría desaparecidos bajo el manto del tiempo, la reconversión de solares o el silencio cómplice, son, cuando existen, una metáfora de la memoria de miles de prisioneros. Solamente una triste placa recuerda la existencia del campo de Miranda de Ebro, otra la del de Albalera. Y al menos allí hay inscripciones conmemorativas. ¿Y en San Gregorio, en San Marcos, en La Magdalena, en San Pedro de Cardeña? ...”¹⁴⁰ La memoria y los archivos, la Historia y las historias, la fotografía como paso del tiempo; conceptos y herramientas que utilizamos para mediante un ejercicio crítico y visual, revisar la Historia con el fin último de reescribirla incluyendo en ella a los y lo desaparecido. El espacio no como ruina, sino como lugar para la exploración del tiempo y la memoria sedimentada en el territorio. Porque “frente al vacío, a la ausencia, a la desaparición, sólo quedamos nosotros”.¹⁴¹

139 GIUNTA, Andrea. *Cuando comienza...op.cit.* p.28

140 RODRIGO, Javier. *Los campos... op.cit.* p.187

141 NICHOLLS, Nancy. (2013). *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. p.53

La historia es nuestra, y la hacen los pueblos.¹⁴²

*En la ausencia hay una dualidad, una mezcla. Algo que permanece, a pesar de que esa persona ya no está...
En la ausencia a diferencia del olvido, todavía hay una huella,
hay una presencia, ¿no? Ese aspecto dual, de vacío y presencia, da justamente en el núcleo de lo que
sentimentalmente o existencialmente pueda tener o sentir un familiar de detenido desaparecido o ejecutado
político, o cualquier persona a la que se le ha arrebatado un ser querido. Y que es, especialmente, el terreno
donde la memoria lucha... Es muy linda la metáfora que usas de este ir bordando los nombres.
Ir bordando en el terreno de la ausencia y luchando contra el olvido, que es el trabajo tanto estético como
artístico, pero también humano, el trabajo propio de la memoria.
De ir hilando a pesar de la disgregación, a pesar de la falta de información o la distorsión, de la inhumanidad,
de la crueldad, de lo que ya sabemos que es capaz el ser humano...
A pesar de eso, en el terreno difícil que es la ausencia, hay espacio para la memoria...
y para bordar, para el trabajo artístico.
Hay un poema de Oscar Hahn que dice al final: 'para ser leyenda en la memoria del mundo'.
Bueno, yo no sé si podemos ser eso, pero por lo menos, no cedamos al mundo.
Opinión de un estudiante universitario durante la visita guiada de *Hilos de Ausencia*.
Julio, 2015*

Cuando conocemos a alguien, normalmente conversamos sobre lo que hacemos, sobre nuestro trabajo, la familia. Al decir que me dedico al arte y ahora a hacer la tesis doctoral, me preguntan por su puesto sobre qué la hago. Hasta ahí, todo bien. Pero cuando comienzo a contar sobre qué va mi obra y mi investigación es común oír que “para qué sigo con esto”. “Una vez más, para qué, si ya es pasado”. Escuchar ese tipo de expresiones o ver cómo el rostro se va transformando en la gente me permite pensar en lo bien que lo han hecho *ellos* a la hora de construir los relatos. Cuán indiferentes somos ante el dolor y cuán impasibles respecto a nuestra historia y procesos sociales. Cuán desmemoriados, cuán anestesiados estamos. Muchos no entienden —o no quieren entender— que el presente no es más que un segundo que ya pasó cuando lo hemos pensado y que lo que vivimos y llamamos como tal es una concatenación de acontecimientos pasados que dibujan y moldean un futuro posible. Por tanto, cada una de nuestras victorias, así como cada una de nuestras derrotas y problemas cotidianos, devienen de un pasado que nos atraviesa.

142 Frase emitida por Salvador Allende en su último discurso, mientras el Palacio de La Moneda donde él se encontraba, era atacado y bombardeado por el ejército y las fuerzas armadas de Chile, el 11 de septiembre de 1973. Dedicado a él.

De igual manera, los mismos que han generado las tecnologías del terror y que han tenido el poder desaparecedor, son quienes hoy en día nos siguen controlando. Debo decir que ante estos comentarios siento indignación, rabia e impotencia, una rabia que en mi trabajo me parece que no queda reflejada, ya que las obras que realizo y las que me interesan (como las aquí revisadas), distan mucho de ser obras “rabiosas” que enfrentan al mundo, aunque no por ello lo enfrenten menos. Aun así, creo que esa impotencia afecta, puesto que guía y define las situaciones y problemas a tratar desde la práctica. “No escapa del pasado el que lo olvida: esto significa que una política en presente, aunque sea construcción del porvenir, no podrá saltarse el pasado que repite o rechaza”.¹⁴³ Lamentablemente, no somos conscientes de ello, quizás la luz es tan brillante que nos lleva a la oscuridad y las tinieblas, lo que se refleja, por ejemplo, cuando no nos percatamos de que la desaparición forzada de personas por parte del Estado sigue aconteciendo. Basta recordar el reciente 26 de septiembre de 2014, día en el cual, en la ciudad de Iguala, México, desaparecieron 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa sumado a la muerte de 6 personas y 5 heridos de gravedad simplemente por manifestarse en la presentación del informe del alcalde. Un caso que en su momento trascendió a la opinión pública, que llenó portadas de periódicos y ciudades de todo el mundo con la consigna *vivos se los llevaron, vivos los queremos* y que, tras dos años, pareciera que ya hemos olvidado. Sus padres y familias no, eso está claro.

Cuarenta y tres estudiantes que hasta ahora no han vuelto y que, según informó la propia policía mexicana, tras ser detenidos en la manifestación, fueron entregados a sicarios del cártel *Guerreros Unidos*. También dijeron que los del cártel habían prendido fuego a los estudiantes y que los habían enterrado en fosas, así, sin más. ¿Es acaso esto normal? ¿Tan fácil es explicar una barbarie como ésta? ¿Tanto nos hemos acostumbrado? Para la antropóloga Rossana Reguillo, aquellas fosas clandestinas se fueron convirtiendo en noticia cotidiana y pasaron a formar parte de un vocabulario que instauró el horror como norma. 69 cuerpos en una, 15 en otra, 11 en una más, como si se tratara de accidentes geográficos, heridas en la tierra.¹⁴⁴ La geografía una vez más ligada a la ausencia, a la pérdida que se queda enterrada bajo las piedras. En México, desde el año 2007 y sólo en tres estados, se han “recuperado” ya 460 cuerpos en estas fosas. Recuperados entre comillas, porque en este país no existen protocolos adecuados para el reconocimiento de ADN. No hay, señala la antropóloga porque, aunque el país vive en una guerra, los gobiernos no la reconocen.¹⁴⁵ El relato de la Historia...

En 1852 Karl Marx dijo, como contestación a un escrito de Hegel, su célebre frase “la historia se repite dos veces, primero como tragedia y después como farsa”.¹⁴⁶ Ello en el contexto del Golpe

143 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros. p.34

144 REGUILLO CRUZ, Rosana. (s.f.) “Ayotzinapa, el nombre del horror”. *Revista Anfibia*. Universidad de San Martín. [en línea] [Consulta: 14-04-2016]. Disponible en: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/ayotzinapa-el-nombre-del-horror/#s-thash.rqpkfaiV.dpuf>

145 *idem*.

146 MARX, Karl. (2003). *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Fundación Federico Engels. p.10

La cita in extenso es: “Hegel dice en alguna parte que la historia se repite dos veces. Le faltó agregar: primero como una

de Estado en Francia que el año anterior había dado Luis Bonaparte, el sobrino de Napoleón. La frase, tan citada en todas partes, lamentablemente es tan veraz. La historia se repite una y otra vez y lo que vemos a nuestro alrededor parece una pantomima. Las desapariciones forzadas siguen aconteciendo tras tanto informe, ley y acuerdo, y el abuso de poder se sigue repitiendo, ese poder oscuro que secuestra personas a plena luz del día y que con ese mismo poder, los desaparece. En México mientras los padres siguen intentando ejercer presión ante el Gobierno para que continúe la búsqueda de los estudiantes, la investigación oficial de la Fiscalía concluye que fueron entregados por la policía de Iguala a narcotraficantes y que éstos los incineraron en un basurero cercano y arrojaron las cenizas a un río. No obstante, sólo se ha podido determinar científicamente la muerte de uno de los 43 estudiantes, identificado entre los escasos restos humanos hallados en la zona. Tanto Amnistía Internacional como *Human Rights Watch* consideran precipitadas las conclusiones del fiscal, al igual que los familiares, quienes no aceptan esta versión de los hechos y continúan exigiendo que sus hijos aparezcan con vida. Una vez más, sin embargo, parece que las aguas sumergen los cuerpos borrándolos, desintegrándolos cuales seres mitológicos en su profundidad.

Aquel poder que permite la desaparición de los estudiantes mexicanos bajo total impunidad es el mismo que en Chile, el 3 de septiembre de 2005, hizo desaparecer a manos de la policía a José Huenante Huenante, un joven de 16 años de origen mapuche que se encontraba con sus amigos de fiesta, una fiesta en la que quizá nunca debió estar. Y es el mismo poder que en el recién pasado 2015 permite la desaparición del joven José Vergara Espinoza. Los sin nombre de las fosas comunes de Chile, España, Argentina, México y de tantos otros lugares no son el epílogo, sino uno de los capítulos de esta historia.

José Huenante y sus amigos apedrearon a una patrulla de policías que pasaba en medio de su fiesta, dado su estado de ebriedad, de ahí que la policía fuera tras ellos. El joven fue detenido y permanece desaparecido, hace 11 años. Era un joven pobre, mapuche y sin escolaridad, tal vez cumplía con las características “necesarias” para poder ser abusado, para que pudiesen perpetrar el secuestro en total impunidad y para que su caso pase al olvido por parte del Estado y de la sociedad. Con sólo 16 años ha pasado a la historia de Chile; bueno, a la microhistoria, a la popular, porque su caso no ha tenido eco ni en los medios ni en la oficialidad, como el primer detenido desaparecido en democracia, bajo el gobierno del expresidente Ricardo Lagos, de centro-izquierda, miembro del *Partido Por la Democracia* (PPD), el mismo que en la actualidad se candidatea a la reelección y el mismo que en 1988, en plena dictadura, se atrevió a interpelar en televisión a Augusto Pinochet.¹⁴⁷ Así han cambiado las cosas, así se han *dado vuelta la chaqueta*, solemos decir en mi país.

tragedia y después como farsa”.

147 La imagen de Ricardo Lagos apuntando con su dedo para interpelar a Augusto Pinochet frente a las cámaras en un momento en el cual, recién tímidamente en Chile se estaba comenzando a hablar de cara al futuro plebiscito, trascendió enormemente en el país pasando a ser parte de nuestra cultura visual, e influyendo considerablemente en su elección como presidente el año 2000, cuando constantemente se seguía hablando por televisión de este episodio con el dedo.

José Vergara por su parte, un joven de 23 años diagnosticado de esquizofrenia de la comuna de Alto Hospicio, al norte de Chile, fue detenido también por la policía cuando la familia solicitó ayuda para controlar una de las crisis del joven. Si bien la familia en otras ocasiones había solicitado auxilio recibéndola de buena manera por parte de *carabineros* —la policía allí—, ese 13 de septiembre de 2015, a diferencia de las veces anteriores, José no regresó. Tras la búsqueda y denuncia de su familia, como en una conducta casi institucionalizada, carabineros de Chile, igual que en el caso de José Huenante, negó haber detenido al joven, una declaración que esta institución tuvo que posteriormente desmentir, cuando uno de los ex-uniformados involucrados en el caso confesó que dejaron a Vergara abandonado en el kilómetro 6 de la ruta A-414 del norte, en pleno desierto. Actualmente, los policías responsables de su detención se encuentran en prisión preventiva tras ser formalizados por el delito de secuestro calificado y falsificación de instrumento público. “Los carabineros además habían negado en un primer momento su detención, cambiando incluso libros de ingreso, omitiendo información y ocultando lo que pasó. Esto hasta que hace unos meses atrás una persona denunció haber escuchado una conversación en la que se indicaba que los carabineros habrían golpeado al joven hasta dejarlo agonizando, para luego enterrarlo en el desierto”.¹⁴⁸ Ocultamiento de pruebas y borramiento de huellas, las mismas prácticas por las mismas instituciones, la historia repitiéndose una y otra vez.

José Huenante y José Vergara son dos casos que no sólo nos hablan de la injusticia social en que vivimos, sino de lo vigente que es la desaparición forzosa en nuestros días. Agamben habla, del estado de excepción y del campo de concentración como condición en la que nos encontramos actualmente, puesto que somos despojados de nuestros derechos y de nuestra soberanía. Y así como el poder se reitera y repite sus estrategias dejándose caer sobre los cuerpos de quienes, como siempre, hacen carne de la desaparición, los más pobres económicamente hablando, de igual manera, en estas historias son nuevamente los familiares y amigos cercanos quienes asumen la lucha solitaria por desvelar esta situación. En el caso de Chile, una situación ante la cual algunos colectivos de familiares de detenidos desaparecidos y de defensa a los derechos humanos formadas en dictadura han contribuido a entablar esta demanda en el espacio público y social, denunciando en las calles nuevamente la desaparición, señalando a los responsables e invitando también a artistas a colaborar en su visibilización.¹⁴⁹

148 CRUCES, Natalia. (2016, 29 de junio). “Detenido desaparecido: ¿dónde está José Vergara? *La Izquierda diario*. [en línea] [Consulta: 13-09-2016] Disponible en: <http://www.laizquierdadiario.cl/Detenido-desaparecido-donde-esta-Jose-Vergara>

149 El caso se conoció nacionalmente por un estudio del Centro de Derechos Humanos de la Universidad Diego Portales el año 2009, titulado *Una desaparición forzada en Chile*. Posteriormente el libro *La vida breve de José Huenante. Historia del primer desaparecido en democracia* de Nicolás Binder (2013) narra también su historia tras una exhaustiva investigación. El libro, pertenece a la primera publicación de la Colección Periodista José Carrasco Tapia de la Universidad de Chile y a Ceibo ediciones.

Para el *Día Internacional del Detenido Desaparecido* de 2011, los familiares de D.D. que llevan la dirección del espacio *Londres 38*, espacio de memorias, invitaron a diversos artistas nacionales a realizar intervenciones urbanas por el centro de Santiago en torno al caso de José Huenante. Los artistas que participaron fueron: Guillermo Núñez, Voluspa Jarpa, Carlos Montes de Oca, Víctor Pavez, Ismael Frigerio, Bernardo Oyarzún, Iván Navarro, Roser Bru, Camilo Yáñez y Eugenio Téllez. Cada uno hizo una gigantografía a partir de la foto del carnet de identidad de José, multiplicando así su rostro por la ciudad. A su vez se editó un pequeño catálogo. *Londres 38, espacio de memorias*. (2011). “¿Dónde están? ¿Dónde está? El caso José Huenante. *Intervención Urbana*”. Cat. Exposición. Santiago de Chile: Londres 38.



Colectivo 119 familiares y compañeros, Viviana Silva, Sebastián Venegas y amigos. *Un Quilt por José Huenante*. Intervención en el centro de Santiago. 2015.

En este contexto, el pasado 2015, el *Colectivo 119, familiares y compañeros*, uno de aquellos con los que trabajé en *Hilos de Ausencia*, me invitó a realizar una obra-acción para la conmemoración de los 10 años de la desaparición de Huenante. Para ello me solicitaron que hiciésemos nuevamente algún bordado que permitiera reunirnos y congregarnos a más personas a la memoria de José y dar a conocer su caso. Ya que necesitaban algo que sirviese, no para estar en exposición dentro del cubo blanco, sino para estar en las calles, en el espacio público denunciando, les propuse hacer una gran bandera tipo *quilt* que narrara en imágenes la historia de Huenante.

Para ello lancé la convocatoria en Facebook —las redes sociales en este sentido son muy útiles— y desde ahí fuimos invitando a participar de la construcción del *quilt* a todo quien quisiese, así como solicitando colaboración con trozos de tela, hilos y demás materiales. Posteriormente nos reunimos en el Centro Cultural Manuel Rojas un día, y en la Casona de la Compañía Gran Circo Teatro otro, a coser con muchas telas de colores los episodios de la corta vida de Huenante, su contexto y momento de detención. De este modo, una vez más, no sólo hacíamos eco y memoria de la valiente acción de las *arpilleristas* en dictadura, sino que también nos involucrábamos todas y todos en la historia y vida de José. Porque mientras cosíamos los retales de tela íbamos conociendo todos juntos su historia de vida, gracias al libro recientemente publicado por Nicolás Binder y al conocimiento de los hechos por parte de algunos miembros del *Colectivo*, que han estado varias veces en la casa de la familia y con amigos de Huenante, colaborando en su búsqueda en la ciudad de Puerto Montt, al sur del país.

La experiencia de construcción de este *quilt* fue fantástica, no sólo porque muchos de nosotros ya nos conocíamos, por lo que fue un reencuentro en familia, sino también porque hemos mantenido interesantes y profundas conversaciones sobre la historia de nuestro país, las políticas de gobierno, la cuestión social, el movimiento obrero, el problema con nuestros pueblos originarios, especialmente con el pueblo mapuche, sobre el movimiento estudiantil y las luchas sociales de nuestros días, sobre el arte y sobre nuestras familias. Realizar este *quilt* cosiendo capa a capa, trozo a trozo, las escenas de la vida de José para luego trasladarlo a la calle y transformar la creación en un escenario de participación y experimentación, fue, una experiencia

de activación y agitación de memorias. Trabajar de esta manera ha implicado postulados que van más allá de lo visual y lo artístico. Lo que importa es el gesto y la acción, actuar como activadores de conciencia cumpliendo, a su vez, una función pedagógica. La acción remite y referencia el estandarte gigante de tela realizado por John Dugger, *Chile Vencerá!* en los años setenta junto al colectivo Artist for Democracy (AFD) creado por Cecilia Vicuña y por los también artistas David Medalla, Guy Brett y el propio Dugger, con la distancia, por supuesto, de lo que significó este estandarte en dictadura, así como el conjunto de actividades organizadas por el colectivo para ayudar económicamente a Chile y visibilizar la violación a los derechos humanos que se estaba cometiendo.¹⁵⁰

El estandarte, *Chile Vencerá!* Dugger lo realizó basándose en los relatos de Cecilia Vicuña sobre el país y la revolución cultural de la Unidad Popular mermada. Al respecto el artista escribió: “Este estandarte fue concebido como una obra de arte de participación masiva que funciona en el movimiento internacional de solidaridad con el pueblo chileno. La forma del estandarte se utiliza en este caso de una manera didáctica para ilustrar en la medida de lo posible los diversos sectores de trabajadores en sus muchas maneras para hacer un movimiento unificado. Se trata de una obra de arte antifascista”.¹⁵¹ El estandarte, que funcionaba como tapiz informativo gigante, fue realizado en varios pasos, incluyendo diapositivas proyectadas sobre tela azul para dibujar figuras a gran escala; formas hechas a partir de la narrativa poética de Vicuña que incluía cuerpos de hombres y mujeres, las montañas y el mar, los campos y las industrias, las actividades humanas comunes y el espíritu de sacrificio y renacimiento del pueblo chileno, señala el artista. Estas figuras, hechas al estilo de Matisse en tela roja y cosidas sobre tela azul, fueron posteriormente cortadas en veinte cintas que componen la pieza, siendo una nueva forma de fabricar estandartes a gran escala que hizo posible su instalación y fácil transporte. Dugger cuenta que trabajó con un equipo de alrededor de veinte artistas y voluntarios. El día 15 de septiembre de 1974 lo terminaron y llevaron a Trafalgar Square, donde lo montaron para la manifestación masiva en apoyo a las víctimas y a la resistencia de la dictadura chilena, organizada por el colectivo AFD junto a diversos agentes políticos y culturales. En el acto hablaron representantes como Hortensia Bussi, esposa de Salvador Allende, ante alrededor de 10.000 personas. Junto al estandarte colocaron un gran retrato de él.¹⁵²

150 Las acciones de *Artist for Democracy* no fueron las únicas, desde el arte, que en los primeros años de dictadura en Chile se realizaron para visibilizar las violaciones a los derechos humanos y la violencia de la dictadura. Acciones de solidaridad con el pueblo chileno se pudieron observar incluso dentro de la propia institución artística. Cabe mencionar y recordar por tanto, la edición de la Bienal de Venecia de 1974, la cual fue dedicada por completo a Chile como protesta contra la dictadura a decisión de su presidente Carlo Ripa di Meana, realizándose a lo largo de la ciudad murales que llamaban a la liberación del pueblo chileno, en clara alusión a las brigadas muralistas del país que años antes, sobre todo durante la campaña y bajo el gobierno de Salvador Allende, tuvieron un fuerte apogeo en el país (Brigadas Ramona Parra e Inti Peredo principalmente). Una revisión breve pero clarificadora sobre exposiciones al respecto podemos encontrar en el Catálogo-folleto de la exposición *Chile Vive: Memoria Activada*, curada por Francisco Godoy Vega y realizada entre septiembre y noviembre de 2013, en el Centro Cultural de España en Chile. Esta exposición es un ejercicio de “exposición de exposición”, pues remite a la anterior *Chile Vive* realizada en 1987 por el Circulo de Bellas Artes de Madrid.

151 VARAS, Paulina. (2014). “La memoria hablada”. En: VARAS, Paulina. (2014). *Artists for Democracy: el archivo de Cecilia Vicuña*. Cat. Exposición. Santiago de Chile: Editorial Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. p.22

152 DUGGER, John. (2014) “Testimonios: Un relato de John Dugger. Creación del estandarte Chile Vencerá, 1974”. *ibid.*



Artist for Democracy. *Chile Vencerá!* Instalación en Trafalgar Square, Londres, 1974./
Y reciente exposición en Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2014.

Esta obra, tanto en su proceso como en su resultado final, así como el contexto y la generación del posterior archivo de Cecilia Vicuña sobre AFD, da cuenta de un trabajo colectivo que se puso al servicio de una causa político-social a través del arte. Una causa que, con dibujos y trozos de telas, intentó contribuir a la defensa de los derechos humanos y fomentar la resistencia. Cuarenta años después de su creación, el pasado 2014, el estandarte *Chile Vencerá!* junto al archivo de la AFD, fue presentado por primera vez en Santiago de Chile con la intención de “indagar otras posibles maneras de exhibir un archivo de artista a partir de una historia que late en nuestra memoria y sigue enunciando preguntas actuales: ¿Cuál es el papel del arte en los procesos democráticos? ¿Es necesario, y si lo fuera, dónde es posible hoy articular la práctica artística con la política contingente? ¿Cómo comprender la relación de arte, política y derechos humanos, en donde el arte manifiesta esa capacidad única de nombrar lo indecible?”¹⁵³

En nuestro caso, el *quilt* realizado ha sido parte de pequeñas micro-acciones en la ciudad de Santiago, siguiendo las ideas de Dugger y Vicuña, como tapiz informativo que narra en imágenes lo acontecido, colocando el arte al servicio de una causa. Pero, como señalaba, desde un campo de acción *micropolítico*. Aun así, la costura colectiva congregó el “deseo de construir el espacio social que nos pertenece”, como plantea Selina Blasco cuando presenta el curso, *Pero... ¿esto es arte?* en el Centro de Arte Dos de Mayo este 2016. Curso en el cual nos invita, como lo hicieron en su día Artist for Democracy, a no separar el arte de la vida. “¿Qué hace el arte en todo esto? Las respuestas que proponemos lo sitúan en los cuerpos que experimentan con las formas

pp.100-103

153 BRODSKY, Ricardo. (2014). “Presentación de Artists for Democracy: el archivo de Cecilia Vicuña”. *ibid.* p.11

de hacer democracia, en paseos por espacios públicos que nos hacen sensibles a otras formas de habitar, en los imaginarios que construyen los carteles políticos, en las herramientas de las comunidades obreras, en lugares y tiempos de excepción en los propios museos, en la mesa de un bar... En la vida, ese lugar que el arte no debería abandonar jamás”.¹⁵⁴

La historia es nuestra y la hacen los pueblos porque somos responsables del pasado y nuestro presente se construye sobre ese pasado, sobre sus espaldas. “Como sugiere Benjamin, a nosotros ‘nos ha sido conferida una débil fuerza mesiánica a la que el pasado tiene derecho de dirigir sus reclamos’. Y esa *débil fuerza mesiánica* es la que nos permite que aún podamos hacer algo por el pasado. Poco, porque el poder es débil, pero sí algo. Una redención mínima, pero redención al fin y al cabo [...] Redención que pasa, en definitiva, por abrir la tierra y dar sentido a las piedras. Que hablen las piedras, que ellas nos digan —que nos hagan decir— aquello que nos fue arrebatado. Y es que al final se trata de recuperar la historia propia, de llegar a sentirla parte de nosotros, pues [como dice Francesc Torres] ‘si no somos poseedores de nuestra historia, ¿qué es lo que realmente nos pertenece?’”¹⁵⁵

154 BLASCO, Selina. (10 de febrero al 06 de abril de 2016). *Pero... ¿esto es arte? V Curso de introducción al arte actual*. Centro de Arte Dos de Mayo. Móstoles-Madrid. [en línea] [Consulta: 03-02-2016]. Disponible en: <http://www.ca2m.org/es/educacion-historico/item/2455-pero-esto-es-arte>

155 HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *Materializar el pasado... op.cit.* pp.111-112. Cita de Benjamin: “Sobre el concepto de Historia”. En: BENJAMIN, Walter. (2008). *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. México: Itaca/Universidad Autónoma de la Ciudad de México. p.37. Cita de Torres: *Oscuro es la habitación donde dormimos*. (2007). Barcelona: ACTAR. p.15

Resistir

No dejarse mover o influir por una fuerza u otra cosa.

Mantenerse en un sufrimiento o molestia sin sucumbir o sin procurar ponerle término.

Luchar con la persona o cosa que le ataca y no someterse a ella sin lucha.

Mantenerse firme, oponerse. Rebatir, desafiar, rebelarse.

Estar de pie.

(Solans, 2009)

SILENCIOS, CICATRICES, APERTURAS: POLÍTICAS DE LA MEMORIA

Silencios, cicatrices, aperturas...



Valle de Los Caídos. San Lorenzo del Escorial, Madrid. Imagen del periódico digital *El Prisma*. Sin fecha ni autor.

Las políticas de la memoria son acciones deliberadas, voluntarias e intencionadas que establecen los gobiernos con el objeto de conservar, transmitir y valorar el recuerdo de aspectos del pasado considerados particularmente significativos o importantes. Las que una sociedad acepte y legitime, así como sus representaciones, proponen el pasado y escriben la Historia que apunta a modelar la memoria pública y construir una cierta identidad colectiva. He ahí su relevancia y la de su transmisión, que se efectúa institucionalmente tanto por la vía escolar, por los actos conmemorativos, por los monumentos, las placas, los nombres de las calles, los medios de comunicación, los discursos oficiales, las leyes que se aprueban o no, pero también por la justicia.

Los países que han estado sometidos a la violencia dictatorial (sea del color ideológico que sea), mantienen una memoria dolorosa, traumática, con el foco puesto en los crímenes cometidos y violaciones a los derechos humanos, a pesar de los intentos del poder por imponer el olvido con leyes de amnistía o con la no derogación de éstas en el presente. No olvidemos que *amnistía* y *amnesia* tienen la misma raíz.

Leyes de borrón y cuenta nueva.

En España *La Ley de Amnistía* fue promulgada en la transición el 15 de octubre de 1977 por el presidente Adolfo Suárez, siendo la primera aprobada por el recién elegido Parlamento; una demanda solicitada por la oposición al franquismo, puesto que aún permanecían en prisión varios presos políticos. Fue una ley esperada por la gente pero que no contempló diferencias entre los casos a amnistiar, siendo muchas cosas a la vez. Así como “perdonó” presos políticos de la dictadura, también lo hizo con terroristas que tenían delitos recientes (algunos cometidos precisamente contra las fuerzas de seguridad del Estado) y, gracias a dos cláusulas que consiguió incluir en ella la Unión de Centro Democrático (UCD), amnistió también los delitos y faltas que las autoridades, funcionarios y agentes del orden público cometieron contra el ejercicio de los derechos de las personas durante el régimen, medidas que han sido aducidas para impedir en la actualidad la celebración de juicios.¹ Un año después de ésta, Augusto Pinochet autoproclama su propia *Ley de Amnistía* en Chile mediante un decreto que otorgaba impunidad a los agentes de la autarquía. En este caso, la propia ley contempla que, para establecer el tipo de participación de los individuos juzgados el juez necesita llevar a cabo una investigación previa a la concesión de la amnistía. Ahora bien, durante sus primeros quince años de vigencia se aplicó —salvo excepciones— sin realizarse investigación alguna y se continuó aplicando, aunque con “más investigación” hasta 1998, momento de la detención en Londres de Pinochet, hito conseguido gracias al juez español Baltasar Garzón.

En la actualidad, ambas leyes continúan vigentes a pesar de que son inconstitucionales y de que contravienen la jurisdicción internacional. En septiembre de 2014, la actual presidenta Michelle Bachelet envió al Congreso con “carácter de urgente” un proyecto para derogarla, aunque hasta hoy esto no ha ocurrido (ya vemos lo urgente de su carácter). En España, en tanto, la ONU ha solicitado su derogación en contadas ocasiones, sin tener hasta ahora respuesta. Aunque en la actualidad en ninguno de estos países se “apliquen” estas leyes, ambas incumplen la normativa

¹ La exposición *Madrid Activismos* del comisario Alberto Berzosa ofrece un relato visual sobre el movimiento político y social entre los años 1968 y 1982 que se disputaba en Madrid, mostrándonos en imágenes, por ejemplo, las campañas publicitarias de grupos sociales, partidos políticos y artistas en torno a la promulgación de la *Ley de Amnistía*. Documentos, panfletos, carteles y fotografías que pudimos ver en La Casa Encendida este año en el marco de las exposiciones de *Inéditos* 2016.

internacional sobre derechos humanos y, en el Estado español, el Tribunal Constitucional ha demostrado que puede ser usada como “ley de punto final”, por lo que impide la investigación sobre las violaciones cometidas durante la dictadura de Franco.² Para el relator de Naciones Unidas Pablo de Greiff, en misión a España (2014), aquí “los mayores vacíos se evidencian en materia de verdad y justicia. No se estableció nunca una política de Estado en materia de verdad, no existe información oficial, ni mecanismos de esclarecimiento de la verdad. El modelo vigente de “privatización” de las exhumaciones, que delega esta responsabilidad a las víctimas y asociaciones, alimenta la indiferencia de las instituciones estatales y conlleva dificultades metodológicas, de homologación y oficialización de la verdad. Los reclamos de los familiares para dar sepultura a sus seres queridos son urgentes. En el área de justicia, un excesivo formalismo e interpretaciones restrictivas de la *Ley de Amnistía* y del principio de legalidad no sólo niegan el acceso a la justicia, sino que también impiden cualquier tipo de investigación”.³



Periódico desconocido, ©Ministerio de Cultura español, 2005/Panfleto por la amnistía. s.f./Periódico *Mundo Obrero* del 28 de agosto de 1948. Los dos últimos del Partido Comunista español.

2 En Chile algunos parlamentarios esgrimen la “no-necesidad de derogarla”, puesto que últimamente no se ha hecho valer. Pero en enero recién pasado, un grupo de ex-agentes de Fuerzas Armadas y Carabineros, presentó una querrela contra las acusaciones de crímenes de derechos humanos cometidos por ellos acogiéndose a esta ley. Noticia por: SEYMOUR, Fernando. (2016, 7 de febrero). “Ley de Amnistía: FF.AA. acusan su no aplicación y organizaciones de DD.HH. exigen anularla”. *Diario UChile*. [en línea] [Consulta: 05-07-2016]. Disponible en: <http://radio.uchile.cl/2016/02/07/ley-de-amnistia-ff-aa-acusan-su-no-aplicacion-y-organizaciones-de-dd-hh-exigen-nulidad/>
 Noticia sobre España: EFE. (2015, 23 de julio). “La ONU insta a España a derogar la Ley de Amnistía e investigar los crímenes del franquismo”. *El Diario.es* [en línea] [Consulta: 05-07-2016]. Disponible en: http://www.eldiario.es/sociedad/Derechos-Humanos-ONU-Espana-Amnistia_0_412259296.html

Sobre ambas leyes ver: AGUILAR, Paloma. (2013, mayo-agosto). “Jueces, Represión y Justicia Transicional en España, Chile y Argentina”. *Revista Internacional de Sociología*. Vol.71, N°2. pp.281-308 y, VINYES, Ricard. (2011). *Asalto a la memoria*. Barcelona: Los libros del lince. pp.41-49

3 Consejo de Derechos Humanos. (22 de julio de 2014). “Informe del Relator Especial sobre la promoción de la verdad, la justicia, la reparación y las garantías de no repetición, Pablo de Greiff. Misión a España”. *Naciones Unidas: Asamblea General*. [en línea] [Consulta: 06-08-2016]. Disponible en: <http://memoriahistorica.org.es/resoluciones-e-informes/>

Esta disputa entre memoria y olvido, justicia y amnistía, se ve reflejada no sólo en las leyes que elaboran y mantienen los gobiernos, sino también en el deseo de una parte de la sociedad de querer *dar vuelta la página*, hacer *borrón y cuenta nueva*, frente a otra en la que el olvido se revela imposible. Por otra parte, debido a la naturaleza de los crímenes cometidos, éstos son imprescriptibles; como crímenes de lesa humanidad no podemos echarlos a un cajón y dejarlos en el olvido. Además son crímenes no resueltos, abiertos, que se cometen reiteradamente, puesto que, como ya hemos dicho, la desaparición en términos legales es un crimen que se sigue cometiendo hasta que no se sepa dónde está la persona secuestrada. Sumado a ello, debemos considerar que ambas dictaduras han dejado una herencia estructural política y económica que han mantenido los gobiernos elegidos democráticamente *a posteriori*, una herencia que perdura y que nos afecta en nuestro cotidiano actualmente. Por tanto, el problema de la memoria y el olvido no es sólo respecto a los crímenes que permanecen impunes, no es un problema sólo de “víctimas”, sino también de legado y conformación de nuestra sociedad. Ante ello, el ejercicio de la memoria no es una operación inútil o masoquista, sino una condición indispensable para comprender nuestro presente y orientarnos hacia adelante desde el conjunto de la sociedad.

*En toda memoria puede que exista, en silencio, un resto inextinguible de olvido.
Pensar en eso no ayuda a darle voz, ni tampoco contribuye siquiera a reconocerlo.
Por otra parte, cuando el imaginario colectivo, por una u otra razón, inicia una secuencia de giros en el discurso
público para al menos delimitar o mantener en su sitio ese núcleo de fuerza,
entonces lo previsible es que se levante en el aire una espiral de ruido.
Ese rumor señala su propio vacío, a la vez que, fugazmente, libera del paso del tiempo la imposibilidad de decir
algo, de mencionar de nuevo lo no-dicho.⁴*

Victimización.

La vuelta a la democracia en Chile dio origen el mismo año 1990 a la creación de una Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (*Comisión Rettig*) destinada a establecer la verdad sobre las violaciones a los derechos humanos cometidas en dictadura y proponiendo caminos de reparación. En su horizonte estaba la idea de la reconciliación de los chilenos sobre la base de la verdad y el arrepentimiento, una cuestión que consideramos bastante absurda —menos la de la verdad, claro—. Un país que ha vivido tales acontecimientos no se puede reconciliar si no ha habido verdad, justicia, ni un reconocimiento real y total de los hechos acontecidos. En ese Informe la Comisión notificó de la existencia de una política sistemática y masiva de violaciones a los derechos humanos que, trece años más tarde, se hace necesario volver a constituir para

4 VILLAPLANA RUIZ, Virginia. (2010). *El instante de la memoria. Una novela documental*. Madrid: Off Limits. p.15

determinar los casos de personas que habían sufrido la prisión política y la tortura, que no habían sido contadas.⁵ Tras ella, vinieron otras, y así, comisión tras comisión e informe tras informe, se han dado pasos hacia políticas de reparación a las víctimas en el plano material y simbólico. Sin embargo, “una política pública de la memoria democrática debería partir de una afirmación empírica contrastada: el daño causado por la dictadura es irreparable. Nada puede reparar lo sucedido en la esfera individual, social o institucional, porque lo sucedido deja una marca y señal por siempre jamás en todos los niveles de la sociedad”.⁶

Si bien la socialización de un reconocimiento público está vinculado a una mejor calidad de vida y bienestar, siempre y cuando este reconocimiento sea a nivel de sociedad en su conjunto, ni en Chile ni en España esto ha sucedido, puesto que el discurso oficial y principal en ambos países ha sido el de la reconciliación y el de la institucionalización de la víctima como víctima.

El sujeto víctima constituye un lugar de “encuentro” que genera una moral de consenso sustentado en el sufrimiento de todas las partes, lo que disuelve las fronteras éticas. Algo totalmente inútil puesto que no hay discusión al respecto. Efectivamente, de algún modo, todos somos víctimas, y en el caso español tras una guerra con mayor razón. Por ello, abordar desde esta perspectiva la política de la memoria no permite su comprensión histórica disipando las causas y el contexto de los acontecimientos que provocaron tal daño y sufrimiento. La víctima sin duda genera compasión en casi cualquier persona, lo cual personaliza una situación que en estos casos es de Estado, de colectivo y de responsabilidad gubernamental y social. “La política de la víctima impone la ideología de la reconciliación en sustitución de las memorias diversas, puesto que el sufrimiento equipara a todos, creando una memoria única y autoritaria, la ‘memoria completa’ que constituye el mejor relato para justificar el vacío ético generado, además de otorgar al sujeto-víctima una autoridad que impide la resignificación de las memorias, y por tanto su transmisión patrimonial a otras generaciones, lo que conlleva su muerte por inanición”.⁷

5 El 25 de abril de 1990 mediante Decreto Supremo N°355 se creó la *Comisión Rettig* que, como consecuencia de su investigación, el Gobierno elaboró una ley general de reparaciones. Ésta fue aprobada (Ley N°19.123 de 8 de febrero de 1992) creando la “Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación” la cual estableció las medidas de reparación para las víctimas. En 1999, el Gobierno convocó a una “Mesa de Diálogo de Derechos Humanos” para avanzar en el esclarecimiento del destino final de los detenidos desaparecidos, tema que no se había tratado antes. En enero de 2001 se creó la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (*Comisión Valech*) que el 11 de noviembre de 2003, se constituye mediante Decreto Supremo N°1.040. Posteriormente en 2009, se instaura la Ley N°20.405 que, junto con crear el Instituto Nacional de Derechos Humanos, crea ahora la Comisión Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura, comisión a la que se le atribuyen las competencias que tuvieron las ya mencionadas instancias previas sobre casos de detenidos desaparecidos, ejecutados políticos y víctimas de prisión política y tortura, facultándose a las personas que por diversas razones no presentaron sus casos en esas instancias y, también, a las que habiéndose presentado a ellas no resultaron calificadas (esto último siempre y cuando allegaran nuevos antecedentes). Por último, estas políticas de la memoria dieron inicio en 2007 a la creación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos que en su origen tiene, por tanto, las recomendaciones del Informe de 1991 y la declaración por parte de la UNESCO de los archivos de diversos organismos de defensa de derechos humanos de Chile como *Memoria del Mundo* en 2004.

6 VINYES, Ricard. *op.cit.* p.35

7 *ibíd.* p.24

Antagonismos.

Entre los “problemas de la memoria” y, por tanto, de sus políticas, encontramos el de las interpretaciones del pasado, que son diversas e incluso rivales en lugares que se ha vivido el terrorismo de Estado. Surgen, por ello, memorias múltiples y antagónicas, aunque correspondan a un mismo pasado, entre las que encontramos la de las víctimas y la de los victimarios, la de los resistentes y los resistidos, la de los beneficiados de las de los perjudicados y, con ello, la de los descendientes de todos lados. En consecuencia, al construir las políticas al respecto se asiste a verdaderas batallas de memoria cuya apuesta es quién “ganará” la pública, esa que modela e impone sus recuerdos al conjunto de la sociedad.

Cuando estaba exponiendo por primera vez *Hilos de Ausencia* en la Plaza de la Constitución de Santiago recuerdo muy bien un día en que vino una señora con su niña de unos cinco años a ver lo que había en ese container-galería. Desde luego que se sorprendió de encontrar un relato sobre nuestro pasado reciente en ese lugar. Sin embargo, su sorpresa se transformó en enfado, ya que consideraba que lo que presentaba no era verdad, y se enfrentó conmigo. Por supuesto que la diferencia de opinión es absolutamente válida, y de ello hemos estado hablando a lo largo de esta tesis: hay muchas y diversas memorias, muchas y diversas historias y todas deberían, de algún modo, contar en esta “gran memoria pública”, en los relatos. Pero tergiversar completamente los acontecimientos e insultar a tu interlocutora con tal nivel de rencor, creo que es algo que no debería tener lugar. En su ofuscación comenzó a gritarme y a señalar que Allende había matado a su hermano, literalmente (aunque jamás me explico cómo ni cuándo, solo acusaba y gritaba) y que, además, ella no había recibido recompensa monetaria alguna, como todos *esos rojos* que aparecían en la obra. La discusión giró en esta línea circularmente todo el tiempo, en manifestar su disconformidad a la obra y a no obtener compensación como “todos los demás”, recriminándome por ello como si yo tuviese algún poder al respecto. Creo que fui bastante educada en las preguntas y respuestas que le hice a pesar de que me sentía muy incómoda y atacada; sin embargo, lo que más me preocupó, además de constatar, una vez más, la gran división y tensión que perdura en mi país respecto a este tema, era la niña junto a ella. Mientras más minutos pasaban, más se escondía y empequeñecía entre las piernas de su madre, desde donde miraba asustada, desde donde escuchaba dos versiones de una misma historia, opuestas, pero de manera violenta. La transmisión de información que esta niña ha recibido no sólo ese día, sino probablemente a lo largo de sus cortos años, y la que seguirá recibiendo, claramente ha estado y estará tergiversada.



Imagen recuperada de Internet, autor/a desconocido. Situada en 1939/Agustí Centelles. *Juego de niños*, 1936.

La memoria diferida o *posmemoria*⁸ constituye la experiencia de los que han crecido y crecen, una o más generaciones después de quienes han vivido en “carne propia” los acontecimientos, en este caso, traumáticos. Quienes reciben bajo el relato —oral, visual— la memoria de los otros, acogiendo información y emociones transmitidas por su entorno, sea éste el familiar, el escolar, del barrio o comunidad; el literario, cinematográfico, televisivo, académico y/o artístico, que afecta a la construcción de la identidad, a pesar de que las experiencias sean anteriores a su nacimiento. El lugar desde el cual yo misma hablo. Ahora bien, aunque se genere en diferido, la *posmemoria* garantiza la perdurabilidad de los recuerdos y, a diferencia de la memoria directa, es inconclusa y transitoria, al ser conformada en el “presente” eliminando, por tanto, la necesidad de una narración cerrada, al estar desde un inicio mediada y conformada por otros relatos. En el caso de la niña mencionada, la información que recibe es una imagen violenta sobre imágenes de violencia. ¿Cuántos más han recibido de esta manera estas experiencias? y cuántos más la recibirán así. No me extraña que la sociedad chilena esté como está, sumida en el individualismo, la indiferencia y la violencia.

Estos niveles de rencor son los que, en tantas ocasiones, nos hacen pensar que mantener los recuerdos negativos puede entorpecer en ciertos casos el equilibrio social. Sin embargo, el olvido también tiene efectos negativos, de la mano de la no-elaboración de los recuerdos traumáticos.

⁸ El concepto de *posmemoria* viene de Marianne Hirsh, quien lo propone a fines de la década de los ochenta cuando argumenta que los recuerdos traumáticos perviven marcando la vida de aquellos que no los experimentaron en persona, como en los hijos de los sobrevivientes y sus contemporáneos, debido a una herencia que es recibida a través de imágenes inquietantes, objetos, narraciones, comportamientos y afecciones transmitidos por la vía familiar o cultural. Una memoria secundaria, que no niega ni quita valor a la primaria, sino que, por su distanciamiento, es capaz de realizar un trabajo crítico. Sobre ello: *Family frames: photography, narrative, and postmemory*. (2012). Cambridge, Mass: Harvard University Press, y *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. (2012). New York: Columbia University Press el cual tiene recientemente traducción al español: *La Generación de la Posmemoria. Escritura y Cultura Visual después del Holocausto*. (2015). Editorial Carpe Noctem.

Todorov señala que la vida afectiva de las personas nos ofrece un paralelo clarificador respecto a la memoria social e histórica. La neurosis se asienta en un trastorno particular sobre la memoria que es la rememoración traumática: el sujeto ha separado de su conciencia ciertos hechos o eventos que por alguna razón le resultan intolerables. Su mejoría, con ayuda del psicoanálisis, “pasa por traer al presente los recuerdos traumáticos. Mientras los recuerdos sean reprimidos seguirán estando activos, impidiéndole vivir, pero si son recuperados pacientemente podrán ocupar un mejor lugar. Al convertirse en parte de la memoria activa, el pasado deja de regir bajo cuerda el presente. La memoria colectiva podría, a su vez, seguir el mismo camino”.⁹ Traer al presente el trauma nos ayudaría socialmente, a conducir mejor nuestras vidas.

La reflexión sobre ello y, en consecuencia, sobre las políticas de la memoria en el mundo occidental y también en el latinoamericano, se acrecentaron a partir de los años ochenta cuando “el problema de la memoria” comenzó a ocupar un lugar central en los debates culturales y políticos, constituyéndose como tema público ineludible para forjar sociedades democráticas, lo cual tiene su origen en los debates y análisis en torno a la Segunda Guerra Mundial y el nazismo. Andreas Huyssen llama *cultura de la memoria* a esta explosión memorialística a partir de la cual se registra, monumentaliza, conmemora y guarda todo (ya lo decíamos en el texto sobre el archivo) surgiendo el Holocausto como símbolo metonímico que permite que la memoria de este acontecimiento se trasvase a otras realidades lejanas en términos históricos y diferentes en términos políticos. Su imagen comienza a funcionar, así, como metáfora de otras historias traumáticas, por muy diferentes y específicas que sean las causas y consecuencias en cada lugar. Esto muestra cómo la globalización y la revisión de los respectivos pasados nacionales, regionales o locales, deben ser pensados de manera conjunta.¹⁰ Una reflexión que compartimos no sólo por el concepto de *cultura de la memoria*, sino también al entrelazar en esta tesis historias dispares pero a la vez símiles, como las dictaduras y transiciones chilena y española, un ejercicio que el artista Rogelio López Cuenca realiza en su práctica artística. En *Málaga 1937* (2007), elabora —entre muchas otras cosas— un video en el cual aparecen imágenes de quienes huyeron de esta ciudad unidas a exilios de personas desplazadas provenientes de otras guerras; es decir, personas de distintas partes del mundo en similar situación, abordando este trabajo desde la transversalidad, a diferencia de los posibles acercamientos que se hacen desde otras disciplinas académicas y proponiendo con ello “relaciones inusitadas (o no tanto, ya que la idea misma proviene de los propios testimonios de los supervivientes, cuando comentaban la viva emoción, la ansiedad que les provoca la contemplación en los media de imágenes de refugiados de guerra, de éxodos contemporáneos)”.¹¹ La inclusión de estas imágenes, ajenas en principio al tema concreto de

9 TODOROV, Tzvetan. (2013). *Los usos de la memoria*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. pp.23-24

10 HUYSEN, Andreas. (2000, diciembre). “En busca del tiempo futuro”. *Revista Puentes*. Ejemplar sobre *Medios, política y memoria*. Año 1, N°2. [en línea] [Consulta: 18-01-2014]. Disponible en: <http://www.cholonautas.edu.pe/memoria/Huyssen.pdf> En este texto Huyssen realiza una revisión sobre los “discursos de la memoria” y sobre la norteamericanización del discurso del Holocausto que es interesante revisar.

11 LÓPEZ CUENCA, Rogelio. (2011). “Respuesta de Cuestionario en catálogo de la exposición”. En: ALIAGA, Juan Vicente. *Ejercicios de Memoria*. Cat. Exposición. Lleida: Centre d’Art la Panera. pp.61-62

la investigación, busca extrañar y desentrañar estos hechos, señala el artista, colocándolos en paralelo a otros similares. “No estamos proponiendo que se trate de los mismos hechos, sino invitando/incitando al lector/espectador a ‘rellenar los espacios en blanco’ que separan esas imágenes análogas, pero diferentes. La intención es precisamente repolitizar la memoria”.¹² Y es que al final, de una manera u otra, todos los caminos están cruzados, atados, hilados y deshilados y aprendemos —o deberíamos aprender— también unos de otros.

Recuperaciones.



Campos Devanados. 2013-2016. Campo de Miranda de Ebro, Burgos.

Una cuestión común a los países que han sufrido el terrorismo de Estado es que los *lugares de la memoria* (Nora) ligados a su política de exterminio han desaparecido. En su esfuerzo por legitimarse, los regímenes dictatoriales —pero también los democráticos— manipulan la memoria apelando a un pasado más o menos mítico que los deja en una buena posición.¹³ Los medios de comunicación son un elemento clave en ello, ya que transmiten el discurso oficial que se pretende instaurar. Sabemos que en este proceso se evita evocar y nombrar determinados acontecimientos eliminándolos de los programas escolares, por ejemplo, y se destruyen las huellas materiales de edificios y documentos evitando que queden rasgos y signos visibles en la ciudad. Ya mencionaba al narrar *Campos Devanados* la casi nula existencia de los campos de concentración franquistas, borrados del mapa y de la Historia española salvo, por supuesto, para quienes sufrieron los embates de la violencia ahí, sus familias, y para los investigadores interesados en estos temas. Pero a nivel general, sus rastros permanecen ocultos y olvidados algo que, mientras escribo esta tesis, está cambiando. Para mi alegría, una noticia rompe en parte este mito de que en España no hubo campos de concentración. En Andalucía, el Grupo de Trabajo

¹² *idem.*

¹³ Sobre esto ya me he referido en el texto *Borrar la historia. Reescribir la historia* con más detalle y desde el arte.

Recuperando la Memoria de la Historia Social de Andalucía (CGT.A) ha dado inicio junto a la Dirección General de Memoria Democrática de la Junta de Andalucía, al procedimiento para declarar como *Lugar de Memoria Histórica* a 13 de los campos de concentración de la comunidad presentados en la propuesta.¹⁴ Un avance importante en materia de memoria y de reconocimiento a la violación de los derechos humanos cometida.

Antes, la ARMH de Burgos y la Escuela Taller Mirandesa recuperó en 2006 el campo de concentración de Miranda de Ebro, el que más años duró en funcionamiento y prácticamente el único que mantiene vestigios de lo que fue: el lavadero, restos de muralla, el depósito de agua y la base de la torre de vigilancia; en él han instalado un cartel con su plano a la entrada, contextualizando el lugar, así como un pequeño monolito de manera que, quien lo visita, puede conocer parte de la historia de este lugar (a pesar de que está escondido y mal señalizado por lo que cuesta muchísimo llegar y que, a cada persona del pueblo o de alrededor que he conocido al comentarle sobre él, no sabe que existe). Diversas asociaciones ciudadanas han rescatado también otros sitios usados como prisiones o campos de trabajos forzados, chekas, tapias y lugares de fusilamiento durante la Guerra Civil. Bustarviejo, un Destacamento penal franquista en la sierra madrileña ubicado en el municipio del mismo nombre, que se instaló para albergar presos que construyeron el ferrocarril Madrid-Burgos, también fue reestablecido como lugar de memoria el pasado 2013. Esta vez gracias a las investigaciones voluntarias iniciadas casi siete años antes por arqueólogos e historiadores, así como por el trabajo del *Foro por la Memoria de Madrid*, que culminaron en 2010 con la excavación de tres casas de familiares de presos —entre otras instalaciones— y la recogida de material de las excavaciones. En este caso, esta intervención se concibió como proyecto de arqueología pública, realizándose con fondos del Ministerio de Cultura e inaugurándose como lugar de memoria histórica con el apoyo también del ayuntamiento de la localidad, lo cual muestra una cierta preocupación por este tema desde las políticas públicas, aunque como siempre, una vez que un grupo de voluntarios ciudadanos lucha y trabaja en su recuperación.

En Chile la retórica de la *Declaración de Principios de la Junta Militar*¹⁵ es un claro ejemplo de la borratura que se quiso implantar, así como las distintas polémicas que ha suscitado la recuperación de espacios utilizados como centros de tortura y detención clandestinos como lugares de memoria. A pesar de que el *Informe Valech* de 2004 establece que los centros de tortura utilizados por la dictadura deben ser declarados Monumento Nacional porque forman parte de nuestro patrimonio, la preocupación por el rescate de estos sitios fue tardía y a la fecha no todos se han declarado como tal. Considerando que la memoria para conservarse y transmitirse

14 SERRANO, María. (2016, 12 de marzo). “Comienzan los trámites para declarar Lugares de Memoria 13 campos de concentración franquistas”. *Andaluces.es. Periódico digital de ideas y noticias*.

[en línea] [Consulta: 14-03-2016]. Disponible en: <http://www.andalucesdiario.es/ciudadanxs/comienzan-los-tramites-para-declarar-lugares-de-memoria-13-campos-de-concentracion-del-franquismo/>

15 Junta Militar de Gobierno de Chile. (11 de marzo de 1974). *Declaración de Principios de la Junta Militar. Santiago de Chile*.

[en línea] [Consulta: 13-01-2017]. Disponible en: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/doc_jm_gob_pino8/DMdocjm0005.pdf

necesita de marcas materiales, su destrucción o preservación es muy significativa. Los lugares de la memoria son lugares en sentido material, simbólico y funcional; hacen de guardianes de la memoria personal y colectiva como expresión de un deber público y como correlato del derecho de las víctimas a no ser olvidadas. “La razón de ser fundamental de un lugar de memoria es parar el tiempo, bloquear el trabajo del olvido, fijar un estado de cosas, inmortalizar la muerte, materializar lo inmaterial y capturar el máximo de sentidos en unos pocos signos. Esto es lo que los vuelve apasionantes, que los lugares de memoria viven de su aptitud a la metamorfosis, en el incesante rebote de sus significaciones y el bosque imprevisible de sus ramificaciones”.¹⁶

Hace unos meses, en el centro de Santiago, ha habido una controversia por el derribo del ex-centro Cuartel Borgoño que funcionó como el centro operativo más importante de los organismos de inteligencia de la dictadura en la década de 1980, perteneciente a la CNI, y que hoy es dependencia de Policía de Investigaciones. Para evitar su inminente derribo y borramiento total, preservar y resignificar este lugar, el movimiento de derechos humanos y la asociación de ex-presos del recinto ha organizado una serie de manifestaciones (aunque ya en 1998 se derribó una parte del edificio y se construyó uno nuevo sin señalar nada de lo que fue ese lugar, y, a pesar de que también se cambió su número de dirección, como en su día se hizo con *Londres 38*). Estas manifestaciones, sumadas a otras acciones, permitieron detener finalmente el derribo y la declaración de este lugar como Monumento Histórico, enfatizándose como un espacio no sólo de violación de los derechos humanos sino también como espacio de resistencia.¹⁷ Si bien se han recuperado actualmente también otros (como *Villa Grimaldi*, *Londres 38*, *Estadio Nacional*, este año *La Venda Sexy* y *Colonia Dignidad* junto a sus archivos desclasificados, etc.) la situación, como vemos, no ha estado exenta de conflictos, puesto que el discurso del Estado plantea una cosa pero las acciones, con el tiempo, acaban siendo otras. Como podemos constatar, una vez más, la labor de los y las ciudadanas ha sido y es fundamental. Gracias a ellas hemos podido recuperar estos lugares, nuestra historia, y los miles de cuerpos que permanecen en las fosas de ambos países.

Desde las prácticas artísticas, Elo Vega y Rogelio López Cuenca, en colaboración con CRAC Valparaíso realizaron el proyecto *Valparaíso White Noise* (2012-2014). En el que a través de la plataforma de Google Maps, rastrearon una serie de lugares del olvido vinculados al Golpe militar en esa ciudad, espacios que, “en nombre de la erección de un imaginario de ciudad al servicio

16 NORA, Pierre. (1989). “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”. *Representations*. N° 26, Special Issue: *Memory and Counter-Memory*. pp.7-24. [en línea] [Consulta: 01-04-2016] Disponible en: <http://links.jstor.org/sici?sici=0734-6018%28198921%290%3A26%3C7%3ABMAHLL%3E2.0.CO%3B2-N>

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos ha creado una base de datos digital donde se señalan los recintos que funcionaron como centros de reclusión y tortura en todo el país. Disponible en: <http://interactivos.museodelamemoria.cl/recintos/>

17 Acta Sesión Ordinaria del Consejo de Monumentos Nacionales (08 de junio de 2016), en que se declara Monumento Histórico al ex Cuartel Borgoño: http://www.monumentos.cl/consejo/606/articles-64644_documento_01.pdf

Notas de prensa antes y después de la declaración: <http://prensaopal.cl/>

ex-centro-de-tortura-cuartel-borgono-la-demolicion-de-la-memoria-historica-de-ddhh/

<https://memoriaprovidencia.wordpress.com/tag/dictadura/> Todas consultadas: 05-08-2016

de las técnicas de marketing urbano (terciarización, tematización y reapropiación capitalista del espacio público), se disimulan las huellas de un pasado considerado ‘inadecuado’ para el óptimo flujo de la banalidad consumista”.¹⁸ Los artistas recuperan estos lugares olvidados, pues en ellos persisten gestos de resistencia a los estereotipos de la visita turística. Su propuesta marca en la plataforma digital los lugares del horror como si de un mapa turístico se tratase (ya que la ciudad es visitada año a año por cientos de turistas desde todas partes del mundo porque es Patrimonio de la Humanidad), en vez de ser los típicos sitios señalizados por los flujos del capital, se recogen vestigios de la barbarie. El título “ruido blanco”, alude en la propuesta al ruido o sonido que se utiliza para desorientar a las personas frente a un interrogatorio, que se usa también, en otro contexto, para la relajación y el sueño, enmascarando los sonidos molestos. La propuesta se acompaña de textos, citas e imágenes mediante un montaje que plantea problemáticas acerca de este pasado reciente y la utilización mercantil de la ciudad actual, reflexionando sobre el “blanqueo” de la misma y la recuperación de su memoria histórica, política y social.

Monumentalización.

Huyssen, que ha escrito y reflexionado sobre la *cultura de la memoria* y el *culto al pasado* que se expresa en el consumo y mercantilización de diversas modas “retro”, en el *boom* del archivo y los anticuarios y en la multiplicación de fechas conmemorativas, placas y monumentos, plantea que, “lo que está en cuestión es distinguir entre los pasados utilizables y los datos descartables. En este punto, mi hipótesis es que intentamos contrarrestar ese miedo y ese riesgo del olvido por medio de estrategias de supervivencia basadas en una ‘memorialización’ consistente en erigir recordatorios públicos y privados. [...] Al mismo tiempo, sabemos que incluso este tipo de estrategias de memorialización pueden terminar siendo transitorias e incompletas”.¹⁹ Monumentalizarlo todo no tiene sentido, y a veces ciertos monumentos que parecen ser o que son significativos acaban perdidos en la ciudad, cayendo aún más en el olvido. No hay más que ver el monumento *Mujeres en la memoria* de Santiago, que permanece lleno de pintadas, orines y alcohol generando una imagen contraria a lo que se pretendía; o, si invertimos la mirada, evidenciando el desprecio hacia nuestro género en la actualidad (materializado en la ola de feminicidios que ocurren en el país y en el mundo). El desafío que tenemos es lograr superar los abusos de la memoria, ir más allá de la moda, del relato único y cartesiano, resignificando los acontecimientos y lugares, educando y tomando conciencia y conocimiento de nuestro pasado para intentar prevenir que los hechos se repitan e intentar entender quiénes, cómo y por qué, se han llevado a cabo. “Comprender no es excusar ni justificar, es un medio, el único, aunque bien

18 VEGA, Elo y LÓPEZ CUENCA, Rogelio. (2012). *Valparaíso White Noise*. Página web del proyecto. [en línea] [Consulta: 07-03-2016]. Disponible en: <http://www.valparaiso-whitenoise.net/intro.html>

19 HUYSEN, Andreas. *op.cit.*

frágil por cierto, de prevenir futuros crímenes”.²⁰ Aunque recuperar el pasado no nos dice nada sobre cuál será el uso que se hará de él y tampoco nos asegura el *nunca más*, nada debería impedir lo que es un derecho. Su reconocimiento y transmisión debería estar garantizado por el Estado mediante una política pública de la memoria, y no instaurando una memoria pública. “La política pública, deber ser garante, proteger un derecho y estimular su ejercicio. La memoria pública, se construye en el debate político, social y cultural que produce la sociedad en cada coyuntura, y una de las funciones de la política pública es garantizar el acceso de la ciudadanía a la confección de la memoria pública”.²¹ Para elaborarla será necesario tomar distancia promoviendo el debate y la reflexión activa sobre el pasado y su sentido en el presente y futuro, repensando las relaciones entre memoria y política, así como entre memoria y justicia.



Mujeres en la Memoria. Monumentos a las mujeres que lucharon y cayeron en la dictadura. Santiago de Chile, 2006.

Imágenes: Nicolás Rupcich y Adriana Gómez respectivamente.

Los monumentos, como símbolos y lugares en disputa, determinan el ejercicio del recuerdo que proponen, instaurando una memoria de discurso oficial, lineal e ideológica que en la mayoría de los casos conmemora a vencedores y no a vencidos y que, cuando lo hace, acaba vaciando de contenido esa memoria que pretendía honrar. ¿Cómo contrarrestar esta situación de pérdida de la memoria, de vacío y olvido inscrito en la ciudad? ¿Cómo garantizar su sentido y continuidad en el tiempo? Son preguntas ante las que se elaboran distintas posibilidades tanto desde lo institucional, desde la organización social, como desde el arte. Yo misma lo intento con mis obras pero huyendo de lo monumental, puesto que es cerrado e institucional, y en mi caso el trabajo está del otro lado, desde lo local, abierto y micro. Ahora bien, cuando no nos reconocemos como colectivo, emergen las disputas y rencores, así como los llamados *anti* o *contramonumentos*, que “obedecen al impulso disruptivo de querer fisurar las significaciones

20 TODOROV, Tzvetan. *op.cit.* p.32

21 VINYES, Ricard. *op.cit.* p.33

homogéneas del pasado recordado para impedir que se complete enteramente el relato de la historia en una versión finita y para activar una participación crítica del espectador que, actuando desde las brechas de lo fragmentario, lleve la memoria a cursarse por la vía de la disociación más que de la identificación”.²²

Hoy, los *contramonumentos* proliferan con la función y deseo de reivindicar demandas de incorporación de las voces que no han sido contadas, de incluir una contra-memoria en el espacio público, como resistencias. Así lo han planteado recientemente los familiares de los 43 desaparecidos de Ayotnizapa quienes, a siete meses de su desaparición, colocaron como protesta permanente y reclamo de justicia el antimonumento +43 en Ciudad de México. Como podemos ver, a pesar de que en nuestras ciudades tenemos un exceso de monumentos y placas recordatorias y, de la reflexión sobre la no necesidad de crear más, en la sociedad perdura una sed de visibilización desde amplios sectores subalternos, que quieren ser incorporados al entramado simbólico público, ya que no se sienten, no nos sentimos porque no estamos, incluidos en los relatos. Quizás si las políticas de la memoria fueran en otra dirección, en una línea más educativa, colaborativa, participativa e inclusiva y por supuesto, ligada a la justicia, esta sed no sería tal. Quizás, si realmente entendiésemos porqué suceden este tipo de acontecimientos y los evitásemos, no necesitaríamos más monumentos.²³

Transmisión.

Uno de los problemas centrales de la memoria a la que ya me refería al inicio de este texto cuando mencionaba el concepto de postmemoria es el de la transmisión. Las interpretaciones son elementos clave en los procesos de construcción y reconstrucción de identidades, tanto individuales como colectivas (la cuestión central es que ella es el fundamento de la personalidad en contexto), por lo que las políticas de la memoria se esforzarán precisamente por forjar una identidad colectiva y una nacional que se corresponda al tipo de sociedad que se considere deseable. “En la medida en que estas políticas busquen orientar la evolución de la sociedad, son verdaderas políticas, del mismo rango, por ejemplo, que las políticas económicas, y juegan un papel importante que haríamos mal en subestimar”.²⁴ Pero nuestra sociedad actual se caracteriza, ya decíamos, por el *presentismo*,²⁵ una urgencia por el presente que pretende sabotear

22 RICHARD, Nelly. (2010). *Crítica de la memoria*. Bogotá: Universidad Diego Portales. p.235

23 El monumento no es objeto de esta tesis, aunque su discusión esté ligada a la problemática de la memoria (por eso que no lo dejo de mencionar, pero sin profundizar). Ver el ya citado Andreas Huyssen y James Young. También, como artistas que han desarrollado investigaciones de este tema, Rogelio López Cuenca, Elo Vega y Luis Montes Rojas.

24 GROppo, Bruno. (2002). “Las políticas de la memoria”. *Sociohistórica*. N°11-12. pp.187-198 [en línea] [Consulta: 05-08-2016]. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3067/pr.3067.pdf

25 Sobre ello nos hemos referido en el texto *La memoria obstinada*.

y excluir la historia para abolir, mediante la unificación del tiempo, al pasado. Para ello se crean mecanismos de control de la memoria colectiva, que la modifican en función de los intereses de quienes sustentan el poder, modelando el pasado e imponiendo distintas versiones del mismo, favoreciendo con ello, la saturación de la información a través de los medios de comunicación que producen confusión, distracción, apatía y la primacía de un sólo relato. Foucault plantea que, en el juego de las transmisiones, de las reanudaciones, olvidos y repeticiones, los modos de acción y su sostén son los que están implicados y construyen, siendo el problema, no ya la tradición y el rastro, sino el recorte y el límite.²⁶



Captura de pantalla realizada a la página web de la Fundación Francisco Franco, el 18 de julio de 2016.

26 FOUCAULT, Michel. (2002). *La Arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. p.7

Tras la Guerra Civil española, las diversas identidades y memorias han continuado enfrentándose, esta vez no en el campo de batalla, sino a través de los discursos y símbolos. Para el franquismo la guerra en sí misma fue un acontecimiento fundamental que permitió un discurso de auto-legitimación, presentándola como el resultado “inevitable y necesario” de una situación crítica, sin alternativa posible, mito fundacional de su autarquía y discurso impuesto frente a las memorias alternativas y subalternas que sufrieron los embates de la censura, el silencio, las cárceles y el exilio. El historiador Gabriel Salazar señala que “los estados que se construyen ilegítimamente, a través de golpes militares y violencia contra la voluntad soberana de la ciudadanía, necesitan legitimarse *a posteriori*”.²⁷ Ahora bien, *¿cómo lo hacen?* Ese es su arte, explica. Lo primero que hacen es dictar ley de manera de disciplinar a los jueces y a todos los funcionarios públicos (policías, militares y otros empleados) de manera que la civilidad controle y se haga cumplir esa ley. De esta manera se vuelve legal para, posteriormente, con el paso del tiempo, legitimarse. Otra manera que tienen los regímenes de facto, es construir un discurso que divida la historia en un antes y un después. “Antes lo malo y después de nosotros lo bueno, el éxito”,²⁸ como lo han hecho Franco y Pinochet.

El primero de ellos implantó unas políticas basadas en una lectura determinada de la victoria de los sublevados que demonizaba *al rojo*, republicano. Este discurso se ha mantenido, con ciertos matices por supuesto, durante la *transición*, que favoreció la negociación y conciliación entre los actores. La tesis de Paloma Aguilar —que plantea lo recién dicho— es que la memoria traumática de la Guerra Civil juega un rol de tolerancia en la *transición* porque su recuerdo, impuesto por el régimen, ha estado manipulado para justificar el alzamiento y llevar a asociar la paz con el progreso generado por la dictadura y su gestión.²⁹ Para ello, el régimen franquista transmitió a través de la pantalla, de la prensa y de la escritura, memoria e ideología con finalidad doctrinaria, con sólidos artefactos como el NO-DO, la editorial Doncel, el libro *España es así* (1940) de Agustín Serrano de Haro que narra “los desastres de la república”, varios libros de Historia española y la realización de una serie de películas como *Raza* (1941) de Sáenz de Heredia a partir de un guion del propio Franco (aunque escrito con seudónimo); *Alba de América* (1951) de Juan Orduña; y *El Santuario no se rinde* (1949) de Arturo Ruiz Castillo, por citar algunas. Todas imágenes que han invadido la vida cotidiana. Sumado a ello, borró todo lo que condujera a una visión negativa de sí mismo y mantuvo todo lo que pudiese asociarse a la Segunda República con la muerte y destrucción. De ahí que por ejemplo mantuviera las ruinas de Belchite en Zaragoza, un pueblo que tras ser tomado por los sublevados recibió un ataque republicano, al intentar recuperarlo, para finalmente nuevamente ser ganado por las fuerzas franquistas cuando ya estaba

27 SALAZAR, Gabriel. (2011). “El conflicto de las memorias en el espacio público (Chile, siglos XIX al XXI)”. En: MONTES ROJAS, Luis y MONTES BECKER, Luis. (eds.) *El arte de la historia*. Fernando Sánchez Castillo. Santiago de Chile: Ediciones del Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile. p.45

28 *idem*.

29 AGUILAR, Paloma. (1996). *Memoria y olvido de la Guerra Civil Española*. Madrid: Alianza. pp.56-57 y de la misma autora: (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza.

totalmente destruido. Franco decidió mantener estas ruinas como “lección” y recordatorio de la catástrofe vivida por la violencia republicana, como monumento de la batalla, construyendo un pueblo nuevo, sólo que a unos cientos de metros.

La consideración del arte como instrumento de propaganda política ha sido, como sabemos, histórica. Como en otros regímenes fascistas, el español la utilizó como aparato de dominación política, y lo mismo ocurrió en el caso chileno. Antes, en la II República y en el gobierno de la Unidad Popular el arte fue utilizado también como medio de concienciación de las masas, solo que como un arte al servicio de la sociedad o del pueblo, según como se le prefiera llamar.³⁰ Sobre este tema, es muy desveladora la reciente exposición en el Museo de Arte Reina Sofía, *Campo Cerrado: Arte y poder en la postguerra española 1939-1953*, en la cual hemos podido ver de manera patente la generación y transmisión del discurso franquista a través de obras y documentos colocados en contraposición a obras de artistas que intentaban denunciar o visibilizar lo que estaba realmente sucediendo en los primeros catorce años del régimen. Imágenes de revistas y documentos históricos como “depósitos, lugares en los que sedimentan sentidos, tramas de la historia que han perdido visibilidad, cotidianeidad, pero que siguen, sin embargo, activas [puesto que] visitar las imágenes del pasado implica traerlas al presente. Desde ellas se establecen nuevas relaciones que no se ordenan a través del relato de la historia, sino como reminiscencias, emergencias del pasado en el presente”.³¹ En Chile, creo que a la fecha no hemos realizado desde el sistema del arte ninguna exposición que desvele la ideología del régimen a través de las imágenes y de las obras de los artistas afines a él. Siempre vemos a los artistas anti y contra la dictadura, pero sobre el imaginario creado a favor, poco se ha hecho. No obstante, hay investigaciones recientes sobre ello, como el ensayo *Reconstruir e itinerar. Hacia una escena institucional del arte en dictadura militar*, de Katherine Ávalos y Lucy Quezada. Creo que es una tarea pendiente importante.³²

Retomando el caso español y los discursos oficiales instaurados, tras el período llamado transición una parte de la sociedad comenzó a insistir sobre la retirada de los símbolos franquistas que en las diversas ciudades del país mantuvieran un discurso de victoria. Fue así como se instauró la *Ley de*

30 Se pueden revisar los libros sobre ello para el caso español de: BONET, Antonio. (coord.) (1981). *Arte del franquismo*. Madrid: Cátedra; LLORENTE, Ángel. (1995). *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: VISOR.

Para el caso chileno los artículos: JARA, Isabel. (2016, 25 de enero). “Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: la secretaría de relaciones culturales”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. [en línea] [Consulta: 13-12-2016]. Disponible en: <https://nuevomundo.revues.org/68967?lang=en> y de ERRÁZURIZ, Luis. (2006). “Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976)”. *Aisthesis*. N°40. pp.62-78; y, (2009). “Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural”. *Latin American Research Review*. Vol.44, N°2. pp.136-157

31 GIUNTA, Andrea. *Cuando empieza el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014. p.28-34

32 Éste fue uno de los ensayos ganadores del Concurso de Ensayos de Investigación del Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural La Moneda, 2013. En él las autoras se preguntan en qué consistió el arte oficial de la dictadura, quiénes fueron sus agentes y de qué manera se materializó un perfil institucional. Plantean la idea de revisar el reverso, respecto a la “escena de avanzada” que ha sido ampliamente desarrollada desde la teoría e historia del arte. Cabe señalar que entre los libros que se publican año a año en base a este concurso, ésta es la única investigación sobre el arte vinculado al régimen, ya que todos los demás trabajos apuntan hacia los artistas que elaboraron prácticas desde la resistencia. Se encuentra en el volumen 3 de la colección: *Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*. (2014). Santiago: Centro Cultural La Moneda.

Memoria Histórica en 2007, que estableció de manera oficial la retirada del “ajuar faccioso” con la salvedad de las que amparasen la presunta condición de arte, una cuestión peligrosa y ambigua, porque dependerá de quién sustente el poder lo que se considerará arte o no. Como plantea Rogelio López Cuenca, “no hay que proteger monumentos por sus cualidades estéticas, sino por lo que son capaces de contar de nuestra Historia. Y eso exige un acercamiento distinto al de la devoción a la obra de arte o la estatua o el rechazo que generan determinados personajes. Es más peligroso el borrado de la Historia que su presencia. Son más reveladores los monumentos agredidos que los silenciosos”.³³ El caso es que gracias a esta ley y la presión social comenzaron a desaparecer de la geografía española estatuas de Franco, de militares golpistas, de efigies, águilas, etc. que representaban la humillación y la violencia. Pero hasta ahora esta ley no se ha cumplido por completo y el país sigue sembrado de calles y monumentos que celebran la dictadura.³⁴ El *Valle de los Caídos* es el paradigma de la situación nacional. Objeto reciente de análisis minucioso, debería cumplir —por dicha ley— con la exigencia de representar a los dos bandos enfrentados en la guerra. Sin embargo, sigue siendo un lugar de culto para los adeptos a Franco, Primo de Rivera y el régimen, y las fosas comunes continúan llenas de republicanos sin exhumarse. Recién el pasado 9 de mayo de 2016, un juez dio luz verde a la exhumación por el caso de dos hermanos que yacen ahí, reconociéndose por primera vez desde el juzgado de San Lorenzo de El Escorial el derecho a digna sepultura y la apertura de una fosa en ese lugar de culto.³⁵ De todos modos, como ya hemos señalado, aún permanecen demasiadas fosas en todo el país sin abrir de las 2.382 catalogadas.³⁶ Respecto a la simbología franquista, si a la tumba mausoleo del dictador le sumamos, sin ir más lejos, la simbología de la zona de Moncloa que incluye el *Arco de la Victoria* que convive con el edificio de los caídos por Madrid, actual Junta Municipal del Distrito Moncloa-Aravaca; el *Monumento al Plus Ultra* y las distintas águilas del sector junto a

33 LÓPEZ CUENCA, Rogelio. (2016, 19 de septiembre). Entrevista Exposición Los Bárbaros. En: DÍAZ-GUARDIOLA, Javier. “Llamamos “realidad” a una ficción dominante”. *ABC Cultural*. [en línea] [Consulta: 20-09-2016]. Disponible en: http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-llamamos-realidad-ficcion-dominante-201609180415_noticia.html

34 El Relator de Naciones Unidas en su visita a España saludó las disposiciones de la Ley 52/2007 que promueven medidas contra la exaltación del Golpe de Estado, la Guerra Civil y la represión de la dictadura franquista, incluyendo la remoción de símbolos y monumentos. Pero tras recibir información reciente con listas de nombres de calles y edificios, placas conmemorativas e insignias que conmemorarían la memoria de altos cargos y funcionarios franquistas en diferentes lugares del país que no habrían sido cambiados a pesar de la presentación de quejas formales ante las autoridades y las Defensorías del Pueblo, hizo un llamado en el mismo informe citado a retirar o resignificar lo pendiente. El gobierno del PP informó que la mayoría de los símbolos y monumentos inventariados fueron removidos y que aquellos que perduran requieren un procedimiento administrativo de larga duración, un alto desembolso económico o están sometidos a reglas de protección por su valor histórico o artístico. En: “Informe del Relator Especial sobre la promoción de la verdad, la justicia, la reparación y las garantías de no repetición, Pablo de Greiff. Misión a España”. *op.cit.*

Ver al respecto el texto *Recuerdos compartidos*.

35 VÁZQUEZ, Ángeles. (2016, 09 de mayo). “Un juez abre la puerta a exhumar los cadáveres en el Valle de los Caídos”. *El Mundo*. [en línea] [Consulta: 06-08-2016]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/espana/2016/05/09/57306a-4622601d3e178b4579.html>

LEÓN, Pablo. (2016, 26 de julio). “Patrimonio Nacional da luz verde a la primera exhumación en el Valle de los Caídos”. *El País*. [en línea] [Consulta: 06-08-2016]. Disponible en: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2016/07/26/madrid/1469534612_245615.html

36 El Ministerio de Justicia ha realizado un mapa sobre las fosas a nivel nacional. En su web, se puede acceder a la información de las mismas, incluyendo localización y estado. Disponible en: http://mapadefosas.mjusticia.es/exovi_externo/CargarInformacion.htm

Sobre las fosas ver texto *Que hable la tierra*.

el Ministerio del Aire y toda la concepción colonial creada alrededor del eje Moncloa-Ciudad Universitaria creada bajo la idea de “reconquista espiritual de Hispanoamérica”, incluyendo al Museo de América, el *Monumento a la Hispanidad*, la escultura a Núñez de Balboa, etc. (todos instalados en el franquismo y corroborados en 1992 con la instalación del Faro de la Moncloa),³⁷ queda evidenciado en qué dirección han ido y continúan las políticas de la memoria en este país. Si, se resignificaran, se abriría la posibilidad del debate, de aportar nuevos contenidos a la construcción de la memoria pública de manera colectiva y amplia, porque ahí donde se construye una memoria impuesta, no queda otra que desde la ciudadanía alzar la voz y dar un giro en la construcción de relatos y significados. Hemos podido ver este debate en la obra *Plan Rosebud* (2008) de María Ruido, un video-ensayo que empieza con el desmantelamiento de la estatua ecuestre de Franco en El Ferrol, Galicia, en el que vemos la contestación pública que suscitaba tanta ira e insultos como lágrimas y admiración. Esta obra, compuesta de dos videos, une visiones antagónicas hacia el dictador, puntos de vista de ciudadanos anónimos, de vecinos del lugar, con la mirada de algunos historiadores. Un video que, en palabras de la artista, “trata sobre los lugares de la memoria y su reutilización, así como sobre el documento y su cosificación como monumento”,³⁸ incluyendo diversidad de miradas, diálogos e incorporación de relatos.

Pinochet, por su parte, no pudo ser menos y como Franco instaló un discurso en la sociedad sobre la “necesidad” del Golpe de Estado que vino a salvar al país de las garras del marxismo. Después de él, como se puede ver en el libro fotográfico *Chile: Ayer y hoy*, de 1975,³⁹ su “gobierno” implantó el orden, progreso y éxito en el país. En el ámbito artístico, la dictadura se encargó de establecer un discurso conservador en respuesta al considerado “arte marxista” mediante el cual rescató a los “grandes maestros” de la pintura chilena (los fundadores de la Academia y sus discípulos) reponiendo la pintura de paisaje, ya sea marina o rural, de gusto nacionalista y castrense, en aras de reivindicar y exaltar una cierta “chilenidad” que recuperaba lo “auténtico”, vinculado a enaltecer los valores de los “padres de la Patria” como Bernardo O’Higgins o Diego Portales (dos dictadores anteriores en la historia nacional) y todo el imaginario militar, incluyendo representaciones de gloriosas batallas y héroes. La construcción visual creada buscó, por tanto, eliminar toda posibilidad de arte crítico o político, privilegiando prácticas vinculadas al arte por el arte, normalmente ligado al paisaje y la naturaleza muerta con fines románticos, contemplativos y decorativos y una reivindicación también hacia lo “espiritual”, vinculado al catolicismo. Si por parte del régimen no existió gran preocupación por la cultura, y menos por

37 Sobre este tema he estado trabajando este 2016 en una investigación paralela a esta tesis, colaborando en la exposición de Rogelio López Cuenca surgida tras el taller coordinado por él y Elo Vega: *Tras las huellas de la ciudad inconsciente*. La exposición que se inauguró en Madrid en la Sala Alcalá 31 (septiembre) titulada *Los Bárbaros*, trata estos asuntos en imágenes con archivos y documentos, así como películas, prensa, noticias, etc. Remito a la publicación de la exposición para la cual elaboré un texto junto a Elena Zaccagnini sobre Moncloa y sus emblemas coloniales y franquistas titulado: *Barrio de Moncloa: donde la estirpe española se vive. Un recorrido por los emblemas coloniales iberoamericanos y el triunfo del franquismo*. Disponible en: <http://elovega.net/wp-content/uploads/2017/01/periodico-barbaros.pdf>

38 RUIDO, María. (2011). “Respuesta de cuestionario en catálogo de la exposición”. En: ALIAGA, Juan Vicente. *op.cit.* p.112

39 Libro editado por una editorial expropiada por la dictadura que muestra fotografías de caos, anarquía y pobreza con Allende y de orden y progreso tras el Golpe. Su portada aparece en el ensayo *Hilos de Ausencia: Genealogías y Discontinuidades*, de esta tesis doctoral.

las artes visuales, sí hubo un plan cultural y una suerte de línea editorial que privilegió cierto tipo de prácticas —como las mencionadas— y una serie de eventos que las fomentaban en desmedro de otras que fueron censuradas o que simplemente no tuvieron cabida en los espacios institucionales del arte. Mediante estas imágenes y discursos la dictadura levantó la idea de “reconstitución y reconstrucción nacional”,⁴⁰ un discurso que a la fecha continúa en amplios sectores de la sociedad y en un importante grupo de personas —importante como número, no como personas— que controla el país a través de los medios de comunicación, las empresas y por supuesto, los altos cargos públicos. Ya he aludido con *Hilos de Ausencia*, al poder de Agustín Edwards, que a través de su *Sociedad Anónima Periodística El Mercurio* controla el 50% de los medios de comunicación, frente a un 50% restante liderado por el Grupo COPESA, no muy distinto editorialmente.

La también llamada *transición* chilena, por su parte, tampoco lo “ha hecho mal” en este sentido, puesto que buscó apaciguar el recuerdo con fechas conmemorativas y bajo la ideología de la reconciliación, el consenso y el perdón en la que se emblemizó la figura de la víctima pero ocultando los testimonios y visiones de confrontación, una manera de neutralizar los choques de fuerza ligados al pasado traumático. Sobre nuestra transición y la memoria, Carlos Ossa refiere: “la primera ha convertido a la segunda en un problema de pactos y consuelos. La detiene y la usa como monumento o vitrina para acoplar el pasado a una serie de imágenes rotas y autosuficientes y oponerlas a un presente tejido a la redundancia de un porvenir depositado en los objetos”.⁴¹



Pinochet y su vida cotidiana. Imágenes extraídas de la web de la Fundación Presidente Pinochet.

40 ÁVALOS, Katherine y QUEZADA, Lucy. (2014). “Reconstruir e itinerar. Hacia una escena institucional del arte en dictadura militar”. En: *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*. Vol. III. Santiago de Chile: Centro Cultural La Moneda y LOM ediciones. pp.15-55. Las autoras se refieren a exposiciones como la retrospectiva del pintor Juan Francisco González (1973); *Pinturas y esculturas para la reconstrucción* (1973); *Itinerancias de Pintura Chilena (1977-1979)* entre otras, la mayoría realizadas en el museo Nacional de Bellas Artes.

Sobre el Plan de Cultura del régimen véase: ERRÁZURIZ, Luis. (2006). “Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976)”. *Aisthesis*. N°40. pp.62-78

41 OSSA, Carlos. (2006). “El Jardín de las máscaras”. En: RICHARD, Nelly. (ed.) (2006). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto propio. p.71

La *transición* chilena es como se conoce al proceso que empieza con la vuelta a la democracia de la mano del gobierno de Patricio Alwyn, un demócrata cristiano que apoyó el Golpe de Estado y que luego hizo “justicia en la medida de lo posible” instaurando una política de jurisprudencia parcial y una memoria consensuada sentada sobre las bases de una democracia parlamentaria binominal que mantiene de por vida en el Senado al dictador y que, por tanto, atenúa las huellas de la violencia reduciendo la gravedad de los hechos. Asimismo, afianza los pilares del modelo político-económico de Pinochet, entrega a grandes transnacionales nuestros recursos naturales, mantiene la represión del movimiento social y, como ya he mencionado varias veces, mantiene la desigualdad y falta de derechos básicos, así como la Constitución de 1980 que persiste en la actualidad. Ante ello cabe preguntarse si alguna vez ha habido *transición* en Chile, o no será que simplemente se administró el modelo de la dictadura. Algunos sitúan el fin de la dictadura en 2005, cuando se aprobaron reformas a la Constitución, aunque sin derogar el sistema binominal, por ejemplo. Alwyn se atrevió a decir que finalizó con su gobierno, y otros con el último gobierno de la concertación de partidos —la centro izquierda supuestamente opositora de Pinochet— antes de volver al poder la derecha en 2010, cuando justamente se inaugura el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y asume como presidente electo Sebastián Piñera. Un momento en que un terrible terremoto de 8.8 grados en la escala de Richter asola al país, decidiendo la presidenta Michelle Bachelet, antes de su salida, declarar el *estado de excepción*, con lo que salieron a las calles cientos de militares armados, instaurando el *toque de queda* en algunas ciudades, una imagen fantasmal que volvió como latencia. Una vuelta de imágenes y de signos que Sebastián Piñera, el nuevo presidente, utiliza en el discurso de investidura al jugar con el concepto de desaparecidos, que menciona desplazando la categoría a las catástrofes naturales, cambiando el contenido del concepto e instrumentalizándolo de la mano del discurso de la “reconstrucción nacional” con el que intenta —y en parte consigue— banalizar este concepto y el del nunca más. Se trata de una serie de contra-apropiaciones de la memoria y de un vaciamiento político de la condición de víctima que tanto ha costado instalar en la sociedad. En palabras de Nelly Richard, una “expropiación de la palabra ‘desaparecidos’, que fue violentamente trasladada desde el universo de referencias ético-cívicas de los derechos humanos hacia un sospechoso contexto de enunciación presidencial”.⁴²

Para la conmemoración del Golpe de Estado de este 2016, la derecha realizó acciones simbólicas que nos hacen retroceder. En las páginas 56 y 57 del periódico *La Tercera* del día 11 de septiembre se publicó un inserto que describía al Golpe como una “gesta libertadora”, y se reprodujo un artículo de *El Mercurio* de 1986 con fotografías y homenajes a agentes de las Fuerzas Armadas así como a carabineros muertos en “enfrentamientos” de la época. De ahí que cada vez que me comentan en España, “lo bien que se ha hecho en Chile, lo bien que se ha llevado el tema de la memoria y la justicia relativa a la dictadura”, siento desazón. Porque en mi país se vende hacia el

42 RICHARD, Nelly. *Crítica de... op.cit.* p.11

Se trata sobre ello en la introducción del libro, donde se pueden encontrar referencias exactas de estos momentos de expropiación de las palabras y de los signos tras el cambio de gobierno del año 2010.

exterior una imagen de avance en estas materias, pero la única imagen real de lo que sucede es el abrazo de Bachelet y Piñera, el abrazo de Bachelet y Edwards, el desprecio de Lagos a Huenante, de Bachelet a Vergara, de Piñera a todos los chilenos y sus constantes faltas de respeto, por citar algunas de las imágenes que vienen a mi cabeza cuando pienso en las políticas de la memoria y en cómo se han hecho las cosas.

Instituciones y museos.

Las instituciones encargadas de la conservación y transmisión de la memoria como archivos, museos, centros de documentación, institutos de investigación, etc. tienen un rol significativo en esta atribución de sentido y contenido y una misión de recuperación de las huellas, de testimoniar sobre el pasado traumático a la sociedad en su conjunto. A raíz de las recomendaciones de las comisiones chilenas nombradas sobre cómo enfrentar el pasado, la presidenta Michelle Bachelet decidió impulsar la creación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH) en su primer gobierno, que vio la luz en enero del 2010 en Santiago, último hito que inauguró como presidenta en ese período. Como proyecto, el museo propone una reflexión que trascienda lo sucedido y que sirva a las nuevas generaciones para construir un futuro mejor de respeto irrestricto a la vida y dignidad de las personas. La memoria que evoca, cuya construcción está siempre inacabada, es aquella que permite no olvidar a las víctimas, reivindicar la lucha de sus familiares y compañeros por la verdad y la justicia y rescatar de la diferencia a los que callaron por temor o ignorancia.⁴³

El MMDH concentra y resguarda la mayor colección de documentos, objetos, testimonios, fotografías y videos sobre el último período dictatorial del país. Es una colección conformada por donaciones de particulares e instituciones que se documentan, catalogan y exhiben al público buscando producir empatía con las víctimas, generar valores en torno a los derechos humanos y un mayor conocimiento de este capítulo de nuestra historia. Su misión contempla tres ejes: dar a conocer las violaciones sistemáticas a los derechos humanos por parte del Estado de Chile entre los años 1973-1990; reflexionar sobre la memoria, la solidaridad y la importancia de nuestros derechos y fortalecer la voluntad nacional del *nunca más*.⁴⁴ Sin embargo, su construcción generó varias polémicas suscitadas desde la sociedad civil, que se considera víctima directa. Por un lado, las agrupaciones y organismos de derechos humanos manifiestan su disconformidad al no sentirse representados por las comisiones que generaron el proyecto reclamando una versión

43 De la web del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile. [en línea] [Consulta: 07-11-2015]. Disponible en: <http://www.museodelamemoria.cl> y del libro-catálogo del mismo. (2011). Santiago de Chile: MMDH.

44 BRODSKY, Ricardo. (24-25 de abril de 2014). "Arte y Memoria en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos". *Conferencia sobre Museums, Visual Culture, and Post-Dictatorship in Latin America*. Columbia University in New York.

oficialista en torno a la memoria construida bajo un guion institucional de reconciliación. Por otro lado, algunos sectores sociales y sobre todo la derecha chilena, consideraron que el relato presentado era parcial, no objetivo y que no incluía una narración sobre los hechos que llevaron “inevitablemente” al “pronunciamiento” militar, por lo que, al no haber referencias respecto a la quiebra institucional que supuso el gobierno de la Unidad Popular, sus voces no estarían contempladas, “faltan las víctimas que sufrieron el régimen de Allende”, manifiestan. Sin embargo, si observamos el relato museográfico de este espacio, creo que efectivamente están representadas estas voces, lo que pasa es que comparecen como perpetradores, como quienes hicieron posible la dictadura y la avalaron y eso, evidentemente, no les gusta recordarlo ni asumirlo. Además, como sugiere Nelly Richard, “el MMDH debe suscitar una reflexión amplia y cruzada sobre los diversos enfoques históricos que erigen los relatos del pasado nacional desde construcciones de la memoria social y política que se reconozcan divergentes. Pero la función de un Museo de la Memoria y los Derechos Humanos no es la de cotejar estos relatos entre sí para tratar de establecer una verdad equilibrada de los hechos, ni tampoco la de repartir parejamente créditos de validez [...] sino la de condenar taxativamente lo sucedido en Chile desde una perspectiva de conciencia que, frente al pasado vergonzoso y sus abominaciones, no admita la relativización del mal”.⁴⁵ Su mayor desafío, entonces, es conseguir vincular la memoria que presenta con una más amplia que reflexione sobre el pasado y lo vincule con el presente.

En este intento el museo realiza una serie de acciones, además de contar con la muestra permanente que tiene a la figura de la víctima como lugar central del relato a partir de imágenes, objetos y documentos. Programa una serie de exposiciones temporales y de obras permanentes de arte contemporáneo, seminarios, foros, visitas guiadas, actividades con colegios, muestras de teatro, danza y música, entre otros, con las que intenta no agotar su función de sólo expositor de las huellas de la dictadura, abriéndose a otras posibles lecturas en un intento por ir más allá del concepto de víctima. Para conseguirlo, ve al arte como un potente aliado, en línea con lo que plantea Richard de que “el arte y la crítica cultural recogen los fragmentos desarmados de las simbolizaciones de la memoria no para programar su juntura bajo el principio organizativo de una visión unificadora sino, más bien, para subrayar la aspereza de las texturas y el desensamblaje de los planos que contrarían lo convenido y regulado por las disciplinas constituidas e instituidas”.⁴⁶ De ahí que entre sus colecciones permanentes incluye también manifestaciones de arte popular como *La colección de Arpilleras*, probablemente una de las más importantes del mundo en su género, con más de 360 piezas que forman parte del patrimonio de la institución. Para su ex-director Ricardo Brodsky, comprenderlas como fenómeno artístico, político y cultural es un desafío pendiente en nuestro país. Asimismo, entre las obras permanentes se encuentra también *Geometría de la Conciencia* (2010) de Alfredo Jaar, una obra que se sitúa en el subterráneo de la Plaza de la Memoria obligando al espectador a “sumergirse” en ella seis metros bajo tierra.

45 RICHARD, Nelly. *Crítica de... op.cit.* p.239

46 *ibid.* p.182



Alfredo Jaar. *Geometría de la Conciencia*. 2010.

Se trata de un espacio cúbico aparentemente vacío en el que el visitante experimenta la oscuridad total. Unido al encierro, se genera una ansiedad que poco a poco se rompe con una tenue luz que emana de la pared frontal, dejando ver quinientas siluetas recortadas sobre un fondo negro que se intensifican progresivamente multiplicándose al infinito por un efecto producido por espejos. Esta multiplicación manifiesta que la memoria de los desaparecidos no puede ajustarse a un listado, sino que debe proyectarse en lo ilimitado de la pérdida de todo un país. Las siluetas provienen de dos fuentes diversas: de fotografías de víctimas de la dictadura proporcionadas por familiares de detenidos desaparecidos y de retratos tomados por el artista a ciudadanos chilenos actuales. Esta composición mixta tiene por objeto romper el modelo tradicional de los memoriales, proponiendo un ejercicio inverso que nos involucraría a todos.⁴⁷ La obra, que envuelve al espectador en una sensación de inconmensurabilidad tras alcanzar su máximo resplandor, se apaga de improviso, sumergiendo una vez más al espectador en la oscuridad. Como obra permanente, funciona como una suerte de memorial en el museo, pero, como ha explicado el mismo Jaar, en su caso es inclusivo, siendo su lema: “Todos hemos perdido algo con la dictadura”, ya que manifiesta que lo que le molesta de los memoriales es la manera en que marginan a las víctimas como si estuvieran removidas de la sociedad, cuando hay que integrarlas en la historia.⁴⁸ Con propuestas como éstas el museo busca otras lecturas sobre la figura de la víctima, ampliándola o, como hace con las arpilleras, desmitificándolas al no mostrarla como tal, sino como mujer luchadora y resistente.

47 BRODSKY, Ricardo. *op.cit.*

48 JAAR, Alfredo. (2010, 15 de enero) “Todos hemos perdido algo con la dictadura”. Entrevista por Javier García. *Diario La Nación*. [en línea] [Consulta: 03-08-2016]. Disponible en: <http://www.lanacion.cl/alfredo-jaar-todos-hemos-perdido-algo-con-la-dictadura/noticias/2010-01-14/202552.html>

Sin embargo, y a pesar de lo positivo de la creación del museo y de su vinculación ligada a nuestro *hacer*, este espacio todavía genera “resquemores” dentro de las propias asociaciones de familiares y ex-presos políticos, así como en artistas, investigadores y ciudadanía en general pro derechos humanos y memoria. Y es que una de las dificultades tiene que ver, ya decía, con la constitución del sufrimiento como principio rector de la razón, lo que no ayuda a la profundización de la reflexión. A través del sujeto-víctima se constituye un espacio de consenso moral, disolviéndose las fronteras éticas y agitándose la *doctrina de los demonios*,⁴⁹ una cuestión presente en el relato de la exposición permanente, que se centra quizá demasiado en la víctima. De hecho, es imposible no salir de ella sin sentir empatía y angustia. Por otro lado, me parece que en la construcción del relato hace falta profundizar en el proceso histórico que llevó a la dictadura, revelando, por ejemplo, las responsabilidades e intromisión de Estados Unidos en su gestación, así como la labor de la prensa y de las empresas que propiciaron y financiaron el Golpe de Estado, de las familias de poder chilenas que siguen siendo “dueños” del país y que es donde está el legado de la dictadura, su presente. Ya decía que en el relato están como perpetradores los militares, la policía incluso, algunas portadas de periódicos de la prensa golpista, pero no están los civiles, no está la mano estadounidense, no están quienes hoy ostentan cargos públicos en la política nacional, que apoyaron y actuaron como las Fuerzas Armadas, solo que “en la sombra”. *Nombrar los nombres*, decíamos en el texto de ese título. Nombrar a Henry Kissinger, a Richard Nixon, nombrar a Agustín Edwards, a Patricio Carvajal, Pablo Rodríguez, Orlando Sáez, a Jaime Guzmán, a la familia Matte, al partido demócrata cristiano en su conjunto, como colaboradores y no como los “salvadores de la vuelta a la democracia”. Nombrar, nombrar a tantos...⁵⁰ Ahora bien, estos cuestionamientos no significan que el museo como espacio sea negativo, muy por el contrario. Justamente por ser un espacio de reflexión es necesario que entre todos lo mejoremos y construyamos, que aprovechemos sus zonas intersticiales como la apertura hacia manifestaciones artísticas y espacios de debate, el potente espacio educativo y de referencia en la materia que es y la labor de conocimiento que realiza con las nuevas generaciones.

Brodsky señala que de las más de 150 mil visitas presenciales, guiadas y espontáneas que el museo recibe cada año, el 60% corresponde a estudiantes secundarios, seguido por un 15% de estudiantes universitarios, nacionales y extranjeros, por lo que el museo es un enorme desafío pedagógico. Cuando estuve allí en 2015 con la exposición *Hilos de Ausencia: Genealogías y Discontinuidades*, al hilo de esta labor educativa, realicé una serie de visitas guiadas a la obra que conectaba con la instalación permanente del museo y con la instalación que realicé en la Biblioteca de Santiago a unos 7 minutos andando. La experiencia, programada en conjunto con

49 VINYES, Ricard. *op.cit.* pp.27-32

50 El año 2013, cuando se conmemoran los 40 años del Golpe de Estado, el periódico *The Clinic* lanza un reportaje sobre los 100 rostros de la dictadura en el cual va nombrando cien nombres de personajes políticos, militares, eclesiásticos, culturales y del mundo del espectáculo, chilenos y extranjeros (especialmente estadounidenses) que apoyaron la dictadura militar desde sus diversos frentes. La mayoría de ellos, personajes aún vigentes en el ámbito público nacional. Equipo The Clinic. (2013, 3 de septiembre). “Los 100 rostros de la dictadura”. *The Clinic*. [en línea] [Consulta: 20-12-2016]. Disponible en: <http://www.theclinic.cl/2013/09/03/los-100-rostros-de-la-dictadura/>

el Área de Educación del MMDH, fue sumamente enriquecedora. En estas visitas participaron principalmente colegios de secundaria, pero también universitarios y otros interesados. En ellas planteamos un recorrido primero por el museo y lo que significa este espacio de la mano de los guías del mismo, incluyendo una parada donde se encuentran a disposición algunos archivos de la *Operación Colombo*. En ese momento contextualizábamos la obra para, posteriormente, sumergirnos en dos de los videos realizados: uno de testimonio de familiar y uno de encuentros de bordado. Finalmente nos íbamos caminando y conversando al otro espacio para encontrarnos con la instalación de los pañuelos y los audios, y en este lugar compartíamos impresiones de los espectadores, dudas y reflexiones, aunque en cada momento los visitantes hacían preguntas y comentarios con total libertad. En una de las visitas realizadas a estudiantes de secundaria, unos chicos de entre 16 y 17 años, opinaron:

Chico: *conversando de estos temas llegamos como a un sentimiento de odio, un odio irracional que nace de la ignorancia claro, porque uno nunca vio todo esto, uno nunca vivió esto, no sabe que pasó de verdad...*

Chica: *es que..., ese es mi problema con la situación. Siento que la sociedad chilena se ha encargado de no pasar la memoria a las futuras generaciones, sino que el odio y el rencor. Y siento que, a partir de eso, las generaciones más jóvenes que no fueron víctimas directas de estas situaciones no pueden llegar a tomar una conciencia real de la situación, sino que solamente, están motivados por el odio y el rencor y por eso va en contra de ciertos pensamientos, de ciertos partidos políticos cuando en realidad, muchas veces, no hay una verdadera reflexión detrás de ello. [...]*

Chico: *¿qué se debe sentir tener a alguien desaparecido? es una pregunta... no sé, de verdad es imposible preguntarse eso...*

Chica: *no tener la certeza de lo que pasó es justamente lo más terrible. Yo creo que nosotros como personas somos seres de ritos y sin esos ritos nosotros no podemos funcionar. Y me parece increíble que lo que quieran es saber ¿dónde están? que quieran ver el cuerpo, o sea, que su mayor preocupación no sea una compensación inmediata sino “yo quiero saber que pasó. Porque si no sé lo que le pasó no puedo cerrar un proceso y lo voy a vivir eternamente”. Y ... no puedo hacerme la idea de lo terrible que debe ser nunca poder finalizar un proceso; que es un dolor eterno... Me parece inconmesurable la sensación [...]*

Misma chica: *Me doy cuenta de que no había sido realmente empática hasta ahora. Me doy cuenta de que no es solamente la mamá, no es solamente esa imagen la que está siendo afectada, sino que es una unidad familiar y una convivencia entera. No es solamente la mamá, la que siempre he visto en la tele hablando que “mi hijo desapareció”, sino que, la vida de ella, la vida de los hermanos, de las hermanas, de los hijos, de los amigos, todo eso se vio interrumpido. Y eso hace aún más (no sé si está bien dicho) indimensionable las consecuencias de algo que es mucho más terrible de entender... que fuimos nosotros mismos los que nos hicimos esto.*

Que es distinto cuando... En mi opinión siento, que el terrorismo de Estado es súper sórdido. Porque es distinto cuando viene una persona de afuera, por ejemplo, con una cultura distinta o algo así, que viene y

atenta contra mí. Pero en esta oportunidad éramos nosotros quienes estábamos atentando contra nosotros. Es mi mismo país, mi patria, la que está evitando que yo pueda cerrar un proceso. Me quitó un pedazo de mi vida y eso es la parte como más terrible.

Chico 2: Es que no es sólo que seamos nosotros mismos, sino que... se supone que tiene que protegerte, que estar ahí, aunque no lo hace. Para mi gusto, no lo hacen simplemente, pero... se supone que es el rol que debe tener y que no tiene... ¡se supone! (respecto al rol del Estado).

He transcrito aquí algunos de sus testimonios porque cada vez que las vuelvo a escuchar (puesto que registré estos encuentros en video gracias a la ayuda una vez más de Sebastián Venegas), me impresionan por cómo constatan, mínimamente, lo qué y cómo puede el arte.



Hilos de Ausencia: Genealogías y Discontinuidades, 2015.

En España, aunque el espacio temporal que separa el fin de la dictadura del presente es mayor que en el caso chileno, así como más larga fue también su duración y el tiempo de los atropellos, no existen aún, como hemos visto, políticas de la memoria de verdad respecto a cómo enfrentar este pasado. Asimismo, a nivel nacional tampoco existe a la fecha un museo dedicado a la memoria y los derechos humanos. Y no es que en cada lugar tenga que haber uno, desde luego, pero no deja de ser significativa su ausencia. En Cataluña sí se ha creado el *Memorial Democrático*, gracias a una declaración de la Associació Catalana d'Expressos Polítics de 2002 en la que se solicitó al gobierno catalán la instauración de una política pública de reparación integral. Un párrafo de esta declaración dice: “Conocer y difundir la historia no es garantía de que los desastres no se repitan, pero contribuye a consolidar y profundizar la cultura democrática, una ética del esfuerzo colectivo, de la libertad y de la paz. Queremos que ése sea nuestro legado y por esta razón proponemos al Gobierno de Cataluña la creación del *Memorial Democrático*. Un legado del conocimiento que haga a los ciudadanos civilmente más sabios y por lo tanto más libres”.⁵¹

51 VINYES, Ricard. *op.cit.* p.65

Al año siguiente se comenzó a trabajar en el *Memorial Democràtic*, que se inaugura finalmente el año 2007. El equipo encargado de ello definió que la memoria no era un deber moral sino un derecho y que su responsabilidad se basa en la Administración pública que debe garantizar el ejercicio del mismo. Se trabajó bajo la premisa de la pluralidad de memorias contemplando un funcionamiento tipo ágora que permitiera la participación y democratización de su acceso para impedir el monopolio narrativo. Como institución tiene el mandato de garantizar una política de gobierno sin ser un museo, sino un espacio público que se relaciona y enriquece con la realidad asociativa transmitiendo la subalteridad, la memoria antifranquista y denunciando el modelo español de impunidad.⁵² En esta lógica, el memorial persigue el respeto por los derechos humanos y recupera, conmemora y fomenta la memoria democrática de la comunidad, centrándose en los años 1931-1980 y contando con un banco audiovisual de testimonios y una exposición virtual y física en sus dependencias. Sumado a él se creó una *Red de Espacios de Memoria* que contempla unos sesenta espacios significativos de la II República y la transición democrática que han sido recuperados, junto a la creación del Museu Memorial de l'Exili (MUME) como espacio para la memoria, historia y reflexión crítica respecto a lo que significó el exilio republicano, que se liga a otros exilios europeos bajo regímenes totalitarios y con la Cátedra Walter Benjamin de la Universitat de Girona. El MUME, si bien trabaja la historia local, lo hace con una dimensión nacional e internacional.⁵³

Su exposición permanente, dedicada al exilio de 1939, a sus antecedentes y repercusiones, también contempla actividades como exposiciones temporales de arte contemporáneo, coloquios y seminarios y talleres familiares, al igual que el Memorial. Sin embargo, este último tampoco ha estado exento de contratiempos, como los constantes cambios de ubicación. De hecho, tras tres años sin sede fija abierta al público, finalmente ahora tiene una en el barrio del Raval en Barcelona, con una primera planta dedicada al espacio público y exposiciones, y una segunda a las oficinas, al Centro de Documentación y actividades. De maneras diferentes, pero igualmente interesantes para nuestros fines, estos espacios en Santiago y Cataluña buscan fomentar la reflexión y el conocimiento de la historia, creando para ello centros de documentación que sirven a los investigadores, estudiantes y a cualquier interesado en seguir reconstruyendo nuestra historia. En mi caso, los utilizo tanto para investigar como para crear mi propia obra.

Toda política de la memoria selecciona y elimina elementos del pasado y es, al mismo tiempo e inevitablemente, una política del olvido. Si bien la construcción de un museo como el de Chile o como los que han llenado ciudades en todas partes del mundo, principalmente con el tema del Holocausto, o los espacios también creados por ejemplo en Argentina para la memoria de

52 *ibíd.* pp.65-72

53 La *Red de Espacios de la Memoria Democrática* de Catalunya es una iniciativa del *Memorial Democràtic* del Departamento de Gobernación que tiene por objeto recuperar el patrimonio tanguible e intanguible de los conflictos por la consecución de derechos y libertades democráticas en Cataluña a partir de la II República y hasta la transición.

Sobre el MUME, web del museo: <http://www.museuexili.cat>

Sobre el *Memorial Democràtic*: <http://memorialdemocratic.gencat.cat/ca/index.html>

Consultadas desde: 03-06-2016

la dictadura, los parques, o el propio *Memorial Democrático* catalán son muy relevantes y, como decíamos, cumplen una labor educativa importante ahí donde otros no lo están haciendo, con el sólo hecho de su construcción y puesta en funcionamiento no basta. La recuperación de la memoria es imprescindible especialmente en estos tiempos en que el olvido y la banalización o el *presentismo* ocupan un espacio central en la sociedad. No debe ser una memoria impuesta, ni se debe caer en la magnificación ni en la idealización, y tampoco, en la victimización. Como nos advierte Huyssen, “la memoria no puede ser sustituta de la justicia”.⁵⁴ Y todo proceso de transgresión de los derechos humanos debe coexistir con un proceso de investigación que debe ser explicado, clarificado y asumido, incluyendo el hecho de que la justicia actúe, pero de verdad, considerando la generación de garantías de no repetición, puesto que la impunidad es un obstáculo que bloquea el proceso de elaboración de nuestro pasado.

Aunque las políticas de la memoria que se han establecido en estos países contemplan aportes significativos, como hemos revisado, generan también muchos cuestionamientos. Como planteo en el título de este ensayo, las *políticas de la memoria* están llenas de *silencios, cicatrices y aperturas*; lo que nos queda es insistir en su importancia y contribuir a la elaboración de los relatos que nos construyen como sociedad y seres humanos. Estos deben incluir todas las partes y, en lo posible, todas las voces, con honestidad. ¿Quién cometió las violaciones a los derechos humanos y por qué? ¿Quién generó un Golpe de Estado y derrocamiento de la democracia? Son preguntas que se deben responder claramente, enseñar en los colegios y jamás justificar, ya que estamos hablando de crímenes de lesa humanidad cometidos, en este caso, por la dictadura comandada por Augusto Pinochet y no por un gobierno legítimo que ni siquiera se alcanzó a defender. Por otra parte, en España la historia es muy distinta porque hubo una Guerra tras el Golpe; pero es importante no olvidar, como se ha hecho hasta ahora, quién la inició y por qué; quién la financió y qué dictadura le siguió, cometiendo crímenes a los derechos humanos. Las responsabilidades no son las mismas y en ninguno de los casos debemos confundir *víctimas con verdugos*. Aunque nada puede resarcir lo sucedido, porque el daño generado tiene consecuencias imperdonables e irreparables, éstas deben ser asumidas, lo que significa establecer una política pública que garantice reconocer nuestra historia y patrimonio y acceder a él con libertad.

¿Qué tiene que ver todo esto con el arte? Muchísimo. “Pensar nuestra relación con las imágenes y hacerlo de forma telescópica nos llevará sin duda a cuestiones epistémicas pero también políticas y estratégicas; asuntos a desvelar, recrear, denunciar o reivindicar que contribuyan a actualizar nuestro compromiso con el saber histórico”.⁵⁵ Un saber en el que la Historia, la información y las imágenes están totalmente entrelazadas, siendo estas últimas productoras de lenguajes críticos, presencias que hacen referencia a ausencias y que ponen a su vez de relieve una extensa gama de puntos de vista desde los cuales construir las narraciones, como hemos dicho obstinadamente, desde donde hacer memoria y reescribir nuestra historia.

54 HUYSEN, Andreas. *op.cit.*

55 FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. (ed.) (2014). *Pensar la imagen/Pensar con las imágenes*. Madrid: Editorial Delirio. p.200

*Los que tienen memoria son capaces de vivir en el frágil tiempo presente,
los que no la tienen no viven en ninguna parte.*

Patricio Guzmán. *Nostalgia de la Luz*.

EPÍLOGO

Se asoman fantasmas entre las costuras...

Mientras escribo este epílogo, Chile arde. Literalmente arde sumido en una concatenación de incendios forestales. Su imagen es dantesca. 136.414 hectáreas de vegetación se encuentran con incendios activos; y otras 1.112 ya son polvo y ceniza. *La imagen arde*, dice Georges Didi-Huberman; quema. Arde cuando nos ocupamos de ella, cuando nos implicamos haciendo trabajar nuestra imaginación enfrentando ese espacio peligroso, de riesgo, que significa comprometernos. Ante la posibilidad del fracaso, nos explicamos, pero subidos en un balancín en el que nos tambaleamos entre el decir y el sentir, entre el explicar e implicar. Así, la imagen *quema lo real* por la intencionalidad que la estructura, por la urgencia que manifiesta, por su resplandor destinado igualmente a extinguirse. Quema porque vivimos bajo imágenes desgarradoras en un mundo desgarrado, quema también, dice, “por la memoria; es decir, que ella se quema todavía, aunque no sea más que ceniza: manera de decir su esencial vocación a la supervivencia, *al a pesar de todo*”.¹ Me pregunto si la imagen de Chile ardiendo no será más que el reflejo de nuestro país hecho cenizas...

Dicen que cuando una persona enferma y siente dolor es porque el cuerpo le está avisando que haga algo, que cambie, que fluya y se mueva. El órgano y lugar del cuerpo afectado nos dice hacia dónde debemos observar. Si son problemas de la garganta, por ejemplo, es porque nos estamos callando, porque no hemos podido o no nos hemos atrevido a hablar. En mi último año de escritura de tesis me encontraron un nódulo tiroideo. Hoy parece común tener problemas de tiroides. *¿Será que bajo la sociedad en que vivimos no podemos hablar?* Este hallazgo me generó tal perturbación que me ha llevado a terminar esta tesis en un limbo. Perturbación porque es grande y porque un año antes a mi hermana, ante lo mismo, le detectaron cáncer, una palabra que provoca *temblar*. Me pregunto qué ha pasado en nuestras vidas que nos hemos mantenido tan calladas... En Chile la naturaleza también se manifiesta y sus dolores aparecen como síntomas de esta enfermedad. Los terremotos en los últimos años no nos han dejado de asolar. Hace un mes tuvimos el último; me escapé de él con la distancia de sólo cinco días, fue en Chiloé donde estaba de residencia artística. Los incendios llevan ya casi un mes, me escapé también hace justamente

1 Citas e ideas de DIDI-HUBERMAN, Georges. (2004). “La imagen arde”. En: ZIMMERMANN, Laurent; DIDI-HUBERMAN, G. (et. al) (2006). *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Nantes: Editions Cécile Defaut. pp.11-52

un mes del olor de sus cenizas. Ni bomberos, ni el Estado, ni los militares que se han puesto a cargo de la catástrofe han conseguido detener la fuerza del fuego y del viento. Si la tierra tiembla y nuestros bosques se queman, si el mar azul se torna rojizo, no es porque supersticiosamente crea que “la tierra nos está hablando”, aunque en definitiva lo haga para que veamos los efectos que estamos provocando sobre ella. Las políticas actuales, la grosera extracción de recursos naturales, las plantaciones forestales, los miles de huesos bajo nuestros pies todavía sembrados. Las negligencias del Estado y las empresas...²

Al comienzo de la tesis doctoral me he referido a lo que está sucediendo con los refugiados de la Guerra de Siria y sus países vecinos. Pensar en las imágenes de estos exilios contemporáneos, de los miles de cuerpos ahogados en los trayectos de las rutas migrantes —*desaparecidos*, ahogados— en los miles de cuerpos encerrados en los campos de refugiados, *¿los campos del siglo XXI?* Es, para mí al menos, bastante angustiante, pues sus imágenes también arden. Observar cómo desde la esfera del arte y, para qué decir, desde la política partidista y gobernante, algunos sacan provecho de ello, me parece además deleznable.³ Por eso me preguntaba qué hacía escribiendo esta tesis

2 En lo que va del año 2017, los incendios forestales han dejado más de 600.000 hectáreas quemadas, una catástrofe sin precedentes en los últimos 40 años en materia de incendios forestales que, según consigna la prensa, es el segundo más grande a nivel mundial en este siglo. Entre el 18 de enero y el 5 de febrero hubo unos 700 incendios, afectando nueve regiones del país. Esto lleva a preguntarse sobre las causas, responsabilidades y respuestas frente a este tipo de catástrofes. La investigación científica y los antecedentes técnicos muestran que el drástico aumento de superficie quemada es producto de la unión de tres factores: el Cambio Climático, que nos ha dejado el efecto acumulativo de un extenso período de sequía que comenzó en 2010. La negligencia o intencionalidad de las personas, representando los intencionales un 34% y los causados por negligencia el 65,5%. Como tercer factor, las plantaciones forestales para fines industriales, altamente propensos a los incendios, fruto de 40 años de una política forestal y económica sin criterio de ordenamiento y/o planificación territorial y con insuficientes medidas para reducir el riesgo y minimizar el impacto de los incendios. Un modelo impulsado por Fernando Léniz como ministro de Economía en dictadura (1974) que dictó ley bonificando con dinero público hasta en un 75% a un mismo predio de plantaciones forestales. La administración de esta ley recayó en CONAF y su primera versión duró 20 años (1974-1996). Durante ese lapso de tiempo el Estado de Chile bonificó plantaciones con especies exóticas (pinos y eucaliptus), lo que dio origen al llamado “modelo forestal chileno”. Desde la “democracia” se han establecidos nuevos periodos de bonificaciones y se han aprobado prórrogas. Desde el 2012 el Estado de Chile no ha aprobado nuevas. Sin embargo, aún se está desembolsando dinero público que corresponden a las de hasta ese año y el decreto de la dictadura sigue vigente. De alguna manera, todo me lleva siempre a la dictadura cívico-militar chilena en el presente. Fuente: LIBERONA, Flavia. (2017, marzo). “Cómo evitamos los incendios forestales”. *Fundación TERRAM*. [en línea] [Consulta: 03-03-2017] Disponible en: <http://www.terram.cl/2017/03/02/como-evitamos-los-incendios-forestales/>

3 Me refiero a obras como las de esta nota sobre arte solidario con los refugiados en la que, por ejemplo, se dice respecto a la fotografía de Florian Mehnert, *Pila de Refugiados* que, “plantea con una gran belleza plástica la situación por medio del amontonamiento de los cuerpos. Aludiendo de una manera muy provocativa tanto al hacinamiento, la vulnerabilidad, pero también a las historias personales”. ¿Gran belleza? ¿Es válido, o más bien, ético realizar este tipo de ficciones para hablar sobre la violencia de lo que está pasando? ¿De verdad a nadie le importa que esa imagen circule y pueda estar en un salón combinando perfectamente con el resto del decorado? Me parecen brutales este tipo de comentarios y acciones en las que se construye el escenario para la fotografía “perfecta” sobre la tragedia de los refugiados. Se puede ver la nota e imagen en: TORRES, Carmela. (2016, 1 de mayo). “Arte, protesta y solidaridad con los refugiados en Europa”. *La Izquierda diario*. [en línea] [Consulta: 15-01-2017]. Disponible en: <http://www.laizquierdadiario.com/Arte-protesta-y-solidaridad-con-los-refugiados-en-Europa>

Me refiero asimismo a las convocatorias que destinan enormes porcentajes de dinero público o privado a realizar exposiciones sobre esto, en vez de utilizar estos recursos en cubrir las necesidades reales de los refugiados. No quiero decir con ello que nada tenga buenas intenciones, pero sí creo que en momentos de emergencia como éstos deberíamos definir prioridades. Ver la convocatoria de Propuestas EACEA de la Comisión Europea (diciembre de 2016), que destina entre 100.000 y 200.000 euros por proyecto cultural (de 8 a 12) para la generación de la integración de los refugiados. Tendríamos que ver con el tiempo si, efectivamente, esta integración se ha llevado a cabo y cómo. Información en: https://eacea.ec.europa.eu/sites/eacea-site/files/ce_ref_call_es_rev.pdf

en vez de estar haciendo realmente “algo” que contribuyese a terminar, o mejorar al menos, la situación. Como podrán observar, después de preguntarme una y otra vez, qué puedo hacer y de, finalmente, no hacer nada, la tesis al menos la he acabado. Al mismo tiempo, con ella me he estado preguntando (aunque en realidad desde antes) ¿qué puede acaso el arte? y ¿cómo puede? Hoy, tras estas catástrofes, tras esta investigación y escritura añadiría ¿para qué?

He llegado finalmente a terminar esta tesis doctoral recordando y preguntándome una vez más sobre aquello que Adorno decía respecto a Auschwitz, que después de los campos y los hornos la poesía era imposible. Hoy nos preguntamos entonces si acaso la poesía (entendiendo con ella todas las manifestaciones del arte) es posible después del genocidio ruandés, de las dictaduras del Cono Sur, de los fascismos, de los gulags soviéticos, de los ataques terroristas, de lo que Israel le hace a Palestina, del Sáhara Occidental y Marruecos, de la Guerra en Iraq y Siria, de las invasiones estadounidenses a Oriente Medio y de las propias muertes que su Estado genera para justificarlas, entre otras tantas; una lista interminable de tortura y muerte, de violencia que nos deja perplejos e impotentes. Afortunadamente, a pesar de estas catástrofes, la poesía ha seguido y seguirá existiendo, y con ella nuestras cabezas continuarán diseminando imágenes y pensamientos no para aislarnos en una mirada romántica, sino para pensar, analizar, visibilizar e intentar cambiar el curso de la Historia. Ese cambio debe empezar por incluir las voces que no han sido contadas, lo borrado y los vacíos, ampliando los relatos y miradas. De ahí que nos preguntemos, como se preguntó Francesc Torres hace ya varios años, “¿en qué consiste entonces ganar —sin sangre— a principios del siglo XXI una guerra civil perdida —con sangre— en 1939?”⁴ ¿En qué consiste ganar a una dictadura cívico-militar que mantiene las leyes que rigen un país y miles de desaparecidos, todavía? ¿En qué consiste entonces ganar todas estas guerras y dictaduras perdidas? ¿En qué consiste si la tierra se está quemando, si los desahucios no dejan de suceder, si las *tarjetas black* están por todos lados, si los perpetradores siguen libres o presos en cárceles de lujo y enriqueciéndose en los mismos países en que violaron los derechos humanos? ¿En qué consiste ganar-les? “Consiste —dice el artista— en no mezclar jamás a los inocentes con los verdugos”. Consiste, nos dice, en esta lucha por la propiedad de la Historia, por la colocación de nuestras memorias, de todas las más posibles, puesto que “si no somos poseedores de nuestra historia, ¿qué es lo que realmente nos pertenece? Quizá sea ésta la razón por la que la historia en mayúscula nunca acabe siéndolo del todo, porque no hay una, hay muchas, y las únicas que valen la pena son las que se suprimen, bien porque acostumbran a ser las historias de los débiles, bien porque son las que hace que las mentiras se tambaleen”.⁵

Cabe recordar también, la última Bienal de Venecia (2015) donde nos preguntábamos acerca de lo político en el arte y sobre “todos los futuros del mundo”. Todavía me pregunto cuáles son esos futuros: ¿los de quién, los de quiénes? Me he perdido la Bienal. Seguro que en ella más de alguna obra me habría devuelto la fe en el arte que a veces pierdo. Pero desde la distancia, y siguiendo las noticias en torno a ella, creo que lo que más me quedó grabado —y no sólo a mí estoy segura— fue la imagen de los invitados *vip* cayendo al Gran Canal. MUSCATELLO, Mariagrazia. (2015, 25 de mayo). “La Bienal de Venecia: el cisma del arte”. *ARTISHOCK: Revista de Arte Contemporáneo*. [en línea] [Consulta: 26-05-2015] Disponible en: <http://artishockrevista.com/2015/05/25/la-bienal-venecia-cisma-del-arte/>

4 TORRES, Francesc. (2007). *Oscuro es la habitación donde dormimos*. Barcelona: ACTAR. p.15

5 *idem*.

Que las mentiras se tambaleen... eso es parte de lo que dispara *Hilos de Ausencia* o, al menos, es parte de lo que intenta. Apropiarse de la historia mediante los relatos y las voces de quienes fueron silenciados, amordazados, torturados, suprimidos. Construirlos junto a ellos desvelando las mentiras de la Historia, de la prensa, de los discursos implantados, de sus imágenes fugaces. Apropiarse de las miles de historias suprimidas es también lo que he buscado con *Campos Devanados*. Esas que tantos años no han formado parte de los escritos oficiales en ninguna parte. Aquellas que desvelan las mentiras del progreso y bienestar social que el franquismo y la *transición* han instaurado. Para ello he realizado también esta tesis doctoral, como he señalado constantemente, siendo la práctica artística fundamental e imposible de separar, puesto que con ella he pensado y sin ella no tendría sentido para mí investigar. Además tanto mi obra como este *artefacto material* escrito tienen como uno de sus propósitos aumentar nuestro conocimiento, contener una investigación original en y a través de objetos artísticos y generar un saber. Un saber que es expuesto a través de diversos canales, desarrollándose el doctorado en medio de ambas o, más bien, con ambas —la teoría y la práctica— que es inconcebible separar.

Probablemente, a algunos que lean esta tesis (si alguien más allá del tribunal y de los propios doctorandos la lee) les parecerá extraña e ingenua, y probablemente lo sea. Es la tesis de una artista *¿hoy investigadora?* que aún cree que hay ciertas formas y *maneras de hacer* que pueden ayudar a transformar las cosas. Por ende, que cree todavía que las imágenes y las obras de arte pueden influir en el pensamiento y la memoria social a través de una crítica que permite transformar una situación particular, eso sí, local, nunca general (pues si fuésemos tan poderosos estoy segura que otras cosas sucederían) y calar en la sociedad. Pero que sí, en términos micropolíticos, pueden generar un cambio, como señala el artista recién citado, al menos contribuyendo a desvelar las mentiras, los silencios, las (i)responsabilidades, señalando a los culpables y ayudando así a generar *resistencias*, haciendo *actos de resistencia*. Gilles Deleuze, cuando intenta desgajar el acto de creación y la obra de arte plantea que “la obra tiene algo que hacer con la información y la comunicación a título de acto de resistencia. ¿Cuál es la relación misteriosa entre la obra de arte y un acto de resistencia? Mientras que los hombres que resisten no tienen ni el tiempo ni muchas veces la cultura necesaria para tener una mínima relación con el arte, no lo sé. [...] Todo acto de resistencia no es una obra de arte aunque de alguna manera lo sea. Toda obra de arte no es un acto de resistencia y sin embargo de una cierta manera, lo es”.⁶ Pero, ¿qué es la resistencia? ¿De qué y desde qué resistencias hablamos? De imágenes que queman, de los procesos que influyen en la construcción de nuestra identidad, de imágenes que constituyen fundamento y diseño del trabajo político, de dispositivos de enunciación *¿colectivos?*, de afectaciones, entendida

6 Deleuze plantea que la obra de arte, más bien, que el acto de creación, no es comunicación, porque comunicar es propagar una información, lo que significa propagar un orden, algo que se “debe” creer o al menos hacer que creemos, con lo cual, la información es el sistema de control. Para salvaguardarnos de ella plantea a su vez que existe la contra-información, que tampoco es la obra de arte. Pero cuando una contra-información es eficaz y deviene en acto de resistencia, ahí sí que tiene que ver el arte, puesto que el acto de resistencia no es ni información ni contra-información, pero sí es afín a la obra en tanto acto de resistencia. DELEUZE, Gilles. (1987). “Qué es el acto de creación?” *Conferencia en Cátedra de los martes de la Fundación FEMIS*. [en línea] [Consulta: 18-01-2017]. Disponible en: <https://gep21.files.wordpress.com/2010/02/deleuze-c2bf-que-es-el-acto-de-creacion.pdf>

la afectación como una repolitización de las prácticas artísticas, de dejarnos afectar como la ineludible transformación de estas prácticas. De *haceres* para conseguir nuestros propósitos futuros y de *haceres* para visibilizar aquello y a aquellos que nos han robado. “Sólo el acto de resistencia resiste a la muerte, sea bajo la forma de obra de arte, sea bajo la forma de una lucha de los hombres. Y ¿qué relación hay entre la lucha de los hombres y la obra de arte? la relación más estrecha y para mí la más misteriosa”.⁷

El arte se funda en una zona de posibilidad liberadora en la que puede asumir la tarea de la acción política, la tarea de erosionar los modelos, desarticular los códigos visuales, fragmentar los signos, denunciar la manipulación del poder, de la violencia. El argumento es que las prácticas artísticas, sean fotografías, textiles, videos, sonidos o cualquier otra técnica, no son sólo imágenes, sino objetos sociales, y su poder está íntegramente enmarañado con su naturaleza misma y en su materialidad, que al interactuar con nosotros nos permite un acceso sensorial, una experiencia que en su encarnación, en *eso que quema*, genera una idea, una reflexión, un conocimiento por mínimo que éste sea. El arte como conocimiento, una premisa sobre la que ha girado toda esta investigación desde la práctica y desde el problema puntual que a mí me preocupa, la visibilización y memoria de lo y los desaparecidos, de los borrados de la Historia, mira al neoliberalismo desde el punto de vista de la vida, de lo micro y cotidiano, para construir narrativas alternativas a las hegemónicas. De ahí que aunque estemos hablando de guerra permanente, de estado de excepción, de campos de concentración y detenidos desaparecidos, como lo hemos estado haciendo en un nivel abstracto, quizá, lo contrarrestamos desde las prácticas artísticas que abordan la experiencia vivida por las personas desde los *haceres*, que tienen sentido porque nos permiten llegar a través de las imágenes a reflexionar con esos conceptos que, en lo concreto, forman parte de nuestra realidad.

En este camino nos hemos ayudado de la etnografía como metodología sensible a la historia y la política; también de la arqueología, conservando de sus métodos la idea de una exploración comprometida, con conciencia y memoria histórica, que aprehendemos mediante investigaciones transversales, mediante intercambios, conjugando diferentes *saberes* y *haceres*. De todos modos, estas maneras de hacer generan igualmente dudas y contradicciones que mantengo en esta etapa final, como las que plantea Grant Kester cuando se pregunta si acaso las prácticas localizadas en un contexto *no estarán corroborando las lógicas del neoliberalismo*, ya que simplemente trabajar en conjunción o con lo social no nos asegura “romper” con nada, y ni siquiera criticarlas.⁸ Son preguntas que me hago cuando trabajo colaborativamente e, incluso, cuando lo hago en solitario, pues como dice la canción de Seru Girán que desde adolescente escuchaba, *la grasa de las capitales no se va jamás*.⁹

7 *ídem*.

8 KESTER, Grant. (2009). “Repensando la autonomía: la práctica artística colaborativa y la política del desarrollo”. En: COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier. (ed.) *Transductores 1. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro de Arte José Guerrero y Diputación de Granada. p.37

9 SERU GIRÁN. (1979). “La Grasa de las capitales” canción y nombre del disco, escrita por Charly García. Se puede

A pesar de que pienso que toda esta grasa no se va jamás, intento creer que aún, todavía, las imágenes y el arte pueden algo. Por ello es que desarrollo mis propuestas de la mano de lo político y social, de la crítica y de los artistas que creo que han podido desvelar los problemas de nuestra sociedad y hacer algo. En este camino he visitado varias veces el libro-novela documental *El instante de la memoria* de Virginia Villaplana y cada vez que lo hago, me detengo en su historia personal sobre los paseos que de niña hacía junto a su abuela hacia las fosas. Ese relato es el que más ha calado en mí. No es más que una vivencia, pero nos permite comprender cómo la oralidad y las imágenes son esas *potentes armas de resistencia* de las que hablamos. En su caso, un recuerdo que le permite generar, ya de adulta, todo un dispositivo visual sobre la violencia, el trauma y las heridas pendientes de la historia de postguerra española, así como una acción colectiva para cambiar el curso de la Historia, deteniendo a la especulación inmobiliaria en una sociedad capitalista. Una imagen que de niña, a su vez, le hace imaginar sembrar amapolas rojas sobre las fosas en las que están los cuerpos de su familia, un gesto simple y bello surgido de una mente infantil que intenta comprender el relato infame que le provocó nacer en otra tierra.

Si la Historia no puede escribirse desde un punto de vista objetivo porque está escrita por seres humanos, con lo cual siempre hay un posicionamiento, en mis obras como en las de los artistas aquí visitados, esto está asumido y evidenciado. Como relatos que son, están construidas desde una postura que asume la subjetividad como parte de la investigación y del *hacer*. En mi caso, si bien los temas tratados no surgen desde una vivencia familiar y personal directa, como en el caso de la artista recién mencionada, me afectan y comprometen corporal e ideológicamente. Esto no implica, como hemos señalado al hablar de los conocimientos situados, que la investigación no haya sido elaborada con rigor objetivo. Lo que pasa es que no es neutral, como yo no soy neutral ni a la dictadura chilena ni a la española, y como no soy neutral viviendo como inmigrante en España sumida en las políticas actuales que definen lo que puedo y no puedo hacer, ni viviendo como chilena despojada de derechos tan básicos como el de la salud en su propio país. Esta falta de neutralidad presente en artistas como Salcedo, Villaplana, González, Torres o Corvalán-Pincheira, por citar algunos de los aquí traídos, y en pensadores como Didi-Huberman, es la falta de neutralidad que reclamo que se debiera asumir desde nuestros lugares de trabajo. No se puede pretender, por tanto, que una obra o un discurso, que esta tesis doctoral prescindiera de un sujeto que habla desde determinada posición, como si no hubiese nacido y vivido bajo unas circunstancias particulares. No puedo por ello distanciarme como desde el conocimiento científico se suele solicitar. De ahí que concluir sea muy difícil. La verdad nunca se alcanza, es incompleta, pero es bueno estar orientados por ella para estar más cerca de lograrla.

La verdad sobre los detenidos desaparecidos y sobre los lugares de desaparición han sido el *leit motiv* de este estudio. Lamentablemente aún no la hemos conseguido, pero incluir sus voces en la Historia ayudará sin duda a estar más cerca de lograrla. Si bien la Historia está toda ella agujereada, como señaló Gombrich en su día, y los archivos llenos de lagunas como dice Didi-Huberman,

abrirlos para incorporar en sus vacíos, buscando y creando las imágenes que faltan, nos ayudará en la construcción de su camino, puesto que la desaparición lleva siempre consigo la esperanza de la reaparición. Y nosotros llevamos en nuestras memorias, sus fantasmas.

Enunciar la ausencia ha sido el tema, los cómo, la pregunta. Si un enunciado es la unidad elemental del discurso, en palabras de Foucault,¹⁰ las imágenes y obras de arte contemporáneo aquí planteadas creo que lo han hecho posible, al menos desde nuestra pequeña parcela, en el propio hacer sobre el que estamos actuando y enunciando en medio de un estado permanente de emergencia. *Enunciar la ausencia* como si pudiésemos de algún modo materializar ese estado de fluctuación entre la vida y la muerte que la desaparición conlleva. Tal vez lo que finalmente he hecho en esta investigación es simplemente señalar algunas imágenes, acciones, actos y narraciones que han permitido, siempre desde la incertidumbre, pero con un mínimo grado a su vez de certeza, responder aquellas preguntas que nos hemos estado preguntando.

Cuando hablaba de tejer como una técnica que puede ayudarnos a la generación de ideas, cuando hablaba de la costura para ayudarnos a generar relaciones y diálogos, para sanar las heridas, del textil y su vinculación etimológica con los textos de escritura, o cuando entendemos un tejido como referencia a lo tecnológico y se abren analogías con la red, con Internet, estamos haciendo uso de términos y conceptos como metáforas de la realidad que nos circunda. Asimismo, cuando hablamos de la fotografía como la captura de un momento, como el instante de lo ya sido, estamos pensando en sus relaciones de tiempo para señalar que la Historia está toda abierta, que el pasado y el presente confluyen y que nosotros nos movemos en sus relaciones temporales, así como en sus efectos y consecuencias. Trabajando en este campo de la memoria, los artistas nos adentramos en el terreno de la Historia entendiendo el pasado como algo vivo que afecta al presente y que opera en nuestro tiempo. La intención es dar forma a una huella de aquello que se ha perdido. Buscar, crear un indicio de lo que no fue indexado. El arte que trabaja con la memoria trabaja también con la recuperación de la experiencia, una recuperación que es llevada a cabo a través de la materialización del pasado.

Pendiente de un hilo quería ser en principio el título de esta tesis doctoral. Desde algunos sectores de la academia no fue aceptado. Quería que fuese su enunciado porque de ello estamos hablando, de situaciones abiertas, no resueltas, como investigación en prácticas de arte contemporáneo. De visibilizar las ausencias, de hacerlas presencia no en el sentido de que podamos “revivir” a nuestros desaparecidos, pero sí en el de darles aliento, en el de devolverles el lugar que se merecen porque entendemos el tiempo no como exactamente pasado, sino que el “tiempo tiene un nombre: es la memoria. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial. Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente ‘el pasado’. No hay historia que no sea memorativa o mnemotécnica: decir esto es decir una

10 FOUCAULT, Michel. (2002). *La Arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. p.221

evidencia, pero también es hacer entrar al lobo en el corral de las ovejas del cientificismo. Pues la memoria es psíquica en su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de ‘decantación’ del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica”.¹¹ Por tanto, una memoria que tiene que ver con la redención de sus cuerpos e historias, en un tiempo ahora.

El camino ha sido difuso e incierto como todo viaje teórico-práctico. Al inicio de esta investigación nos hacíamos tantas preguntas que ya no sé si para ellas puedan existir tantas respuestas. Nos preguntábamos de qué manera la imagen genera un conocimiento y cómo ese conocimiento lo podemos transmitir. Nos preguntábamos también acerca de cómo entender nuestro pasado para enfrentar el presente, y cómo el arte podría contribuir a ello accionándolo para modificarlo. Sobre las maneras de abordarlo, sobre las narrativas oficiales y cómo incluir en ellas lo que han borrado. Sobre los distintos procesos de memoria colectiva y sobre cómo desde nuestras prácticas podríamos influir en la creación de una memoria social. Sobre los *modos de hacer*, sobre cómo exponer-lo, sobre que imágenes buscar, cuáles mostrar, sobre cómo reescribir, a partir de todo esto, nuestra historia, entendiendo el arte como contratiempo y resistencia. Especialmente nos hemos estado preguntando sobre las imágenes de la desaparición forzosa, sobre los fantasmas, las latencias y sobre cómo el arte puede enunciar la ausencia, insistentemente, obstinadamente. Después de darle tantas vueltas a estas preguntas, no tengo claro, la verdad, que las haya contestado. Probablemente algunas respuestas sí que he esbozado, y otras muchas preguntas han quedado formuladas. Fundamentalmente, el llegar a una idea consensuada —aunque la democracia está justamente en el disenso— sobre cómo puede el arte producir un efecto en la realidad. Es difícil. Muchas de las obras citadas y recitadas a lo largo de este escrito creo que lo hacen, especialmente cuando trascienden nuestro micro mundo del arte y se vinculan de manera cercana y real con la sociedad. Sin embargo, creo, después de tanto darle vueltas, de tanto tirar del hilo, que la única respuesta artística y poética posible a sobre cómo enunciar la ausencia es *plantando amapolas rojas sobre las cunetas*.

11 DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. p.60

*Los amigos del barrio pueden desaparecer.
Los cantores de radio pueden desaparecer.
Los que están en los diarios pueden desaparecer.
La persona que amas puede desaparecer.
Los que están en el aire pueden desaparecer en el aire.
Los que están en la calle pueden desaparecer en la calle.
Los amigos del barrio pueden desaparecer.
Pero los dinosaurios van a desaparecer...*

Charly García.¹

¹ Charly García. Los Dinosaurios. 1983. Se puede escuchar la canción completa en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=CR614AG-FUo>

BIBLIOGRAFÍA

Libros y Capítulos de libros:

- ADORNO, Theodor. (1962). “El ensayo como forma”. En: *Notas de Literatura*. Barcelona: Ariel.
- AGAMBEN, Giorgio. (1998). “El campo de concentración como nomos de lo moderno”. En: *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- AGAMBEN, Giorgio. (2005). “El Estado de excepción como paradigma de gobierno”. En: *Homo Sacer II, I. Estado de Excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGOSÍN, Marjorie. (1996). *Tapestries of Hope, Threads of Love. The Arpillera Movement in Chile 1974-1994*. Traducción de Ana Cecilia Martínez. Albuquerque: University of New Mexico Press. [en línea] [Consulta: 06-11-2014]. Disponible en: <http://norastrejilevich.com/Materiales/Arpilleras.htm>
- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. (2005). *Arte y represión en la Guerra Civil española*. Salamanca: Junta de Castilla y León y Generalitat Valenciana.
- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. (1996). *Memoria y olvido de la Guerra Civil Española*. Madrid: Alianza.
- ARDENNE, Paul. (2002). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC.
- ARENDT, Hannah. (2006). “Totalitarismo”. En: *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza.
- ARENDT, Hannah. (2013). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza.
- ARISTÓTELES. (1973). *Del sentido y lo sensible. Y De la memoria y el recuerdo*. 3ª Edición. Traducción y prólogo de Francisco de P. Samaranch. Buenos Aires: Aguilar Argentina.
- AUGÉ, Marc. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Editorial Gedisa
- AZNAR, Yayo y MARTÍNEZ, Pablo. (2012). *Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid: Comunidad de Madrid, Centro de Arte Dos de Mayo.
- BAL, Mieke. (2010). *Of what one cannot speak: Doris Salcedo's political art*. Chicago: University of Chicago Press.

- BARTHES, Roland. (1987). “El discurso de la historia”. En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland. (1989). *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- BARTHES, Roland. (1993). *El Placer del Texto*. 10ª edición. Traducción de Nicolás Rosa. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- BENJAMIN, Walter. (2004). *Sobre la Fotografía*. Traducción: José Muñoz Millares. Valencia: Pre-Textos.
- BENJAMIN, Walter. (2008). “Sobre el concepto de Historia”. En: *Obras I, Vol.2, VI*. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweggenhäuser. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: ABADA.
- BENJAMIN, Walter. (2008). *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Traducción de Bolívar Echevarría. México: Itaca /Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- BERGSON, Henri. (1977). *Memoria y vida*. Textos escogidos por Giles Deleuze. Madrid: Alianza.
- BLANCHOT, Maurice. (2004). *La espera el olvido*. Madrid: Arena Libros S.L.
- BLANCHOT, Maurice. (2015). *La escritura del desastre*. Madrid: Trotta, S.A.
- BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo. (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- BLASCO, Selina. (ed.) (2013). *Investigación Artística y Universidad: Materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- BONET, Antonio. (coord.) (1981). *Arte del franquismo*. Madrid: Cátedra.
- BOURRIAUD, Nicolás. (2006). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BREA, José Luis. (2005). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: AKAL.
- BRECHT, Bertolt. (2002). “Preguntas de un obrero que lee”. En: *Historias de Almanaque*. Madrid: Alianza.
- BRECHT, Bertolt. (2004). *ABC de la Guerra*. S.l.: Ediciones Caracol.
- BRECHT, Bertolt. (2012). “Hay muchas maneras de matar”. En: *Colección Antológica de Poesía Social. Entre los poetas míos... Vol.4*. Biblioteca Virtual: OMEGALFA.
- BRESCIANO, Juan. (comp.) (2013). *La memoria histórica y sus configuraciones temáticas. Una aproximación interdisciplinaria*. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur.

- BUCHLOH, Benjamin; CHEVRIER, Jean-François; ZWEITE, Armin y ROCHLITZ, Rainer. (1999). *Fotografía y Pintura en la Obra de Gerard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- BURKE, Peter. (2001). "Introducción. El testimonio de las imágenes". En: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- BUTIN, Hubertus. (ed.) (2009). *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Madrid: ABADA.
- BUTLER, Judith. (2006). "Violencia, duelo y política". En: *Vida Precaria: El poder del duelo y la violencia*. Traducción de Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós.
- BUTLER, Judith. (2010). *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. Traducción de Bernardo Moreno Carrillo. México: Paidós.
- CALVEIRO, Pilar. (1997) *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue.
- CANDAU, Joël. (2002). "Memorias y amnesias colectivas". En: *Antropología de la Memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- CANDELA, Iria. (2012). *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*. Madrid: Alianza editorial.
- CANDLIN, Fiona y GUINS, Raiford. (eds.) (2009). *The Object Reader*. London; New York: Routledge.
- CAREY, John. (2007). *¿Para qué sirve el arte?* Barcelona: Debate.
- CLARAMONTE, Jordi. (2011). *Arte de Contexto*. Donostia-San Sebastián: NEREA S.A.
- CLIFFORD, James. (1991). "Sobre la alegoría etnográfica". En: CLIFFORD, James y MARCUS, Georges E. (eds.) *Retóricas de la antropología*. Madrid: Júcar Universidad.
- CODEPU. (1994). *La Gran Mentira. El caso de las "Listas de los 119". Aproximaciones a la Guerra Psicológica de la Dictadura Chilena 1973-1990*. Serie Verdad y Justicia. Vol.5. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier. (ed.) (2015). *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias*. Granada: Centro José Guerrero y Diputación de Granada.
- CORBEIRA, Darío. (ed.) (2007). *Arte y Revolución*. Madrid: Brumaria A.C.
- CUCALA, Antonio. (2012). *Entretejidos: Ciertas prácticas del arte contemporáneo a la luz de la antropología*. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- CVETKOVICH, Ann. (2012). "Introduction". En: *Depression. A public feeling*. North Caroline: Durham and London: Duke University Press.
- DE AZÚA, Félix. (2011). *Diccionario de las artes*. Barcelona: Debate.
- DE LOS ÁNGELES, Álvaro. (2013). "Tiempo y memoria. Registrar, enunciar, catalogar y releer". En: DOCTOR, Rafael. (dir.) *Arte español contemporáneo 1992-2013*. Madrid: La Fábrica.

- DERRIDA, Jacques. (1994). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Edición digital de Derrida en Castellano.
- DÍAZ FACIO, Eugenia. (2003). *Del dolor al duelo*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- DICCIONARIO Enciclopédico Larousse. (2008). España: Editorial Larousse S.L.1815p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Traducción de Mariana Miracle. Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 3° edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Traducción Juan Calatrava. Madrid: ABADA.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Ediciones Círculo de Bellas Artes.
- DIDI-HUBERMAN, George. (2015). *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. Santander: Shangrila Textos Aparte.
- DOSSE, François. (2009). “Historizar los indicios memoriales.” En: *Paul Ricoeur-Michel de Certeau. La historia: entre el decir y el hacer*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- FAROCKI, Harun. (2003). *Crítica de la mirada*. Buenos Aires: Editorial Altamira.
- FAROCKI, Harun. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- FERNÁNDEZ, Diego. (ed.) (2014). *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. (2003). “Memoria, historia, montaje y representación.” En: AZNAR, Yayo. (coord.) (2003). *La Memoria Pública*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. (ed.) (2014). *Pensar la Imagen./Pensar con las Imágenes*. Madrid: Delirio.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora; AZNAR, Yayo y LÓPEZ, Jesús. (2015). *Prácticas artísticas contemporáneas*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, S.A.
- FOSTER, Hal. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: AKAL.
- FOUCAULT, Michel. (1968). “La prosa del mundo”. En: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, Michel. (2002). “El enunciado y el archivo”. En: *La Arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- FRÁPOLLI, María José. (2011). “Enunciado”. En: VEGA, Luis y OLMOS, Paula. (ed.) *Compendio de lógica, argumentación y retórica*. Madrid: Editorial Trotta.
- FREUND, Gisèle. (2006). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- GALEANO, Eduardo. (1993). “Ventana sobre la memoria”. En: *Las palabras andantes*. Buenos Aires: Catálogos S.R.L.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.
- GIUNTA, Andrea. (2014). *Cuando empieza el arte contemporáneo*. 1ª edición. Buenos Aires: Fundación arteBA.
- GÓMEZ-MOYA, Cristián. (2013). *Human Rights/Copy Rights. Archivos visuales en la época de la desclasificación*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- GONZÁLEZ, Nury. (2010). *La Memoria de la Tela*. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile.
- GONZÁLEZ RUIBAL, Alfredo. (2016). “Arqueología de un conflicto reciente”. En: *Volver a las Trincheras. Una arqueología de la Guerra Civil Española*. Madrid: Alianza.
- GUASCH, Anna María. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- GUASCH, Anna María. (2011). *Arte y Archivo 1920-2010*. Madrid: AKAL.
- GUBER, Rosana. (2001). *La Etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Editorial Norma.
- HALBWACHS, Maurice. (1992). *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- HARAWAY, Donna. (1991). “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de perspectiva parcial”. En: *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- HEIDEGGER, Martín. (1958). “El origen de la obra de arte”. En: (1995). *Arte y Poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. (comp.) (2008). *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. (2012). *Materializar el pasado: El artista como Historiador (benjaminiano)*. Murcia: Editorial Micromegas.
- HITE, Katherine. (2013). *Política y Arte de la conmemoración: Memoriales en América Latina y España*. Santiago de Chile: Mandrágora Ediciones.
- HUYSEN, Andreas. (2002) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- HUYSEN, Andreas. (2011). *Modernismo después de la postmodernidad*. Barcelona: Gedisa.

- JARA HINOJOSA, Isabel. (2006). *De Franco a Pinochet. El proyecto cultural franquista en Chile, 1936-1980*. Colección Teoría 16, Programa de Magíster en Teoría e Historia del Arte. Santiago: Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- JELIN, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- KESTER, Grant. (2003). "Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art". En: KOCUR, Zoya and LEUNG, Simon. (ed.) (2005). *Theory in Contemporary Art Since 1985*. New York: Blackwell Publishing.
- KESTER, Grant. (2009). "Repensando la autonomía: la práctica artística colaborativa y la política del desarrollo". En: COLLADOS, Antonio y RODRIGO, Javier. (ed.) *Transductores 1. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro de Arte José Guerrero y Diputación de Granada.
- KLEE, Paul. (1920). "Credo creador". En: CHIPPI, Herschel B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid: AKAL.
- KRACAUER, Siegfried. (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- KRACAUER, Siegfried. (2010). *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- KOSELLECK, Reinhart. (2001). *Los estratos del tiempo: estudio sobre la historia*. Barcelona: Paidós.
- LARRAÑAGA, Josu y FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. (eds.) (2001). *La Distancia y La Huella: Para una Antropología de la Mirada*. Cuenca: Universidad Internacional Menéndez Pelayo y Diputación Provincial de Cuenca.
- LARRAÑAGA, Josu. (ed.) (2010). *Arte y política. (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*. Madrid: Editorial Complutense, S.A.
- LEVI, Primo. (2002). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik Editores.
- LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo. (comp.) (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LOOTZ, Eva. (2007). *Lo visible es un metal inestable*. Madrid: Árdora Ediciones.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge. (2007). *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*. Buenos Aires: EMECÉ Editores.
- MARTÍN BERISTAIN, Carlos. (2013). *Memorias nómadas: dolor y resistencia en el Sáhara Occidental*. Barcelona: Icaria.
- MARX, Karl. (2003). *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Fundación Federico Engels.
- MONEGAL, Antonio. (comp.) (2007) *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Ediciones Paidós y Universitat Pompeu Fabra.

- MONTES ROJAS, Luis y MONTES BECKER, Luis. (eds.) (2011). *El arte de la historia. Fernando Sánchez Castillo*. Santiago de Chile: Ediciones del Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile.
- NANCY, Jean-Luc. (2006). *La representación prohibida: seguido de "La Shoah, un soplo"*. Buenos Aires: Amorrortu.
- NICHOLLS, Nancy. (2013). *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*. Colección Signos de la Memoria. Santiago de Chile: MMDH.
- OSBORNE, Peter. (2010). "Radicalismos imaginarios. Notas sobre el aspecto libertario del arte contemporáneo". En: *El arte más allá de la estética*. Murcia: CENDEAC.
- PAREDES, Tomás (dir.) (2015). *Arte Político*. Madrid: Asociación Española de Críticos de Arte.
- PLINIO SEGUNDO, Cayo. (1998). *Naturalis historia*. Libro XXXV, Volumen IIa. (23-79 d.C.) Traducida y anotada por Francisco Hernández. Madrid: Visor Libros-México: UNAM.
- POWER, Kevin. (ed.) (2006). *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. Lanzarote: Fundación César Manrique.
- RANCIÈRE, Jacques. (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- RANCIÈRE, Jacques. (2011). *El destino de las imágenes*. Pontevedra: Politopías.
- RELLA, Franco (2010). "La historia y las historias". En: *Desde el exilio. La creación artística como testimonio*. Buenos Aires: La Cebra.
- RICHARD, Nelly. (ed.) (2006). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto propio.
- RICHARD, Nelly. (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- RICHARD, Nelly. (2013). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- RICOEUR, Paul. (1999a). *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós I.C.E. Universidad Autónoma, D.L.
- RICOEUR, Paul. (1999b). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Arrecife: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid.
- RICOEUR, Paul. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. 2ª edición. Madrid: Trotta.
- RÍOS LÓPEZ, Martín. (2011). *La historia como paisaje en ruinas. Tentativas a propósito de las Tesis sobre el concepto de historia de Walter Benjamin*. Madrid: Editorial TAM- Santiago de Chile: CENALTES Ediciones.
- RODRIGO, Javier. (2003). *Los campos de concentración franquista. Entre la historia y la memoria*. Madrid: Siete Mares.

- RODRIGO, Javier. (2005). *Cautivos: campos de concentración en la España franquista, 1936-1947*. Barcelona: Crítica.
- ROJAS BAEZA, Paz. (2009). *La interminable ausencia*. Santiago: LOM Ediciones.
- SALINAS, Adán. (2014). “Campo de concentración, nuda vida y teología económica”. En: *La semántica biopolítica. Foucault y sus recepciones*. Viña del Mar: CENALTES.
- SENNETTI, Richard. (2009). *El Artesano*. Barcelona: ANAGRAMA.
- SOLANS, Piedad. (2009). *Arte y Resistencia*. Mallorca: Calima Ediciones.
- SONTAG, Susan. (1996). *Contra la interpretación*. Barcelona: Alfaguara.
- SONTAG, Susan. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana.
- STAN, Lavinia y VANCEA, Diane. (2015). “Public Space and the Material Legacies of Communism in Bucharest”. En: *Post-Communist Romania at Twenty-Five. Linking Past, Present, and Future*. Maryland: Lexington Books.
- STEYERL, Hito. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- TODOROV, Tzvetan. (2000). *Los abusos de la memoria*. Traducción de Miguel Salazar. Barcelona: Paidós.
- TODOROV, Tzvetan. (2013). *Los usos de la memoria*. Colección Signos de la Memoria. Santiago de Chile: MMDH.
- TORRES, Francesc. (2007). *Oscura es la habitación donde dormimos*. Barcelona: ACTAR
- TRAVERSO, Enzo. (2007). *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons.
- VALENCIA, Luis Fernando. (2010). *¿Qué es la experiencia estética?* Medellín: La Carreta Editores y Universidad de Antioquia, Facultad de Artes.
- VARAS, Paulina. (ed.) (2011). *Catalina Parra: el fantasma político del arte*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados y D21.
- VEGA, Elo y LÓPEZ CUENCA, Rogelio. (2013). *Efigies y fantasmas. Guía monumental de Huelva*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva.
- VILLAPLANA RUIZ, Virginia. (2010). *El instante de la memoria. Una novela documental*. Madrid: Off Limits.
- VINYES, Ricard. (2011). *Asalto a la memoria*. Barcelona: Los libros del lince.
- VV.AA. (2008). *Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- WIEVIORKA, Michel. (2015). *La conciencia del tiempo: la memoria*. Colección Signos de la Memoria. Santiago de Chile: MMDH.

YOUNG, James E. (ed.) (1994). *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*. New York: Jewish Museum–Munich: Prestel.

ZIZEK, Slavoj, ALEMÁN, Jorge y RENDUELES, César. (2008). *Arte, Ideología y Capitalismo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes D.L.

ZÚÑIGA, Rodrigo. (2016). *Restos de Paisaje. Escritos sobre arte*. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile.

Catálogos y folletos exposiciones:

After Hiroshima: message from contemporary art. (1995). Cat. Exposición: Special exhibition for the 50th anniversary of the Hiroshima A-bombing. Hiroshima: Museum of Contemporary Art.

Alfredo Jaar: Hágase la Luz. Proyecto Ruanda 1994-1998. (1998). Barcelona: ACTAR.

Alfredo Jaar. SCL. (2006). Cat. Exposición Sala de Arte Fundación Telefónica Chile. Barcelona: ACTAR.

ALIAGA, Juan Vicente; DE CORRAL, María y GARCÍA CORTÉS, José Miguel. (ed.) (2003). *Micropolíticas: Arte y cotidianidad 2001-1968*. Valencia: Generalitat Valenciana, D.L.

ALIAGA, Juan Vicente. (2011). *Ejercicios de memoria*. Cat. Exposición. Lleida: Ajuntament de Lleida, Centre d'Art la Panera, D.L.

ALONSO, Beatriz. (2013). *Hacer en lo cotidiano*. Cat. Exposición. Sala de Arte Joven. Madrid: Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid.

Arpilleras. (2012). Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Santiago: Ocho Libro Editores.

Atlas Group. (2006). *The Atlas Group (1989-2004): a project by Walid Raad*. Cat. Exposición. Berlín: Hamburger Bahnhof-Museum für Gegenwart.

ATTIA, Kader. (et. al.) (2010). *Centenario: Exposición Internacional: Del pasado al presente. Migraciones*. Cat. Exposición. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.

BASIC, Roberta. (2012). *Arpilleras de la resistencia política chilena*. Cat. Exposición. Brasilia: Biblioteca Nacional.

Bleda y Rosa: Campos de Batalla. (1997). Cat. Exposición Club Diario Levante. Valencia: Club Diario Levante y Fundación Cañada Blanch.

Bleda y Rosa: Estancia del tiempo. (2009). Cat. Exposición. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

BOURRIAUD, Nicolás. (2008). *Estratos*". *Proyecto Arte Contemporáneo Murcia*. Cat. Exposición. Murcia: Consejería de Cultura, Juventud y Deportes, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales.

BRODSKY, Marcelo. (1997). *Buena memoria: Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires: Gobierno de la ciudad [et.al.].

BRODSKY, Marcelo. (2001). *Nexo: un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Cat. Exposición. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.

BRÜDERLIN, Markus. (ed.) (2014). *Art & textiles: Fabric as material and concept in modern art from k.limt to the present*. Ostfildern: Hatje Cantz.

Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979. (2012). Cat. Exposición Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles. (Versión español) México: Alias*Fusil.

CARRIÓN, Jorge. (2015). *Las variaciones Sebald*. Cat. Exposición. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea.

CARVAJAL, Fernanda; MESQUITA, André y VINDEL, Jaime (eds.) (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Cat. Exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

CASTRO, Antón. (2014). *XIII Mostra Internacional Gas Natural FENOSA*. Cat. Exposición. La Coruña: Museo de Arte Contemporáneo de La Coruña.

Catalina Parra: Imbunches. (1977). Cat. Exposición. Santiago de Chile: Galería Época.

Cecilia Vicuña: Palabra e Hilo. (1996). Cat. Exposición Royal Botanic Garden Edinburgh. Edimburgo: Morning Star Publications.

CENTELLES, Agustí. (2009). *El campo de concentración de Bram, 1939*. Barcelona: ACTAR y Arts Santa Mònica.

Chris Marker. (1998). Cat. Exposición. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

Christian Boltanski: Adviento y otros tiempos. (1996). Cat. Exposición. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo.

Christian Boltanski. (1997). Cat. Exposición Galleria d'Arte Moderna di Bologna. Bologna: Charta.

CORTÉS, José Miguel. (2001). *Lugares de la memoria*. Cat. Exposición. Valencia: Espai D'Art Contemporani de Castelló, Generalitat Valenciana, D.L.

CORVALÁN-PINCHEIRA, Máximo. (s.f.). *De la Serie Proyecto ADN*. Dossier de artista (facilitado por él).

- CRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. (2011). *On the destruction of art or conflict and art, or trauma and the art of healing*. Cat. Exposición Documenta 13 and Museum Fridericianum. Ostfildern: Hatje Cantz.
- DAVID, Catherine. (1997). *Politics-Poetics. Documenta X- The Book*. Cat. Exposición. Kassel: Cantz Verlag, Documenta y Museum Fridericianum.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Cat. Exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Documenta X- The Book. Politics-Poetics*. (1997). Cat. Exposición. Kassel: Cantz Verlag, Documenta y Museum Fridericianum.
- Doris Salcedo: Plegaria Muda*. (2011). Cat. Exposición. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Malmo: Moderna Museet; München: Prestel Verlag.
- Doris Salcedo: Retrospectiva*. (2015). Cat. Exposición. Chicago and London: Museum of Contemporary Art Chicago, The University of Chicago Press.
- ECCHER, Danilo. (ed.) (s.f.). *Artwork by Christian Boltanski*. Cat. Exposición. Bologna: Charta.
- Enrique Ramírez: Brisas*. (2009). Cat. Exposición Galería Gabriela Mistral. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Ediciones Metales Pesados.
- Enrique Ramírez: Océan. 33°02'47''S/51°04'00''N*. (2013). Cat. Exposición Place Charles de Gaulle + Musée des Beux-Arts de Dunkerque, y Galería Die Ecke + Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile. Francia: Éditions Pylône.
- ENWEZOR, Okwui. (2008). *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. Cat. Exposición. New York: International Center of Photography and Seidl.
- Eugenio Dittborn: Mapa: Airmail Paintings*. (1993). Cat. Exposición en el ICA de Londres y en el Witte de With de Rotterdam. London: ICA.
- Eugenio Dittborn: Remota: Pinturas aeropostales*. (1997). Cat. Exposición. Nueva York-Santiago de Chile: Pública Editores.
- Eugenio Dittborn: Mundana: 24 pinturas aeropostales*. (1998). Cat. Exposición Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago de Chile: Pública Editores.
- Eztetyka del sueño*. (2000). Cat. Exposición. Madrid: Palacio de Cristal, Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Francesc Torres: Da Capo*. (2008). Cat. Exposición. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona.
- Francis Alÿs: Relato de una negociación*. (2015). Cat. Exposición. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Fibras 09: Arte Textil Contemporáneo*. (2008). Cat. Exposición World Textile Art. Madrid: La Casa Encendida.

GODOY VEGA, Francisco. (2013). *Chile Vive. Memoria Activada*. Cat. Exposición. Santiago de Chile: Centro Cultural de España en Chile.

GUZMÁN, Manuel y SABADELL, Lluís. (2007). *Paisatges invisibles, paratges impossibles*. Cat. Exposición. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani.

Harun Farocki: Visión. Producción. Opresión. (2014). Cat. Exposición. México D.F.: Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México.

Harun Farocki: Lo que está en juego. (2016). Cat. Exposición. Valencia: Instituto Valencià d'art Modern.

Harun Farocki: Otro tipo de Empatía. (2016). Cat. Exposición. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

Hito Steyerl: Dutty Free Art. (2016). Cat. Exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. (2016). *Campo Cerrado: arte y poder en la posguerra española, 1939-1953*. Cat. Exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Londres 38, espacio de memorias. (2011). *¿Dónde están? ¿Dónde está? El caso José Huenante. Intervención Urbana*. Cat. Exposición. Santiago de Chile: Londres 38.

MACHUCA, Guillermo. (1997). *Arte Joven en Chile (1986-1996)*. Cat. Exposición. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.

MACHUCA, Guillermo. (2006). *Del Otro Lado. Arte contemporáneo de mujeres en Chile*. Cat. Exposición. Santiago de Chile: Centro Cultural Palacio La Moneda.

MADERUELO, Javier. (2008). *La construcción del paisaje contemporáneo*. Cat. Exposición. Huesca: Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas.

Miroslaw Balka: Revisión 1986-1997. (1997). Cat. Exposición. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, D.L.

Miroslaw Balka: Reflejos Condicionados. (2007). Cat. Exposición. Santander: Fundación Marcelino Botín.

MURRÍA, Alicia. (2007). *Desmontajes: Imágenes y Contradiscursos*. Cat. Exposición. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz y Montehermoso.

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (2011). Catálogo Museo. Santiago de Chile: MMDH.

NAVARRO, Mariano. (2010). *¡Grande hazaña! Con muertos: enfrentamiento y violencias en el arte contemporáneo*. Cat. Exposición. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, Cajasol Fundación, Fundación Provincial de Artes Plásticas "Rafael Botí", y Universidad de Córdoba.

NAVARRO, Wendy. (2016). *Caleidoscopio y rompecabezas. Latinoamérica en la colección MUSAC*. Cat. Exposición Centro Atlántico de Arte Modernos, CAAM. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM

Nury González: Tránsitos Cosidos. (1996). Cat. Exposición. Santiago de Chile: Galería Gabriela Mistral.

- OLIVARES, Rosa. (2007). *Documentos: la memoria del futuro*. Cat. Exposición. Donostia: Koldo Mitxelena Kulturunea. Vigo: MARCO.
- Oscar Muñoz: *Protografías*. (2011). Cat. Exposición. Bogotá: Museo de Arte del Banco de la República.
- PÉREZ PONT, José Luis. (ed.) (2006). *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*. Cat. Exposición. Valencia: Universitat de València.
- PORTILLO, Mónica Y RUBIRA, Sergio. (2009). *Imaginar_Historiar*. Folleto exposición. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo.
- PRINCENTHAL, Nancy. (ed) (2000). *Doris Salcedo*. Londres: Phaidon.
- Rabih Mroué: *Image(s), mon amour. Fabrications*. (2014). Cat. Exposición. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo.
- RENDUELES, César y USEROS, Ana. (2010). *Atlas Walter Benjamin: Constelaciones*. Cat. Exposición. Madrid: Círculo de Bellas Artes. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, D.L.
- RIBALTA, Jorge. (2009). *Archivo Universal: la condición del documento y la utopía fotográfica moderna*. Cat. Exposición. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona.
- Rosángela Rennó: *Todo aquello que no está en las imágenes*. (2014). Cat. Exposición. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- STEFFEN, Katrin. (cur.) (2010). *Al calor del pensamiento: obras de la Daros Latinamerica Collection*. Cat. Exposición. Madrid: Fundación Banco Santander, D.L.
- TORRENTE, Virginia. (2013). *Arqueológica*. Publicación de Exposición. Madrid: Matadero.
- TORRUBIA, Yolanda. (2014). *La construcción social del paisaje*. Cat. Exposición Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Barcelona: DKV Seguros.
- TORRUBIA, Yolanda. (2014). *La construcción social del paisaje*. Folleto de Exposición. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
- VARAS, Paulina. (2011). *Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso*. Cat. Exposición. Santiago de Chile: Centro de Arte Contemporáneo, Municipalidad de Las Condes/Universidad Católica.
- VARAS, Paulina. (2014). *Artists for Democracy: el archivo de Cecilia Vicuña*. Cat. Exposición. Santiago de Chile: Editorial Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- VILLAESPESA, Mar. (1991). *El Sueño Imperativo*. Cat. Exposición. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Virginia Villaplana. *El instante de la memoria*. (2010). Folleto y programa expositivo. Madrid: MNCARS y Off Limits.

Viviana Silva: Hilos de Ausencia: Genealogías y Discontinuidades. (2014). Cat. Exposición. Santiago de Chile: la autora.

VV.AA. (2010). *El tiempo expandido.* Madrid: La Fábrica. PhotoEspaña.

YÁÑEZ PAVEZ, Camilo. (ed.) (2016). *Una imagen llamada palabra.* Cat. Exposición. Santiago de Chile: Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos.

WHAT, HOW & FOR WHOM/WHW. (2014). *Un saber realmente útil.* Cat. Exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Xavier Ribas: Rastros=Traces. (2009). Cat. Exposición. Barcelona: Fundación Foto Colectania; Sevilla: Caja Sol; Salamanca: Universidad de Salamanca.

Xavier Ribas: Nitrato. (2014). Folleto exposición. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Artículos, papers:

AGAMBEN, Giorgio. (2007). “¿Qué es lo contemporáneo?” *Texto inédito en español leído en el curso de Filosofía Teórica de la Facultad de Artes y Diseño de Venecia.* Traducción de Verónica Nájera. [en línea] [Consulta: 17-02-2015] Disponible en: http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php

AGUILAR, Paloma. (2013, mayo-agosto). “Jueces, Represión y Justicia Transicional en España, Chile y Argentina”. *Revista Internacional de Sociología.* Vol.71, N°2. pp.281-308.

ALIAGA, Juan Vicente. (2012). “El punzante pasado. Sobre arte, historia y memoria en el estado español”. *Espacio, tiempo y forma. Serie V. Historia Contemporánea.* UNED. pp.131-146.

ALLIER MONTAÑO, Eugenia. (2008). “Los Lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria”. *Historia y Grafía.* N°31. pp.165-192. [en línea] [Consulta: 20-10-2015] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58922941007>

ALONSO RIVEIRO, Mónica. (2015). “La invención de la familia: supervivencia, anacronismo y ficción en la fotografía familiar del primer franquismo”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia Contemporánea.* UNED. (Nueva Época) N°3. pp.163-189.

ARFUCH, Leonor. (2012, mayo-agosto) “Memoria e Imagen.” *Educação & Realidade.* Vol. 37, N°2. pp.399-408. [en línea] [Consulta: 14-10-2015] Disponible en: http://www.ufrgs.br/edu_realidade

ARTISHOCK. (2012, 17 de febrero). “Voluspa Jarpa gana Premio en Feria ARCO”. *Revista ARTISHOCK: Revista de Arte Contemporáneo*. [en línea] [Consulta: 18-04-2012] Disponible en: <http://www.artishock.cl/2012/02/voluspa-jarpa-gana-premio-en-la-feria-arco/>

ARTISHOCK. (2015, 21 de abril). “Museo de la memoria presenta primera gran muestra de Enrique Ramírez en Chile”. *Revista ARTISHOCK: Revista de Arte Contemporáneo*. [en línea] [Consulta: 20-12-2015] Disponible en: <http://www.artishock.cl/2015/04/21/museo-de-la-memoria-presenta-primera-gran-muestra-de-enrique-ramirez-en-chile/>

ÁVALOS, Katherine y QUEZADA, Lucy. (2014). “Reconstruir e itinerar. Hacia una escena institucional del arte en dictadura militar”. En: *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*. Vol. III. Santiago de Chile: Centro Cultural La Moneda y LOM ediciones.

AZNAR, Yayo e IÑIGO CLAVO, María. (2007, julio). “Arte, política y activismo”. *Concinnitas*. Vol.1, N°10, Año 8. pp.65-77.

BASIC, Roberta. (2008, diciembre- 2009, enero). “Arpilleras que claman, cantan, denuncian e interpelan”. *Hechos del callejón. Revista del Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD)*. N°42, Año 4. Verdad, justicia y reparación: derechos inaplazables. Bogotá. pp.20-22.

BAL, Mieke. (2010, enero) “Arte para lo político”. *Revista Estudios Visuales*. N°7. [en línea] [Consulta: 10-10-2014] Disponible en: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/03_bal.pdf

BAUZÁ BARDELLI, Alejandro. (s.f.) “El Atlas de Gerhard Richter”. *Global Art Archive*. [en línea] [Consulta: 11-11-2015] Disponible en: http://globalartarchive.com/wp-content/uploads/2012/02/Alejandro-Bauza_El-Atlas-de-Gerhard-Richter.pdf

BELL, Desmond. (2008). “Is there a doctor in the house? A riposte to Victor Burgin on practice-based arts and audiovisual research”. *Journal of Media Practice* 9. N°2. pp.171-177.

BENAVIDES, María Angélica. (s.f.) “Las Arpilleras de la memoria. Muestran, denuncian y recuperan”. *Centro de Estudios Africanos*. [en línea] [Consulta: 04-11-2014] Disponible en: <http://www.centrestudisaficans.org/cartografias/arpilleras.pdf>

BERMÚDEZ, Javier. (coord.) (2015). “Pensar/Hacer/Investigar”. *La Raya Verde*. N°19, Año 4. Granada.

BISHOP, Claire. (2004). “Antagonism and Relational Aesthetics”. *October*. N°110. pp.51-79.

BISHOP, Claire. (2006, febrero). “The Social Turn: Collaboration and its discontents”. *ArtForum*. pp.178-183.

Bøe, Paal Andreas. (2011, junio-agosto). “The Human Pattern”. *FRIEZE*. Issue 140. [en línea] [Consulta: 30-04-2015] Disponible en: <http://www.frieze.com/issue/review/the-human-pattern/>

BORG DORFF, Henk. (2006). “El debate sobre la investigación en las artes”. Amsterdam School of the Arts.

BRAVO, Patricia. (2005, septiembre). “119 de nosotros: la memoria rebelde”. *Centro de Estudios Miguel Enríquez-Archivo Chile: Historia Política Social-Movimiento Popular*. [en línea] [Consulta: 10-01-2013] Disponible en: http://www.archivochile.com/Derechos_humanos/119/ddhh1190038.pdf

BURGIN, Víctor. (2006). “Reflexiones sobre grado de “investigación” en los departamentos de artes visuales”. *Journal of Media Practice* 7. N°2. pp.101-108.

CALVO ULLOA, Ángel. (2015, octubre). “Entrevista con Pedro G. Romero”. *FAKTA*. Revista de Teoría del arte y Crítica cultural. [en línea] [Consulta: 10-11-2015] Disponible en: <http://www.revistafakta.com/>

CHÉROUX, Clément. (2008). “El caso de la fotografía espiritista. La imagen espectral: entre la diversión y la convicción”. *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*. N°4. Ejemplar dedicado a: *Sobre Fantasmas*. pp.192-213.

COLLADO, Raquel. (2002). “Santoña y la colonia penitenciaria de El Dueso”. *Monte Buciero* 8. pp.91-126.

CRUZ, M^a. Angélica; REYES, M^a. José y CORNEJO, Marcela. (2012). “Conocimiento situado y el problema de la subjetividad del investigador/a”. *Cinta moebio*. N°45. pp. 253-274. [en línea] [Consulta: 18-11-2016] Disponible en: www.moebio.uchile.cl/45/cruz.html

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2004). “La imagen arde”. En: ZIMMERMANN, Laurent; DIDI-HUBERMAN, G. (et. al) (2006). *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Nantes: Editions Cécile Defaut. pp.11-52.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2008). “El Gesto Fantasma”. *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*. N°4. Ejemplar dedicado a: *Sobre Fantasmas*. pp.280-291 [en línea] [Consulta: 02-05-2016] Disponible en: <https://reacto.webs.ull.es/pg/n4/13didihuberman.html>

EDWARDS, Elizabeth. (2005). “Photographs and the Sound of History”. *Visual Anthropology Review*. Vol. 21, N°1 y 2. pp. 27-46.

ERRÁZURIZ, Luis. (2006). “Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976)”. *Aisthesis*. N°40. pp.62-78.

ERRÁZURIZ, Luis. (2009). “Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural”. *Latin American Research Review*. Vol.44, N°2. pp.136-157.

ESTALELLA, Adolfo; JARA ROCHA y LAFUENTE, Antonio. (2013). “Laboratorios de procomún: experimentación, recursividad y activismo”. *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*. Vol.10, N°1. pp-21-48.

FALQUINA, Álvaro; FERMÍN, Pedro; GÓNZÁLEZ RUIBAL, Alfredo. (et.al.) (2008). “Arqueología de los destacamentos penales franquistas en el ferrocarril Madrid-Burgos: El caso de Bustarviejo”. *Complutum*. Vol.19, N°2. pp.175-195.

FEOILOWITZ, Marguerite. (s.f.). *Doris Salcedo en entrevista*. [en línea] [Consulta: 21-12-2015] Disponible en: <http://margueritefeitlowitz.com/publications/interview-with-doris-salcedo/>

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. (2000). “La comunidad y la memoria: una lectura de Boltanski”. *La Balsa de la Medusa*. N^o53-54. pp.41-62.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. (2007, enero). “Otro mundo es posible. ¿Qué puede el arte?” *Revista Estudios Visuales*. N^o4. [en línea] [Consulta: 08-10-2013] Disponible en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/Aurorafernandez-4-completo.pdf>

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. (2012). “Mnemosyne versus Clio: la historia desde el arte”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*. UNED. N^o24. pp.97-114.

FERRARI, Ludmila. (s.f.) “Arte relacional”. *Diccionario del Pensamiento Alternativo II CECIES*. [en línea] [Consulta: 05-04-2015] Disponible en: <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=189>.

FOSTER, Hall. (2004). “An Archival Impulse”. *October*. N^o110. pp.3-22.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. (2007, enero). “El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional”. *Revista Estudios Visuales*. N^o4. [en línea] [Consulta:] Disponible en: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/canclini-4.pdf>

GARCÍA CANCLINI, Néstor. (2010, enero) “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”. *Revista Estudios Visuales*. N^o7. [en línea] [Consulta:] Disponible en: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02_canclini.pdf

GASSIOT BALLBÈ, Ermengol. (2008). “Arqueología de un silencio. Arqueología forense de la Guerra Civil y del Franquismo”. *Complutum*. Vol. 19, N^o2. pp.119-130.

GODFREY, Mark. (2007). “The Artist as Historian”. *October*. N^o 120. pp.140–172.

GÓMEZ-MOYA, Cristián. (2010). “Archivos visuales en la época de la desclasificación digital: aproximaciones al proyecto Human Rights/Copy Rights”. *E-misférica*. N^o9.1-9.2. On The Subject of Archives. [en línea] [Consulta: 25-07-2015] Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-91/gomezmoya>

GÓMEZ-MOYA, Cristián. (2011, septiembre). “Archivo universal y derechos humanos: un estudio visual sobre la dialéctica de la mirada”. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*. N^o41. Quito. pp.39-55.

GONZÁLEZ RUIBAL, Alfredo. (2008). “Arqueología de la Guerra Civil Española”. *Complutum*. Vol.10, N^o2. pp.11-20.

GROPPO, Bruno. (2002). “Las políticas de la memoria”. *Sociohistórica*. N^o11-12. pp.187-198 [en línea] [Consulta: 05-08-2016] Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3067/pr.3067.pdf

GROYS, Boris. (2010, octubre). “Marx after Duchamp, or The Artist’s Two Bodies”. *E-Flux*. N^o19 [en línea] [Consulta: 28-01-2016] Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/marx-after-duchamp-or-the-artist%E2%80%99s-two-bodies/>

GUASCH, Anna María. (2005). “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Materia. Revista d’ Art*. N^o 5. pp.157-183.

GUERRERO, Claudio. (2013, agosto). “Seis aproximaciones a lo invisible”. *Revista Arte y Crítica*. [en línea] [Consulta: 14-10-2015] Disponible en: <http://www.arteycritica.org/ensayos/seis-aproximaciones-a-lo-invisible-primera-parte/>

HARDT, Michael. (2008). “Trabajo Afectivo”. [en línea] [Consulta: 04-01-2017] Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/41561460/Trabajo-afectivo-Hardt>

HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel. (2010). “Desincronizados: Tiempos migratorios e imágenes del desplazamiento”. *Arte y Políticas de identidad*. Vol.2. pp.9-24.

HOLMES, Brian. (2007). “Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones”. *EIPCP: Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas*. Traducción de Marcelo Expósito. [en línea] [Consulta: 30-05-2015] Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es>

HUYSEN, Andreas. (2000, diciembre). “En busca del tiempo futuro”. *Revista Puentes*. Ejemplar sobre “Medios, política y memoria”. N°2, Año 1. [en línea] [Consulta: 18-01-2014] Disponible en: <http://www.cholonautas.edu.pe/memoria/Huyssen.pdf>

IGLESIA, Anna María. (2012, septiembre). “Franco Rella: el ensayo o cómo pensar más allá del silencio”. *Revista de letras*. [en línea] [Consulta: 10-08-2016] Disponible en: <http://revistadeletras.net/franco-rella-el-ensayo-o-como-pensar-mas-alla-del-silencio/>

JARA HINOJOSA, Isabel. (2016, 25 de enero). “Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: la secretaría de relaciones culturales”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. [en línea] [Consulta: 13-12-2016] Disponible en: <https://nuevomundo.revues.org/68967?lang=en>

JELIN, Elizabeth. (2014, marzo). “Las múltiples temporalidades del testimonio: el pasado vivido y sus legados presentes”. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. N°1, Año 1. pp.140-163.

JIMÉNEZ MARCE, Rogelio. (2012). “Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo.” *Secuencia*. N°82. pp. 219-223. [en línea] [Consulta: 16-10-2016] Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0186-03482012000100013&lng=es&tlng=es

KABRA, Fawz. (2012, 29 de junio). “Rabih Mroué and the Pixelated Revolution”. *IBRAAZ. Contemporary Visual Culture in North Africa and the Middle East*. [en línea] [Consulta: 20-03-2016] Disponible en: <http://www.ibraaz.org/news/21>

KESTER, Grant. (2015, 29 de julio). “On the Relationship between Theory and Practice in Socially Engaged Art”. *A Blade of Grass*. [en línea] [Consulta: 23-11-2016] Disponible en: <http://www.abladeofgrass.org/fertile-ground/on-the-relationship-between-theory-and-practice-in-socially-engaged-art/>

KINGMAN, Eduardo. (2012, enero). “Los usos ambiguos del archivo, la Historia y la memoria”. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*. N°42. Quito. pp.123-133.

KOSUTH, Joseph. (1975). “The artist as anthropologist”. *The Fox*. N°1. pp.18-30.

LIBERONA, Flavia. (2017, marzo). “Cómo evitamos los incendios forestales”. *Fundación TERRAM*. [en línea] [Consulta: 03-03-2017] Disponible en: <http://www.terram.cl/2017/03/02/como-evitamos-los-incendios-forestales/>

LONGONI, Ana. (2005). “La legitimación del Arte Político.” *Revista Brumaria*. N°5. pp.43-52.

MARTÍN, Alberto. (2008). “Imágenes de la Violencia”. *Art&Co*. N° 4. pp.14-15.

MARTÍNEZ, Chus. (2010). “Felicidad Clandestina. ¿Qué queremos decir con Investigación Artística?” *Revista ÍNDEX. Investigación artística, pensamiento y educación*. N°0. Departamento de Publicaciones del MACBA. pp.10-13.

MORAZA, Juan Luis. (2012). *Arte en la era del capitalismo cognitivo*. Madrid: Centro de Estudios Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [en línea] [Consulta: 28-05-2015] Disponible en: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/banner/descargas/arte_en_la_era_del_capitalismo_juanluismoraza.pdf

MORAZA, Juan Luis. (s.f.). *De Arte Saber*. Texto que nos entregó en el Taller Procesos (de “Arte, "saber”). Madrid: Sala Ideas de Tabacalera. 25-29 de mayo de 2015.

MOUESCA, Jacqueline. (2002, 07 de febrero). “Patricio Guzmán: El cine de Allende”. En: *Plano secuencia de la memoria de Chile*. Capítulo IV. [en línea] Centro Documental Blest. [Consulta: 24-08-2016] Disponible en: <http://www.blest.eu/biblio/mouesca/cap4.html>

MOYA RAGGIO, Eliana. (1982, julio-septiembre). “Las Arpilleras: cultura chilena de la resistencia”. *Revista de Literatura Chilena, creación y crítica*. Vol.6, N°21. Los Ángeles.

MROUÉ, Rabih. (2012). “Estoy aquí pero no puedes verme”. *Revista Revisiones*. N°2. [en línea] [Consulta: 17-12-2015] Disponible en: <http://www.re-visiones.net/spip.php?article69>

NORA, Pierre. (1989). “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”. *Representations*. N° 26. *Special Issue: Memory and Counter-Memory*. pp.7-24. [en línea] [Consulta: 01-04-2016] Disponible en: <http://links.jstor.org/sici?sici=0734-6018%28198921%290%3A26%3C7%3ABMAHLL%3E2.0.CO%3B2-N>

QUEZADA, Lucy y VILLARROEL, Francisco. (2014, 13 de enero). “Conversación con Cecilia Vicuña: el archivo futuro de Artist for Democracy”. *Revista ARTISHOCK: Revista de Arte Contemporáneo*. [en línea] [Consulta: 03-03-2015] Disponible en: <http://www.artishock.cl/2014/01/13/conversacion-con-cecilia-vicuna-el-archivo-futuro-de-artists-for-democracy/>

REGUILLO CRUZ, Rosana. (s.f.) “Ayotzinapa, el nombre del horror”. *Revista Anfibia*. Universidad de San Martín. [en línea] [Consulta: 14-04-2016] Disponible en: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/ayotzinapa-el-nombre-del-horror/#sthash.rqpkfaiV.dpuf>

RICHARD, Nelly. (2009). “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. *E-misférica*. N°6.2. Culture+Rights+Institutions. [en línea] [Consulta: 25-07-2016] Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-62>

RODRIGO, Javier. (2006). “Internamiento y Trabajo Forzoso: Los Campos de Concentración de Franco”. *Revista de Historia Contemporánea HISPANIA NOVA*. N° 6. [en línea] [Consulta: 13-03-2013] Disponible en: <http://hispanianova.rediris.es>

RODRIGO, Javier. (2014). “Prácticas colaborativas/arte comunitario/ arte socialmente comprometido/...” *Pedagogías y redes instituyentes. Plataforma de investigación en prácticas culturales*. [en línea] [Consulta: 20-11-2016] Disponible en: <https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/practicas-colaborativasarte-comunitarioarte-socialmente-comprometido/>

ROJAS, Sergio. (2014, 18 de noviembre). “¿Sobrevive la subjetividad a la muerte del index?” *Atlas. Revista Fotografía e Imagen*. [en línea] [Consulta: 02-07-2016] Disponible en: <http://atlasiv.com/sobrevive-la-subjetividad-a-la-muerte-del-index/>

ROJAS, Sergio. (2015, 16 de noviembre). “Christian Boltanski: poner en obra la ausencia”. *Atlas. Revista Fotografía e Imagen*. [en línea] [Consulta: 07-02-2016] Disponible en: <http://www.atlasiv.cl/post/christian-boltanski-poner-en-obra-la-ausencia>

ROLNIK, Suely. (2010, enero) “Furor de Archivo”. *Revista Estudios Visuales*. N°7. [en línea] [Consulta: 23-10-2015] Disponible en: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf

ROWINSKY-GEURTS, Mercedes. (2003). “Hilando historias: la re-configuración y transmisión del discurso chileno en los tapices de la esperanza”. *Taller de letras*. N° 33. pp.35-45

SÁNCHEZ CRIADO, Tomás Y ESTALELLA, Adolfo. (2016, 1 de abril). “Antropocefa: un kit para las colaboraciones experimentales en la práctica etnográfica”. *Cadernos de Arte e Antropología*. Vol.5, N°1. [en línea] [Consulta: 08-04-2016] Disponible en: <http://cadernosaa.revues.org/1068> ; DOI : [10.4000/cadernosaa.1068](https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1068)

SÁNCHEZ, Beatriz. (2003, mayo). “Vivir de Sombras”. *Revista Electrónica de Medicina Intensiva Arte*. Vol.3, N°5. [en línea] [Consulta: 03-03-2012] Disponible en: <http://remi.uninet.edu/arte/suvee.htm>

SASTRE, Camila. (2011, julio). “Reflexiones sobre la politización de las arpilleristas chilenas (1973-1990)”. *Revista Sociedad y Equidad*. N°2. pp.364-377.

SIEGMUND, Judith. (2011). “¿Saber versus creatividad? Sobre las modalidades de descripción del arte y su relación con los contextos económicos y sociales”. *EIPCP: Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas*. Traducción de Raúl Sánchez Cedillo. [en línea] [Consulta: 06-10-2014] Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0311/siegmund/es>

SILVA, Erika. (2012, marzo). *Tapetes subversivos*. [en línea] [Consulta: 12-02-2013] Disponible en: <http://cuentosdeerika.blogspot.com.es/2012/03/tapetes-subversivos.html>

SILVA, Renán. (2012, septiembre–diciembre). “Memoria e historia: entrevista con François Hartog”. *Revista Historia Crítica*. N°48, Bogotá. pp. 208-214.

SOTO, Andrea. (2014, octubre). “El artista como arqueólogo”. *Nómade*. N°6. [en línea] [Consulta: 28-05-2015] Disponible en: http://www.espacionomade.com/es/numero/el-artista-como-arqueologo/expo/el-artista-como-arqueologo/#_ftn7

STEYERL, Hito. (2006). “El lenguaje de las cosas”. *EIPCP: Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas*. Traducción de Marcelo Expósito. [en línea] [Consulta: 06-08-2016] Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/es>

STEYERL, Hito. (2010). “¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto”. *EIPCP: Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas*. Traducción de Marta Malo de Molina. [en línea] [Consulta: 06-10-2014] Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>

TARTÁS RUIZ, Cristina y GURIDI GARCIA, Rafael. (2013, septiembre). “Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne”. *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*. N° 21. pp.226-235. [en línea] [Consulta: 07-05-2015] Disponible en: <http://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1536>

TORRES ZORRILLA, Camilo. (2014, diciembre). “La práctica artística como dispositivo de acción política”. *AusArt Journal for Research in Art*. N°3, 2. pp.22-34. [en línea] [Consulta: 24-07-2015] Disponible en: www.ehu.es/ojs/index.php/ausart

VALCÁRCEL, Marina. (2015, 1 de marzo) “Doris Salcedo: El arte como cicatriz”. *Alejandra de Argos, Revista digital*. [en línea] [Consulta: 21-02-2016] Disponible en: <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz>

VAN ALPHEN, Ernst. (2006). “¿Qué Historia, ¿la Historia de Quién, Historia con Qué Propósito?: Nociones de Historia en Historia del Arte y Estudios de Cultura Visual”. *Revista de Estudios Visuales*. N°3. [en línea] [Consulta: 08-10-2013] Disponible en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/alphen.pdf>

VARAS, Paulina. (2012, diciembre). “Cuando el arte acompaña. Artistas y derechos humanos en la dictadura militar chilena”. *Concinnitas*. Vol.2, N°21. pp.171-186.

VERA, Adolfo. “La imagen política: arte, memoria y desaparición”. *Paralelaje*. N°1. pp.121-135.

ZALAUQUETT, José. (2000). “La mesa de diálogo sobre derechos humanos y el proceso de transición política en Chile”. *Estudios Públicos*. N°79. [en línea] [Consulta: 09-09-2016] Disponible en: http://www.cepchile.cl/cep/site/tax/port/all/taxport_71_169_300_1.html

Notas de prensa:

ALARCÓN, Rodrigo. (2015, 22 de septiembre). “El memorial de detenidos desaparecidos que lucha contra el abandono”. *Diario UChile*. [en línea] Nota de prensa y entrevista a Claudio Pérez. [Consulta: 03-07-2016] Disponible en: <http://radio.uchile.cl/2015/09/22/el-memorial-de-detenidos-desaparecidos-que-lucha-contra-el-abandono>

Alfredo Jaar: El lamento de las imágenes. (2003). Nota de prensa exposición. *Galería Oliva Arauna, Madrid*. [en línea] [Consulta: 20-05-2016] Disponible en: <http://www.olivarauna.com/exposicion/el-lamento-de-las-imagenes.html>

ARMH. (2015, 30 de agosto). “España es el segundo país en número de desaparecidos después de Camboya”. *El Plural*. [en línea] [Consulta: 3-5-2016] Disponible en: <http://www.elplural.com/2015/08/30/espana-es-el-segundo-pais-en-numero-de-desaparecidos-despues-de-camboya>

BAQUERO, Juan Miguel. (2015, 10 de agosto). “En doce años solo se han abierto 332 de las más de 2.000 fosas comunes que hay en España”. *El Diario.es*. [en línea] [Consulta: 06-09-2016] Disponible en: http://www.eldiario.es/sociedad/muestra-Espana-abandona-victimas-franquismo_0_417858516.html

BENLLOCH, Pep. (2010). “Cartografías Silenciadas. Espacios de represión franquista. Fotografías Ana Teresa Ortega”. *Nota de prensa Universidad de Valencia*. [en línea] [Consulta: 07-09-2015] Disponible en: <http://www.uv.es/cultura/c/docs/expcartografiessilenciades-10cast.htm>

CAMACHO, Isabel. (2016, 20 de abril). “Francisco Etxeberria: Hemos exhumado 400 fosas en 16 años y recuperado más de 8.500 esqueletos”. *CTXT, Contexto y Acción*. [en línea] [Consulta: 06-09-2016] Disponible en: <http://ctxt.es/es/20160420/Politica/5495/memoria-historica-fosas-exhumaciones-franquismo-represion-Lasa-Zabala-GAL-PSOE-Felipe-Gonzalez.htm>

CASA NOVA. (s.f.) “Arqueología de la ausencia/Lucila Quieto”. *Blog Editorial CASANOVA*. [en línea] [Consulta: 30-03-2016]. Disponible en: <http://casanovaarqueologia.blogspot.com.es>

CERBAN, Madalina. (2015, 24 de agosto). “Artista Mihai Buculei abre sus "Alas" en otoño. Es como un réquiem, no una boda”. *Mediafax. Bucarest*. [en línea] [Consulta: 27-04-2016] Disponible en: <http://www.mediafax.ro/cultura-media/interviu-artistul-mihai-buculei-isi-ingureaza-in-toamna-aripile-e-ca-un-parastas-nu-ca-o-nunta-foto-14686019>

Colegio de Periodistas de Chile. (2015, 21 de abril). “Comunicado oficial histórico: Colegio de Periodistas expulsa a Agustín Edwards por graves faltas éticas”. [en línea] [Consulta: 22-05-2015] Disponible en: <http://www.colegiodeperiodistas.cl/2015/04/comunicado-oficial-historico-colegio-de.html>

CRUCES, Natalia. (2016, 29 de junio). “Detenido desaparecido: ¿dónde está José Vergara? *La Izquierda diario*. [en línea] [Consulta: 13-09-2016] Disponible en: <http://www.laizquierdadiario.cl/Detenido-desaparecido-donde-esta-Jose-Vergara>

DESALAMBRE. (2016, 20 de marzo). “Europa activa el acuerdo de expulsión masiva de refugiados mientras siguen las muertes en el mar”. *Periódico Desalambre*. [en línea] [Consulta: 20-03-2016] Disponible en: http://www.eldiario.es/desalambre/mueren-Egeo-primer-acuerdo-UE-Turquia_0_496600393.html

DÍAZ-GUARDIOLA, Javier. (2016, 19 de septiembre). “Rogelio López Cuenca: Llamamos “realidad” a una ficción dominante”. *ABC Cultural*. [en línea] [Consulta: 20-09-2016] Disponible en: http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-llamamos-realidad-ficcion-dominante-201609180415_noticia.html

DÍAZ LÓPEZ, Isis. (2014, 28 de marzo) “La extensión del álbum familiar en Arqueología de la ausencia”. *Portal Facultad de Artes Universidad de Chile*. [en línea] [Consulta: 30-03-2016] Disponible en: <http://www.artes.uchile.cl/noticias/99965/la-extension-del-album-familiar-en-arqueologia-de-la-ausencia>

EFE. (2015, 22 de mayo) “Chile es el país con mayor desigualdad salarial de la OCDE”. En: *Periódico La Tercera. Sección Negocios*. [en línea] [Consulta: 18-02-2016] Disponible en: <http://www.latercera.com/noticia/negocios/2015/05/655-630805-9-chile-es-el-pais-con-mayor-desigualdad-salarial-de-la-ocde.shtml>

EFE. (2015, 23 de julio). “La ONU insta a España a derogar la Ley de Amnistía e investigar los crímenes del franquismo”. *El Diario.es* [en línea] [Consulta: 05-07-2016] Disponible en: http://www.eldiario.es/sociedad/Derechos-Humanos-ONU-Espana-Amnistia_0_412259296.html

EL MOSTRADOR. (2014, 20 de junio). “John Dinges: Agente de la CIA confirmó que se le entregó 2 millones de dólares a Agustín Edwards entre 1971 y 1972”. *El Mostrador*. [en línea] [Consulta: 12-09-2016] Disponible en: <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2014/06/20/john-dinges-agente-de-la-cia-confirmo-que-se-le-entrego-2-millones-de-dolares-a-agustin-edwards-entre-1971-y-1972/>

ESTRADA, Daniela. (2008, 7 de enero). “Chile “¿Dónde están?”: Nueva instalación insta a los espectadores a encontrar en una sopa de letras gigante los nombres de 332 represores de la dictadura”. *Alterinfos*. [en línea] [Consulta: 10-07-2016]. Disponible en: <http://www.alterinfos.org/spip.php?article1901>

Equipo The Clinic. (2013, 3 de septiembre). “Los 100 rostros de la dictadura”. *The Clinic*. [en línea] [Consulta: 20-12-2016] Disponible en: <http://www.theclinic.cl/2013/09/03/los-100-rostros-de-la-dictadura/>

FOURMONTT, Guillaume. (2010, 26 de enero). “Imágenes contra el olvido”. *Periódico Público*. Nota de prensa exposición *Narrar la historia* de Virginia Villplana en Off Limits.

GARCÍA, Javier. (2010, 15 de enero). “Todos hemos perdido algo con la dictadura”. Entrevista a Alfredo Jaar. *Diario La Nación*. [en línea] [Consulta: 03-08-2016] Disponible en: <http://www.lanacion.cl/alfredo-jaar-todos-hemos-perdido-algo-con-la-dictadura/noticias/2010-01-14/202552.html>

GONZÁLEZ, Mónica. (2011, 01 de mayo). “La historia que no se cuenta de Arancibia Clavel”. *Ciper: Centro de investigación Periodística*. [en línea] [Consulta: 28-04-2015] Disponible en: <http://ciperchile.cl/2011/05/01/la-historia-que-no-se-cuenta-de-arancibia-clavel/>

HENRÍQUEZ ORDENES, Felipe. (2014, 13 de enero). “La Historia De La Cueca Sola. Pañuelos Por La Denuncia”. *Voz Ciudadana Chile, periódico digital*. [en línea] [Consulta: 28-09-2014] Disponible en: <http://vcc.cl/la-historia-de-la-cueca-sola-panuelos-por-la-denuncia/#>

IRIBERRI, Ainhoa. (2015, 13 de noviembre). “La identificación forense es infalible, la memoria no”. *El Español*. [en línea] [Consulta: 09-09-2016] Disponible en: http://www.elespanol.com/ciencia/20151113/78992146_0.html

UNIÓN EUROPEA.eu (s.f.) “La Unión Europea, Premio Nobel de la Paz 2012”. [en línea] [Consulta: 20-03-2016] Disponible en: http://europa.eu/about-eu/basic-information/eu-nobel/index_es.htm

LEÓN, Pablo. (2016, 26 de julio). “Patrimonio Nacional da luz verde a la primera exhumación en el Valle de los Caídos”. *El País*. [en línea] [Consulta: 06-08-2016] Disponible en: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2016/07/26/madrid/1469534612_245615.html

MAESTRE, Antonio. (2013, 06 de octubre). “La mayoría silenciosa, el Partido Popular y el franquismo sociológico”. *Periódico La Marea.com* [en línea] [Consulta: 18-02-2016] Disponible en: <http://www.lamarea.com/2013/10/06/la-mayoria-silenciosa-el-pp-y-el-franquismo-sociologico/>

MIRENTXU, Mariño. (2016, 08 de marzo). “Europa y la crisis de refugiados: de la solidaridad al 'parche'”. *Periódico 20 minutos*. [en línea] [Consulta: 20-03-2016] Disponible en: <http://www.20minutos.es/noticia/2581603/0/tesis-refugiados/respuesta-europa-ue/ue-turquia-solidaridad/#xtor=AD-15&xts=467263>

MUSCATELLO, Mariagrazia. (2015, 25 de mayo). “La Bienal de Venecia: el cisma del arte”. *ARTISHOCK: Revista de Arte Contemporáneo*. [en línea] [Consulta: 26-05-2015] Disponible en: <http://artishockrevista.com/2015/05/25/la-bienal-venecia-cisma-del-arte/>

NAVARRO, Vicenç. (2010, 24 de mayo). “¿Es el PP franquista?”. *Periódico digital El Plural*, y web del autor *VNavarro.org*. [en línea] [Consulta: 18-02-2016] Disponible en: <http://www.vnavarro.org/?p=4306&lang=CA>

OLAYA, G. Vicente y SÁNCHEZ, Esther. (2016, 02 de febrero). “Carmena inicia sin avisar el derribo de los monumentos franquistas”. *El País*. [en línea] [Consulta: 02-02-2016] Disponible en: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2016/02/01/madrid/1454350991_727194.html

PÉREZ SOTO, Carlos. (2013, 7 de octubre). “40 años de modelo neoliberal en Chile”. *DiarioUChile*. [en línea] [Consulta: 22-06-2015] Disponible en: <http://radio.uchile.cl/2013/10/07/40-anos-de-modelo-neoliberal-en-chile>

PÉREZ, Claudi. (2016, 19 de mayo). “Rajoy deja en herencia un recorte de 8.000 millones y la multa por el déficit”. *El País*. [en línea] [Consulta: 29-07-2016] Disponible en: http://economia.elpais.com/economia/2016/05/18/actualidad/1463567175_494356.html

PINILLA GARCÍA, Alfonso. (2016, 22 de noviembre). “Revisar la Transición”. *El Mundo*. [en línea] [Consulta: 22-01-2017] Disponible en: <http://www.elmundo.es/opinion/2016/11/22/58333d03e5fdea865d8b4599.html>

Portal de Villa Grimaldi: Patricio Guzmán reconstruye en Villa Grimaldi la presencia de Marta Ugarte. (2012, mayo, 11). [Consulta: 28-12-2015] Disponible en: <http://villagrimaldi.cl/noticias/patricio-guzman-reconstruye-en-villa-grimaldi-la-presencia-de-marta-ugarte/>

Prensa OPAL. (2016, 28 de abril). “Ex Centro de Tortura Cuartel Borgoño: La demolición de la memoria histórica de DDHH”. *OPAL PRESS*. [en línea] [Consulta: 05-08-2016] Disponible en: <http://prensaopal.cl/ex-centro-de-tortura-cuartel-borgono-la-demolicion-de-la-memoria-historica-de-ddhh/>

SALDARRIAGA, John. (2016, 12 de octubre). “El arte que alivia el dolor de la guerra”. *El Colombiano*. [en línea] [Consulta: 10-01-2017] Disponible en: <http://m.elcolombiano.com/doris-salcedo-propone-coser-las-heridas-con-arte-EC5150879>

SCHWEMMER, Günther. (2010, 01 de julio). “Stepán Bandera, el Héroe del Nacionalismo Ucraniano”. *Blog: Europa en la Memoria*. [en línea] [Consulta: 20-03-2016] Disponible en: <http://www.europaenlamemoria.com/2010/07/stepan-bandera-el-heroe-del.html>

SERRANO, María. (2016, 12 de marzo). “Comienzan los trámites para declarar Lugares de Memoria 13 campos de concentración franquistas”. *Andaluces.es. Periódico digital de ideas y noticias*. [en línea] [Consulta: 14-03-2016] Disponible en: <http://www.andalucesdiario.es/ciudadanxs/comienzan-los-tramites-para-declarar-lugares-de-memoria-13-campos-de-concentracion-del-franquismo>

SEYMOUR, Fernando. (2016, 7 de febrero). “Ley de Amnistía: FFAA. acusan su no aplicación y organizaciones de DD.HH. exigen anularla”. *Diario UChile*. [en línea] [Consulta: 05-07-2016] Disponible en: <http://radio.uchile.cl/2016/02/07/ley-de-amnistia-ff-aa-acusan-su-no-aplicacion-y-organizaciones-de-dd-hh-exigen-nulidad/>

TeleSUR. (2015, 19 de octubre). “Las alarmantes cifras de los desaparecidos de Colombia”. *TeleSur Noticias*. [en línea] [Consulta: 20-12-2016]. Disponible en: <http://www.telesur.tv.net/news/Las-alarmanentes-cifras-de-los-desaparecidos-en-Colombia-20151019-0024.html>

TOLEDANO, Ruth. (2015, 19 de julio). “El franquismo del PP”. *El Diario.es*. [en línea] [Consulta: 18-02-2016] Disponible en: http://www.eldiario.es/zonacritica/franquismo-PP_6_410918913.html

TORRES, Carmela. (2016, 1 de mayo). “Arte, protesta y solidaridad con los refugiados en Europa”. *La Izquierda diario*. [en línea] [Consulta: 15-01-2017] Disponible en: <http://www.laizquierdadiario.com/Arte-protesta-y-solidaridad-con-los-refugiados-en-Europa>

URÍA, Ibon. (2015, 08 de octubre). “El PP dice que no hay fosas por descubrir salvo que se quiera buscar a García Lorca por toda España”. *InfoLibre*. [en línea] [Consulta: 06-09-2016] Disponible en: http://www.infolibre.es/noticias/politica/2015/10/08/el_niega_dar_fondos_para_memoria_historica_sostiene_quot_hay_mas_fosas_por_descubrir_quot_38955_1012.html

VÁZQUEZ, Ángeles. (2016, 09 de mayo). “Un juez abre la puerta a exhumar los cadáveres en el Valle de los Caídos”. *El Mundo*. [en línea] [Consulta: 06-08-2016] Disponible en: <http://www.elmundo.es/espana/2016/05/09/57306a4622601d3e178b4579.html>

VICUÑA, Cecilia. (2014). “Artists for Democracy, el archivo de Cecilia Vicuña”. Nota de prensa *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. [Consulta: 28-04-2015] Disponible en: <http://ww3.museodelamemoria.cl/exposiciones/artists-for-democracy/>

VILLAR, Helena. (2016, 29 de julio). “España, la memoria enterrada”. ARMH. [en línea] [Consulta: 06-08-2016] Disponible en: <http://memoriahistorica.org.es/s1-news/c1-ultimasnoticias/espana-la-memoria-enterrada/>

Tesis, Trabajos de grado y máster:

BLANCO OLMEDO, Francisca. (2016). *Cambio de sentido. El arte como praxis social en el Estado español. El caso de Una ciudad muchos mundos*. Trabajo final del Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual. Universidad Complutense de Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

CASTELLANO, Tania. (2016). *Distracción, shock, interrupción: La recepción de Walter Benjamin en las prácticas artísticas contemporáneas*. Tesis Doctoral de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo). (Tesis doctoral inédita).

DEL POZO, Diego. (2014). *Dispositivos artísticos de afectación. Las economías afectivas en las prácticas artísticas actuales*. Tesis Doctoral de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo).

MARTÍNEZ, Constanza. (2012). *La prensa en torno a la Operación Colombo. Estudio de caso desde el Análisis Crítico del Discurso*. Tesis de Magíster en Lingüística con mención en Lengua Española. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades.

MATEO LEÓN, José Enrique. (2016). *No tengo nada que ver: el testigo y el testimonio en las elaboraciones artísticas que tratan de la guerra (en el período 1961-2011)*. Tesis Doctoral de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. (Tesis doctoral inédita).

PARADA, Hernán. (1980). *Obrabierta*. Memoria de grado Licenciado en Artes Plásticas con Mención en grabado. Universidad de Chile, Facultad de Artes.

POL COLMENARES, Ana. (2015). *Poéticas desde el trauma y los afectos: articulaciones de otras voces [auto]biográficas “entre” guerras*. Tesis Doctoral de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo).

RUIZ, Josefa. (2007). *¿Dónde están? Ausencia y presencia de un cuerpo hecho imagen*. Tesis de grado Licenciatura en Artes mención Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile, Facultad de Artes.

SÁNCHEZ DE SERDIO, Aída. (1994-1996). *La política relacional en las prácticas artísticas colaborativas. Cooperación y conflicto en el desarrollo de un proyecto de video comunitario*. Tesis Doctoral de Educació de les Arts Visuals: coneixement i representació en l'educació de les arts visuals. Universitat de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo.

SILVA FLORES, Viviana. (2012). *Urdiendo Recados Póstumos. La manualidad como gesto de visibilización*. Trabajo final del Máster en Investigación en Arte y Creación. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo).

Películas y vídeos:

AGÜERO, Ignacio. *El diario de Agustín*. [Película documental] Chile: Ignacio Agüero & Asociados Amazonía Films. [2008] 80 min.

ALFORJA, Iñaki. *Ezkaba. La gran fuga de las cárceles franquistas*. [Película documental] España. [2006] 85 min.

ARTIGAS, Xavier y ORTEGA, Xapo. *Ciutat Morta*. [Película documental] España: Metromuster. [2014] 120 min.

FAROCKI, Harun. *Inextinguishable Fire. (Fuego inextinguible)*. [16 mm] Berlín: Deutsche Film-und Fernsehakademie Berlín (DFFB). [1969] 25 min.

FAROCKI, Harun. *Cómo vemos*. [Documental] Alemania del Oeste (RFA): Hamburguer Filmbüro y Westdeutscher Rundfunk (WDR) [1986] 72 min.

FAROCKI, Harun. *Schnittstelle. (Interfaz)*. [2 videos color BetaSP] Berlín: Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq y Harun Farocki Filmproduktion. [1995] 23 min.

FAROCKI, Harun. *Gegen-Musik. (Contra-música)*. [2 videos 16mm convertidos a Beta digital] París y Berlín: Le Fresnoy, Tourcoing, Harun Farocki Filmproduktion, Centre National de la Cinématographie. [2004] 23 min.

FAROCKI, Harun. *Aufschub. (Respiro)*. [16mm convertido a Beta digital] Berlín: Harun Farocki Filmproduktion. [2007] 40 min.

GUZMÁN, Patricio. *La Batalla de Chile I-II-III*. [Película documental 35mm] Chile/ Cuba: Equipo Tercer Año (Patricio Guzmán) con la colaboración de Chris Marker (Francia) e ICAIC, Cuba. [1975] 272 min.

GUZMÁN, Patricio. *Chile, la memoria obstinada*. [Película documental] Chile: Basada en la filmación de La Batalla de Chile. [1997] 59 min.

GUZMÁN, Patricio. *Nostalgia de la Luz*. [Película documental] Chile/ Francia/ Alemania: Atacama Productions (Renate Sachse y Patricio Guzmán) [2010] 90 min.

GUZMÁN, Patricio. *El Botón de Nácar*. [Película documental] Chile / Francia/ España: Atacama Productions, Valdivia Film S.A., Mediapro y France 3. [2015] 82 min.

MORENO, Sebastián. *La Ciudad de los Fotógrafos*. [Película documental] Chile: Estudios del Pez. [2006] 80 min.

RAMÍREZ, Enrique. *Brisas*. [35mm] París: Le Fresnoy. [2008] 13 min.

RESNAIS, Alain. *Noche y Niebla*. [Película 35mm] Francia. [1955] 32 min.

Informes:

Amnistía Internacional. (2013). “El tiempo pasa, la impunidad permanece. La jurisdicción universal, una herramienta contra la impunidad para las víctimas de la Guerra Civil y el franquismo en España”. [en línea] [Consulta: 06-08-2016] Disponible en: www.es.amnesty.org

Comisión Asesora Presidencial para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura. (2010). “Informe de la Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura”.

Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. (2004). “Informe de la Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura” (*Informe Valech*). Santiago de Chile: Secretaría de Comunicación y Cultura. Secretaría General de Gobierno.

Consejo de Monumentos Nacionales. (08 de junio de 2016). “Acta Sesión Ordinaria del Consejo de Monumentos Nacionales”. Santiago de Chile: Ministerio de Educación. [en línea] [Consulta: 05-08-2016] Disponible en: http://www.monumentos.cl/consejo/606/articles-64644_documento_01.pdf

Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación. (1991). “Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación”. (*Informe Rettig*) Santiago de Chile: Secretaría de Comunicación y Cultura. Secretaría General de Gobierno. (Reedición de diciembre de 1996).

Equipo de Investigación Histórica del Destacamento Penal de Bustarviejo. (mayo-junio 2010). Informe: Investigaciones en el Destacamento Penal Franquista de Bustarviejo (1944-1952). Memoria de actividades. Fundación Domingo Malagón.

Junta Militar de Gobierno de Chile. (11 de marzo de 1974). Declaración de Principios de la Junta Militar. Santiago de Chile. [en línea] [Consulta: 13-01-2017] Disponible en: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/doc_jm_gob_pino8/DMdocjm0005.pdf

NACIONES UNIDAS. (18 de diciembre de 1992). Declaración sobre la Protección de todas las Personas contra las Desapariciones Forzadas. Aprobada por la Asamblea General de las Naciones Unidas en su resolución 47/133. [en línea] [Consulta: 23-01-2016] Disponible en: <http://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/ConventionCED.aspx>

NACIONES UNIDAS. Asamblea General. Consejo de Derechos Humanos. (2 de julio de 2014). “Informe del Grupo de Trabajo sobre las Desapariciones Forzadas o Involuntarias. Adición. Misión a España”. [en línea] [Consulta: 06-08-2016] Disponible en: www.ohchr.org/EN/HRBodies/HRC/RegularSessions/.../A-HRC-27-49-Add1_sp.doc

NACIONES UNIDAS. *Asamblea General. Consejo de Derechos Humanos*. (22 de julio de 2014). “Informe del Relator Especial sobre la promoción de la verdad, la justicia, la reparación y las garantías de no repetición, Pablo de Greiff. Misión a España”. [en línea] [Consulta: 06-08-2016] Disponible en: <http://memoriahistorica.org.es/resoluciones-e-informes/>

Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos. (s.f.) “Desapariciones forzadas o involuntarias”. Folleto informativo N° 6/Rev.3 Génova. [en línea] [Consulta: 03-07-2015] Disponible en: http://www.ohchr.org/Documents/Publications/FactSheet6Rev3_sp.pdf

Patronato Central para la Redención de las Penas por el Trabajo. (14 de julio de 1939). “Legislación”. Alcalá de Henares: Imprenta de los Talleres Penitenciarios.

VIAL SOLAR, Tomás. (ed.) (2016). “Capítulo I: Verdad, Justicia, Reparación y Memoria”. En: *Informe anual sobre Derechos Humanos en Chile, 2016*. Santiago de Chile: Centro de Derechos Humanos, Facultad de Derecho, Universidad Diego Portales. pp.19-80.

Actas congresos y talleres:

BARDERI, Montse y PUJADAS, Anna. (2-5 de octubre de 2002). “El Origen del Tejido: Cecilia Vicuña y la Poética Precaria”. En: *X Simposium Internacional de la Asociación Internacional de Mujeres Filósofas*. Congreso llevado a cabo en Barcelona. [en línea] [Consulta: 10-01-2015] Disponible en: http://www.nodo50.org/mujeresred/cecilia_vicuna.html

BLASCO, Selina. (10 de febrero al 06 de abril de 2016). *Pero... ¿esto es arte? V Curso de introducción al arte actual*. Centro de Arte Dos de Mayo. Móstoles-Madrid. [en línea] [Consulta: 03-02-2016] Disponible en: <http://www.ca2m.org/es/educacion-historico/item/2455-pero-esto-es-arte>

BLEDA Y ROSA. (21 de octubre de 2015). “Conferencia de Bleda y Rosa junto a Valentín Roma”. En: *Encuentros con la historia de la fotografía. El final del siglo XX: Caminos abiertos...* Encuentro llevado a cabo en la Fundación Mapfre, Madrid.

BREA, José Luis. (15-16 de febrero de 2004). “Presentación Congreso Internacional de Estudios Visuales”. En: *I Congreso Internacional de Estudios Visuales. Los Estudios Visuales en el Siglo 21*. Congreso llevado a cabo en la Feria ARCO, Madrid. [en línea] [Consulta: 30-11-2014] Disponible en: <http://estudiosvisuales.net/CONGRESO2004/index.html>

BRODSKY, Ricardo. (24-25 de abril de 2014). “Arte y Memoria en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos”. *Conferencia sobre Museums, Visual Culture, and Post-Dictatorship in Latin America*. Conferencia llevada a cabo en Columbia University in New York.

DELEUZE, Gilles. (1987). “Qué es el acto de creación?” *Conferencia en la Cátedra de los martes de la Fundación FEMIS*. Traducción de Bettina Prezioso. [en línea] [Consulta: 18-01-2017] Disponible en: <https://gop21.files.wordpress.com/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf>

DÍAZ CUYÁS, José. (3-4 de diciembre de 2010). “Mostrar y demostrar: arte e investigación”. *Seminario INTER/MULTI/CROSS/TRANS. El territorio incierto de la teoría de arte en la época del capitalismo académico*. pp.170-182 Seminario llevado a cabo en Montehermoso, Victoria-Gasteiz. [en línea] [Consulta: 17-11-2014] Disponible en: <http://www.arteinvestigacion.net/2012/04/mostrar-y-demostrar-arte-e.html>

EXPÓSITO, Marcelo. (1996). “Sobre experiencia, información e historia. Algunas anotaciones para contribuir a una organización alternativa de las imágenes”. En: *Coloquios contemporáneos sobre crítica cultural y creación artística*. Coloquio llevado a cabo en Valencia, 1998. Síntesis del *Seminario Entre sueños: discurso narrativo audiovisual y representación histórica*. Seminario llevado a cabo en el Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI), julio de 1996.

GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. (21 de abril de 2016). “Los otros muertos. Arqueología de los caídos en combate durante la Guerra Civil Española”. En: *Seminario Permanente Rastros y Rostros de la Violencia. Grupo de Investigación I+D Políticas de la Memoria*. CSIC, Madrid.

HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, Fernando. (8-10 de julio de 2015). “Pensar los límites y relaciones entre la práctica artística y la investigación artística”. En: *II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANLAV*. Congreso llevado a cabo en la Universidad Politécnica de Valencia. [en línea] [Consulta: 28-01-2016] Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1658>

NÚÑEZ DÍAZ-BALART, Mirta; Carretero, Concha; CAMACHO, Vicenta; CEACERO, Carlos y CARNERO, Guillermo. (15 de febrero de 2006). “Una inmensa prisión: Campos de concentración, cárceles, trabajos forzados”. *Conferencia-coloquio en Club de Amigos de la Unesco de Madrid*.

MORAZA, Juan Luis. (25-29 de mayo de 2015). “PROCESOS”(DE"ARTE,"SABER". En: *Workshop de Juan Luis Moraza*. Workshop llevado a cabo en la Sala Ideas de Tabacalera, Madrid.

ROSS, Christine. (04-06 de noviembre de 2015). “La reconfiguración del tiempo histórico en el arte contemporáneo: un análisis de los videos re combinados de Stan Douglas”. En: *Seminario Contratiempos: Gramáticas de la temporalidad en el arte reciente*. Seminario llevado a cabo en la Sala Ideas de Tabacalera, Madrid.

VILLAPLANA, Virginia. (18-20 de junio de 2015). “Materializar la memoria. Estrategias narrativas y documentos filmados sobre la postransición a la democracia”. En: *Congreso Internacional Política, poder estatal y la construcción de la Historia del Arte en Europa después de 1945*. Congreso llevado a cabo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Páginas web:

ALÿS, Francis Añs. (s.f.) Página web del artista. [Consulta: 08-10-2015] Disponible en: <http://francisalys.com>

Archivos en Uso. (s.f.) Página web del proyecto. [Consulta desde: 20-03-2013] Disponible en: <http://archivosenuso.org>

Art Archives Politics. (2016). Página web del proyecto. [Consulta desde: 28-08-2016] Disponible en: <http://artarchivespolitics.com/registros-imposibles/>

Arqueología de la Guerra Civil. (2008). Blog sobre investigaciones arqueológicas del CSIC en torno a la Guerra Civil. [Consulta desde: 11-03-2014] Disponible en: <http://guerraenlauniversidad.blogspot.com.es>

Asociación para la recuperación de la Memoria Histórica. (2002). Página web de la asociación. [Consulta desde: 08-03-2013] Disponible en: <http://memoriahistorica.org.es>

BALKA, Miroslaw. (s.f.) Página web del artista. [Consulta desde: 12-02-2016] Disponible en: <http://miroslaw-balka.com>

BARBI, Jorge. (s.f.) Página web del artista. [Consulta desde: 18-12-2014] Disponible en: <http://www.jorgebarbi.com/>

BLEDA Y ROSA. (s.f.) Página web de los artistas. [Consulta desde: 10-12-2014] Disponible en: <http://www.bledayrosa.com/>

BRODSKY, Marcelo. (s.f.) Página web del artista. [Consulta desde: 03-10-2015] Disponible en: <http://www.marcelobrodsky.com>

CORVALÁN-PINCHEIRA, Máximo. (2014). Página web del artista. [Consulta desde: 28-07-2015] Disponible en: <http://www.maximocorvalan-pincheira.com>

Cuatro Cuerpos. (2012). Blog sobre cultura. [Consulta: 30-07-2016] Disponible en: <http://cuatrocuerpos.com/donde-esta-nuestro-mapa/>

DOCUMENTA. (s.f.) Página web. [Consulta: 30-07-2016] Disponible en: <http://www.documenta.de/es/>

Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. (s.f.) Página web del proyecto ICAA y Museum of Fine Arts, Houston. [Consulta: 24-06-2016] Disponible en: [http://icaadocs/mfah.org/icaadocs/es-mx/portada.aspx](http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/es-mx/portada.aspx)

FAROCKI, Harun. (s.f.) Página web del artista. [Consulta desde: 20-12-2015] Disponible en: <http://www.harunfarocki.de/home.html>

Filmoteca Española. NO-DO. (s.f.) Página web RTVE, Archivo Filmoteca Española. [Consulta desde: 07-03-2016] Disponible en: <http://www.rtve.es/filmoteca/>

GERZ, Jochen. (s.f.) Página web del artista. [Consulta desde: 03-11-2015] Disponible en: <http://www.jochengerz.eu/>

Global Activism. (2013). Página web proyecto. Center for Art and Media Karlsruhe. [Consulta desde: 16-10-2015] Disponible en: <http://www.global-activism.de>

G. ROMERO, Pedro. (s.f.) Página web proyecto Archivo F.X. [Consulta desde: 23-12-2015] Disponible en: <http://fxysudoble.com/es/>

GUZMÁN, Patricio. (s.f.) *Nostalgia de la Luz.* Página web película. [Consulta desde: 08-10-2013] Disponible en: <http://nostalgiaadelaluz.com/>

Hemispheric Institute E-Misférica.(2009). Página web proyecto y revista. . [Consulta desde: 14-06-2015] Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica>

Investigación-Arte-Universidad. Documentos para un debate. (2011). Página web proyecto de innovación educativa. [Consulta desde: 08-02-2012] Disponible en: <http://www.arteinvestigacion.net>

JAAR, Alfredo. (s.f.) Página web del artista. [Consulta desde: 03-04-2013] Disponible en: <http://www.alfredojaar.net>

JAR, The Journal for Artistic Research. (2011) [Consulta desde: 03-09-2014] Disponible en: <http://www.jar-online.net>

KIRBY, Cristian. (s.f.) Página web del artista. [Consulta desde: 20-03-2014] Disponible en: <http://www.cristiankirby.cl>

LANCETA, Teresa. (1972-2016). Página web de la artista. [Consulta desde: 05-12-2013] Disponible en: <http://www.teresalanceta.com/es/tejidos.php>

LEVIN, Mikael. (s.f.) Página web del artista. [Consultado desde: 28-07-2016] Disponible en: <http://www.mikaellevin.com/index.html>

LÓPEZ CUENCA, Rogelio. (s.f.) Página web del artista. [Consulta desde: 03-09-2015] Disponible en: <http://www.malagana.com>

Ludión: exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas. (s.f.) [Consulta: 08-10-2013] Disponible en: <http://ludion.com.ar/glosario.php?termino=Arte%20relacional%20/%20Est%C3%A9tica%20relacional>

Mapa de Fosas Comunes en España. (s.f.) Página web Ministerio de Justicia. [Consulta desde: 12-03-2016] Disponible en: http://mapadefosas.mjjusticia.es/exovi_externo/CargarInformacion.htm

MATAR, Diana. (s.f.) Página web de la artista. [en línea] [Consulta: 05-12-2016] Disponible en: <http://www.dianamatar.com/evidence#8>

Memoria Chilena. (s.f.). Página web proyecto Biblioteca Nacional de Chile. [Consulta desde: 10-05-2013] Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-channel.html>

Memorial Democràtic. (s.f.) Página web. [Consulta desde: 03-06-2016] Disponible en: <http://memorialdemocratic.gencat.cat/ca/index.html>

Memoria Viva. Proyecto Internacional de Derechos Humanos. (1996). Archivo digital de las Violaciones a los Derechos Humanos por la Dictadura Militar en Chile (1973-1990). [Consulta desde: 02-02-2013] Disponible en: <http://www.memoriaviva.com>
http://www.memoriaviva.com/criminales/criminales_p/puga_cappa_alvaro_augusto_pilade.htm

Metromuster. (2015) Página web de la productora. [Consulta desde: 17-07-2016] Disponible en: <http://metromuster.cat>

Monte de Estépar. (2014). Página exposición. [Consulta desde: 12-04-2016] Disponible en: <http://montedeestepar.org/index.html>

MUÑOZ, Oscar. (2011) Página web exposición *Protografías*. Museo de Arte Banco de la República, Bogotá. [Consulta desde: 05-02-2016] Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/>

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos Santiago de Chile. (s.f.) Página del museo. [Consulta desde: 07-11-2013] Disponible en: <http://www.museodelamemoria.cl>

Museo del Exilio MUME. (s.f.) Página web museo. [Consulta desde: 03-06-2016] Disponible en: <http://www.museuexili.cat>

ORTEGA, Ana Teresa. (s.f.). Página web de la artista. [Consulta desde: 20-05-2016] Disponible en: <http://anateresaortega.com>

PAGLEN, Trevor. (s.f.) Página web del artista. [Consulta desde: 15-05-2015] Disponible en: <http://www.paglen.com/?l=work&s=limit>

Providencia: un sitio de memoria para Antofagasta. (2015) Página web. [Consulta desde: 05-08-2016] Disponible en: <https://memoriaprovidencia.wordpress.com/tag/dictadura/>

Proyecto I+D Políticas de la memoria. (2015). Proyecto coordinado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas CSIC. Página web del proyecto. [Consulta desde: 30-10-2015] Disponible en: <http://www.politicasdela memoria.org>

RAAD, Walid. (s.f.) *The Atlas Group*. Página web del proyecto. [Consulta desde: 20-06-2016] Disponible en: <http://www.theatlasgroup.org>

RAMÍREZ, Enrique. (s.f.). Página web del artista. [Consulta desde: 20-05-2015] Disponible en: <http://enriqueramirez.net>

REGO, Miguel Ángel. (s.f.) Página web del artista. [Consulta: 08-04-2016] Disponible en: <http://www.miguelangelrego.com/index.php/project/espacios-para-la-memoria-i/>

RENNÓ, *Rosángela*. (s.f.) Página web del artista. [Consulta: 20-03-2015] Disponible en: <http://www.rosangelarenno.com.br>

RIBAS, *Xavier*. (s.f.) Página web del artista. [Consulta desde: 04-05-2014] Disponible en: <http://www.xavierribas.com>

RICHTER, *Gerhard*. (2016). Página web del artista. [Consulta desde: 20-07-2016] Disponible en: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas>

RUIDO, *María*. (s.f.) Página web de la artista. [Consulta: 20-08-2016] Disponible en: <http://www.workandwords.net/es>

Servicio Médico Legal. (s.f.). Página web. [Consulta: 03-01-2017] Disponible en: <http://www.sml.cl/unagotadesangre/>

SILVA, *Viviana*. (2014) *Hilos de Ausencia*. Página web dedicada a la obra. [Consulta desde: 29-10-2014] Disponible en: www.hilosdeausencia.com

SHALEV-GERZ, *Esther*. (s.f.) Página web de la artista. [Consulta: 20-08-2016] Disponible en: http://www.shalev-gerz.net/?page_id=118

The Names Project Foundation. (s.f.). Página web del proyecto. [Consulta desde: 20-02-2013] Disponible en: <http://www.aidsquilt.org>

Todos (...) los nombres. (2005). Página web del proyecto. [Consulta desde: 23-04-2016] Disponible en: <http://www.todoslosnombres.org>

TRONCOSO, *Verónica*. (s.f.) Página web del proyecto. [Consulta desde: 30-03-2016] Disponible en: <http://arqueologiadelausencia.cl>

UBU WEB *Fil & Video*. (s.f.) Página web del proyecto. [Consulta desde: 20-05-2015] Disponible en: <http://www.ubu.com>

VEGA, *Elo* y LÓPEZ CUENCA, *Rogelio*. (2012). *Valparaíso White Noise*. Página web del proyecto. [en línea] [Consulta: 07-03-2016]. Disponible en: <http://www.valparaiso-whitenoise.net/intro.html>

VICUÑA, *Cecilia*. (s.f.) Página web de la artista. [Consulta desde: 28-02-2014] Disponible en: <http://www.ceciliavicuna.org/index.htm>

VILLAPLANA, *Virginia*. (s.f.) Página web de la artista. [Consulta desde: 20-06-2015] Disponible en: <http://www.virginiavillaplana.com>

Yeguas del Apocalipsis. (2015). Página web archivo colectivo. D21. [Consulta desde: 26-11-2015] Disponible en: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl>

Seminarios asistidos (por fechas):

Seminario La investigación artística, difusión editorial y criterios de valoración. 17 de octubre 2014. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

XXII Jornadas de Estudio de la Imagen. Comparabilidades: Relación y Escala. 29 de junio al 2 de Julio de 2015. Centro de Arte Dos de Mayo. Madrid.

Investigaciones al límite. Una curaduría de colaboraciones experimentales. Taller organizado por Adolfo Estalella (CSIC) & Tomás Sánchez Criado (Universitat Oberta de Catalunya) e Intermediae. 6 de Julio de 2015. Intermediae-Matadero, Madrid.

II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. 8 y 9 de Julio de 2015. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.

Praxis del ensayo teórico. Escritura y narrativas de la producción crítica. Taller de Víctor del Río. 16 y 17 de octubre de 2015. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Notas para la realización de un proyecto artístico. Bleda y Rosa. 30 de noviembre de 2015. Facultad de Bellas Artes UCM, La Traseña, Madrid.

Seminario Archivos del Común. 11 y 12 de diciembre de 2015. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Seminario Etnografía a lo bruto. Un opening de datos y material de campo salvajes. Coordinado por David Poveda y María Fernanda Moscoso, del Grupo de Etnografía y Educación del IMA y del FMEE. Temporada otoño-invierno 2015-2016: 27 de noviembre, 18 de diciembre, 15 de enero, 26 de febrero. Intermediae-Matadero, Madrid.

Fuentes documentales para la investigación artística, archivos y repositorios.

AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. (2005). *Arte y represión en la Guerra Civil española*. Salamanca: Junta de Castilla y León y Generalitat Valenciana.

AGÜERO, Ignacio. *El diario de Agustín*. [Película documental] Chile: Ignacio Agüero & Asociados Amazonía Films. [2008] 80 min.

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. (1996). *Memoria y olvido de la Guerra Civil Española*. Madrid: Alianza.

ALFORJA, Iñaki. *Ezkeba. La gran fuga de las cárceles franquistas*. [Película documental] España. [2006] 85 min.

Arpilleras. (2012). Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Santiago: Ocho Libro Editores.

BASIC, Roberta. (2012). *Arpilleras de la resistencia política chilena*. Cat. Exposición. Brasilia: Biblioteca Nacional.

BRAVO, Patricia. (2005, septiembre). “119 de nosotros: la memoria rebelde”. *Centro de Estudios Miguel Enríquez-Archivo Chile: Historia Política Social-Movimiento Popular*. [en línea] [Consulta: 10-01-2013] Disponible en: http://www.archivochile.com/Derechos_humanos/119/ddhh1190038.pdf

CODEPU. (1994). *La Gran Mentira. El caso de las “Listas de los 119”. Aproximaciones a la Guerra Psicológica de la Dictadura Chilena 1973-1990. Serie Verdad y Justicia*. Vol. 5. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

COLLADO, Raquel. (2002). “Santoña y la colonia penitenciaria de El Dueso”. *Monte Buciero* 8. pp.91-126.

GUZMÁN, Patricio. *La Batalla de Chile I-II-III*. [Película documental 35mm] Chile/ Cuba: Equipo Tercer Año (Patricio Guzmán) con la colaboración de Chris Marker (Francia) e ICAIC, Cuba. [1975] 272 min.

GUZMÁN, Patricio. *Chile, la memoria obstinada*. [Película documental] Chile: Basada en la filmación de La Batalla de Chile. [1997] 59 min.

GUZMÁN, Patricio. *Nostalgia de la Luz*. [Película documental] Chile/ Francia/ Alemania: Atacama Productions (Renate Sachse y Patricio Guzmán) [2010] 90 min.

- JELIN, Elizabeth. (2014, marzo). “Las múltiples temporalidades del testimonio: el pasado vivido y sus legados presentes”. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. N°1, Año 1. pp.140-163.
- MARTÍNEZ, Constanza. (2012). *La prensa en torno a la Operación Colombo. Estudio de caso desde el Análisis Crítico del Discurso*. Tesis de Magíster en Lingüística con mención en Lengua Española. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades.
- MORENO, Sebastián. *La Ciudad de los Fotógrafos*. [Película documental] Chile: Estudios del Pez. [2006] 80 min.
- NÚÑEZ DÍAZ-BALART, Mirta; Carretero, Concha; CAMACHO, Vicenta; CEACERO, Carlos y CARNERO, Guillermo. (15 de febrero de 2006). “Una inmensa prisión: Campos de concentración, cárceles, trabajos forzados”. *Conferencia-coloquio en Club de Amigos de la Unesco de Madrid*.
- RESNAIS, Alain. *Noche y Niebla*. [Película 35mm] Francia. [1955] 32 min.
- RODRIGO, Javier. (2003). *Los campos de concentración franquista. Entre la historia y la memoria*. Madrid: Siete Mares.
- RODRIGO, Javier. (2005). *Cautivos: campos de concentración en la España franquista, 1936-1947*. Barcelona: Crítica.
- RODRIGO, Javier. (2006). “Internamiento y Trabajo Forzoso: Los Campos de Concentración de Franco”. *Revista de Historia Contemporánea HISPANIA NOVA*. N° 6. [en línea] [Consulta: 13-03-2013] Disponible en: <http://hispanianova.rediris.es>
- RUIZ, Josefa. (2007). *¿Dónde están? Ausencia y presencia de un cuerpo hecho imagen*. Tesis de grado Licenciatura en Artes mención Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile, Facultad de Artes.

Informes:

Amnistía Internacional. (2013). “El tiempo pasa, la impunidad permanece. La jurisdicción universal, una herramienta contra la impunidad para las víctimas de la Guerra Civil y el franquismo en España”.

“Declaración sobre la Protección de todas las Personas contra las Desapariciones Forzadas”. Asamblea General de las Naciones Unidas en su resolución 47/133.

“Informe de la Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura”.

“Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación”. (*Informe Rettig*).

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

“Informe: Investigaciones en el Destacamento Penal Franquista de Bustarviejo (1944-1952)”. Memoria de actividades. Fundación Domingo Malagón.

Archivos digitales:

Archivos en Uso. Página web del proyecto. <http://archivosenuso.org>

Archivo de Fondos y Colecciones, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: <http://archivomuseodelamemoria.cl/index.php/>

Arqueología de la Guerra Civil. Investigaciones arqueológicas del CSIC en torno a la Guerra Civil española: <http://guerraenlauniversidad.blogspot.com.es>

Asociación para la recuperación de la Memoria Histórica: <http://memoriahistorica.org.es>

Biblioteca Digital, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: <http://www.bibliotecamuseodelamemoria.cl/gsdcl/cgi-bin/library.cgi?l=es>

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos Santiago de Chile. (Web completa pero especialmente revisión de las exposiciones temporales.): <http://www.museodelamemoria.cl>

Mapa de Fosas Comunes en España. Ministerio de Justicia: http://mapadefosas.mjusticia.es/exovi_externo/CargarInformacion.htm

Memoria Chilena. Proyecto Biblioteca Nacional de Chile: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-channel.html>

Memorial Democràtic: <http://memorialdemocratic.gencat.cat/ca/index.html>

Archivos físicos:

Archivo Vicaría de la Solidaridad, Santiago.

Archivo Histórico del Partido Comunista de España, Madrid.

Centro de Documentación del Museo de la Memoria CEDOC, Santiago.

Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca.

Hemeroteca Biblioteca Nacional de Chile, periódico *La Segunda* año 1975.

Hemeroteca Biblioteca Nacional de España, periódico *ABC*, 1932-1975.

Otros Blogs y fuentes digitales testimoniales:

<http://www.amnistia.cl/web/category/tags/detenidos-desaparecidos>
<http://www.archivochile.com>
<http://www.archivonacional.cl/616/w3-channel.html>
<http://www.asturiasrepublicana.com/>
<http://chileddhh.blogspot.com.es/p/agrupacion-de-detenidos-desaparecidos.html>
<http://www.cmtstudies.org>
<http://www.ddhh.gov.cl/area-documentacion-y-archivo/>
<http://www.desaparecidos.org/chile/>
<http://desmemoriados.org/>
<http://www.derechoschile.com/>
<http://www.derechoshumanos.udp.cl/>
<http://www.foroporlamemoria.info>
<http://foromemoriamadrid.blogspot.com.es/>
<http://fuertesancristobal.blogspot.com.es/2007/05/la-gran-fuga-del-22-de-mayo-de-1938.html>
<http://hemeroteca.abc.es>
<http://www.humanrightsarchives.org/>
http://ianasagasti.blogspot.com/mi_blog/2012/11/asi-fueron-los-campos-de-concentraci3n-franquistas.html
<http://www.indh.cl/resena-institucional/historia-funciones-y-mision>
<http://interactivos.museodelamemoria.cl/justicia/listadosentencias.php>
<http://interactivos.museodelamemoria.cl/recintos/>
<http://lahistoriaenlamemoria.blogspot.com.es/>
<https://lasmerindadesenlamemoria.wordpress.com/>
<http://www.liberadosdelolvido.org/memoria/>
<http://www.londres38.cl/1934/w3-propertyvalue-32151.html>
<http://lugaresconhistoria.com/los-campos-de-concentracion-del-franquismo>
<http://va.www.mcu.es/archivos/MC/CDMH/>
<https://memoria119.wordpress.com>
<http://memoriadacoruna.com>
<http://memoriahistorica.org.es>
<http://www.memoriaviva.com/>
<http://ww3.museodelamemoria.cl/publicaciones/>
<http://www.nomesevoces.net/gl/>
<http://www.todoslosnombres.org>
<http://todoslosrostros.blogspot.com.es/2008/07/las-represaliadas-por-el-franquismo.html>

Imágenes portada y contraportada: detalle bordado *Campos Devanados*.
Imágenes de apertura: *Hilos de Ausencia* y Destacamento Penal de Bustarviejo, parte de *Campos Devanados*. Imagen de cierre: Campo de Mozarrifar, Zaragoza, de la serie *Estructuras Invisibles*.



