

TODAVÍA SOMOS EL TIEMPO

Arte y resistencia
a 50 años del golpe

CINCUENTA
AÑOS
DEL GOLPE DE ESTADO
1973 — 2023



CENTRO NACIONAL
DE ARTE CONTEMPORÁNEO
CERRILLOS

Exposición comisionada por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del gobierno de Chile en el contexto de la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado. La exposición se llevó a cabo entre el 4 de noviembre de 2023 y el 5 de mayo de 2024 en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo.

TODAVÍA SOMOS EL TIEMPO

ARTE Y RESISTENCIA A 50 AÑOS DEL GOLPE

© Edición: Florencia San Martín.

© Textos: Sus autores.

© Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2024.

© Imágenes: Centro Nacional de Arte Contemporáneo.

COORDINACIÓN EDITORIAL

Mónica Navarro

DISEÑO

Cristina Núñez

FOTOGRAFÍAS

Francisca Razeto

Centro Nacional de Arte Contemporáneo

IMAGEN DE PORTADA Y CONTRAPORTADA

Máximo Corvalán-Pincheira, *Secuencia azul marino (Quinta Región)*, 2023.

ISBN

978-956-352-476-5

Se autoriza la reproducción
parcial citando la fuente correspondiente /
Prohibida su venta

Impreso en Chile

2025

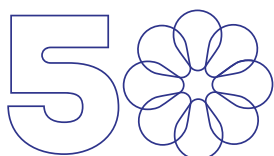
Andros impresores

TODAVÍA SOMOS EL TIEMPO

Arte y resistencia a 50 años del golpe

FLORENCIA SAN MARTÍN, CAROLINA ARÉVALO
Y CLAUDIA DEL FIERRO

CINCUENTA AÑOS
DEL GOLPE DE ESTADO
1973 — 2023



**MINISTERIO DE LAS CULTURAS,
LAS ARTES Y EL PATRIMONIO**

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS
ARTES Y EL PATRIMONIO
Carolina Arredondo Marzán

SUBSECRETARIA DE LAS CULTURAS
Y LAS ARTES
Noela Salas Sharim

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE
FOMENTO DE LA CULTURA Y LAS ARTES
Claudia Gutiérrez Carrosa

SECRETARIO EJECUTIVO DE ARTES
DE LA VISUALIDAD
Alfonso Arenas Astorga

**CENTRO NACIONAL DE ARTE
CONTEMPORÁNEO / CNAC**

DIRECCIÓN
Soledad Novoa Donoso

COORDINACIÓN DE PROGRAMACIÓN
Javiera Bagnara Letelier

ÁREA COLECCIONES
INSTITUCIONALES Y CONSERVACIÓN

COORDINACIÓN
Francisca Castillo

Gabriela Reveco
Bernardita Tagle Vargas
Benjamín Rojas Fernández
Bernardita Abarca Barboza
Viviana Sereño

ÁREA DE PRODUCCIÓN

COORDINACIÓN
Benjamín Barrera Arias

Gabriel Saxton Briones
Alonzo Fernández Zarzosa
Ainara Uriarte Urrutia

**ÁREA DE PROGRAMAS PÚBLICOS
Y MEDIACIÓN**

Catalina Martínez Wamán
Francesca Espinoza Casanova
Daniela Ávila Segura
Julio Chávez Calderón
Carla Cari Correa
Alison Pinilla Paz

COMUNICACIONES

Mónica Navarro Correa
Karla Carrasco Flores

DISEÑO
Cristina Núñez Bontes

FOTOGRAFÍA
Francisca Razeto

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE
LAS ARTES VISUALES CEDOC/CNAC

COORDINACIÓN
Paulina Bravo Castillo

BIBLIOTECOLOGÍA
Paola Letelier Consuegra

REFERENCIAS
Isidora Neira Ocampo

COLECCIÓN AUDIOVISUAL
Jeannette Garcés González

ADMINISTRACIÓN

Washington Monsalve Martínez
Rolando Osorio Gómez

RECEPCIÓN – OIRS
Álvaro Peláez Montes

TODAVÍA SOMOS EL TIEMPO

ARTE Y RESISTENCIA A 50 AÑOS DEL GOLPE

EQUIPO CURATORIAL

CURADORA ENCARGADA DEL RELATO
CURATORIAL Y SELECCIÓN DE OBRAS

Florencia San Martín

CURADORA ENCARGADA DE
RELACIONAR EL MARCO CURATORIAL
CON EL TERRITORIO, DISEÑO DE
ACTIVACIONES, MONTAJE, PRODUCCIÓN
Y SELECCIÓN DE OBRAS

Claudia Del Fierro

CURADORA ASISTENTE ENCARGADA DE
ESCRITURA DE CÉDULAS Y SELECCIÓN
DE OBRAS

Carolina Arévalo

MUSEOGRAFÍA

Pedro Chavarri

DISEÑO Y EJECUCIÓN DE MEDIACIÓN

Valentina Menz

INVESTIGACIÓN EN TORNO AL
TERRITORIO

Matías Gamboa

INSTITUCIONES COLABORADORAS

Agrupación de Derechos Humanos
Cerrillos

Archives of American Art,
Smithsonian Institution

Archivo Originales Fadeu de la
P. Universidad Católica de Chile

Asociación Social y Cultural PRAIS
Cerrillos

Biblioteca Nacional de Chile

Brigada Ramona Parra Cerrillos

Corporación Parque por la Paz
Villa Grimaldi

Domo Witral Warriache

Lehigh University

Museo de la Memoria y los Derechos
Humanos

Museo de la Solidaridad Salvador
Allende

NACLA, North American Congress on
Latin America

Ukamau Cerrillos

University of California, Santa Barbara

University of Chicago

University of Connecticut

PERSONAS COLABORADORAS

Cristián Gómez-Moya

Gastón Soubllette

Miguel Lawner

Miguel Montecinos

Montserrat Rojas Corradi

Pedro Montes

Sokio

Verónica de Negri

Paul Birke

ARTISTAS Y COLECTIVOS

Alejandra Prieto
Alejandro Moreno
Alfonso Barrios
Alfredo Jaar
Alicia Villarreal
Ana María Rojas
Antoni Muntadas
Armindo Cardoso
Astrid González
Bernardo Oyarzún
Brigada Luis Corvalán
Camila Ramírez
Carlos Altamirano
Carmen Berenguer
Cecilia Vicuña
Claudio Correa
Claudio Pérez
Colectivo Ultimaesperanza
Colectivos de arpilleristas
Cristián Silva
Daniela Pizarro Torres
Francisca Montes
Fernando Undurraga
Gianfranco Foschino
Gonzalo Aguirre
Gonzalo Cueto
Gonzalo Díaz
Guillermo Deisler
Guillermo Moscoso
Guisela Munita, Ángela Ramírez
y Carolina Sepúlveda
Héctor Salgado
Ignacio Gumucio
Ingrid Wildi Merino
Ivo Vidal
José Balmes
Juan Castillo
Juan Dávila
Juan Downey
Julia San Martín

Kena Lorenzini
Kika Mazry
LAGDA
Leo Portus
Lotty Rosenfeld
Luis Poirot
Máximo Colón
Máximo Corvalán-Pincheira
Marcelo Montealegre
Marcelo Montecino
María Verónica San Martín
Mario Fonseca
Marisa Cornejo
Matías Celedón
Miguel Ángel Vidaurre
Miguel Lawner
Miguel Montecinos
Nicholas Jackson
Nicolás Rupcich
Nido Textil
Pablo Langlois
Pablo Serra
Patricio Salinas
Patricio Vogel
Paula Baeza Pailamilla
Paz Errázuriz
Pedro Alonso y Hugo Palmarola
People's Painters
Pésimo Servicio
Pilar Quinteros
Piñen
Rainer Krause
Rodrigo Arteaga
Rodrigo Castro Hueche
Rodrigo Rojas de Negri
Rosario Perriello
Sebastián Preece
Sylvain Julienne
Tarix Sepúlveda
Vania Caro
Voluspa Jarpa
Yeguas del Apocalipsis

Esta publicación está dedicada a la memoria
de Carmen Berenguer (1946–2024).

ÍNDICE

**11 EL VALOR DE LA
RESISTENCIA ARTÍSTICA
Y CULTURAL**

Carolina Arredondo Marzán

**15 TODAVÍA SOMOS
EL TIEMPO: ARTE Y
RESISTENCIA A 50 AÑOS
DEL GOLPE**

Florencia San Martín

**45 ENCuentros:
TERRITORIALIDAD,
ACTIVACIONES Y MEDIACIÓN**

Claudia Del Fierro

**55 SOLIDARIDAD
INTERNACIONAL**

Miguel Lawner

63 OBRAS

**65 ENCuentros: ARCHIVOS
EN ACCIÓN**

Florencia San Martín, Carolina
Arévalo y Claudia Del Fierro

- 66 Alfredo Jaar
- 68 Paz Errázuriz
- 72 Carlos Altamirano, Lotty Rosenfeld
y Juan Dávila
- 76 Mario Fonseca
- 78 Armino Cardoso
- 82 Cristián Silva
- 86 Gonzalo Díaz
- 90 Nido Textil, Unidad de Mediación GAM
y Comunidad de Práctica Residencia
Colaborativa de Arte Textil de GAM
- 94 Claudio Correa
- 98 Guillermo Deisler
- 102 Sylvain Julienne
- 104 Miguel Lawner
- 106 María Verónica San Martín
- 108 Guillermo Moscoso
- 112 Julia San Martín
- 114 Kena Lorenzini
- 118 CADA
- 122 Pésimo Servicio
- 126 Ángela Ramírez, Guisela Munita
y Carolina Sepúlveda
- 128 Nicholas Jackson

131 MEMORIALES SÓNICOS

Florencia San Martín

- 132 Astrid González
- 134 Claudio Pérez
- 138 Yeguas del Apocalipsis
- 140 Paula Baeza Pailamilla
- 142 Arpilleristas
- 144 Voluspa Jarpa
- 148 Luis Poirot
- 152 Ignacio Gumucio
- 154 Juan Castillo
- 156 Juan Downey
- 158 Pablo Serra
- 162 Rodrigo Rojas De Negri
- 164 Rainer Krause
- 168 Alejandro Moreno
- 170 Matías Celedón

173 SOLIDARIDADES TRANSNACIONALES

Florencia San Martín
y Carolina Arévalo

- 174 Máximo Corvalán-Pincheira
- 176 Marcelo Montealegre
- 180 Arpilleristas
- 184 Patricio Vogel
- 188 Ana María Rojas
- 190 Antoni Muntadas
- 194 Marisa Cornejo
- 196 Máximo Colón
- 202 José Balmes
- 204 Fernando Undurraga
- 208 Afiche realizado a partir de un dibujo de Rafael Alberti
- 210 Armindo Cardoso
- 212 Florencia San Martín
y Claudia Del Fierro
- 216 Entrevista a Dore Ashton

219 ARQUITECTURAS URGENTES

Carolina Arévalo y
Florencia San Martín

- 220 Pilar Quinteros
- 222 Leo Portus
- 226 Kika Mazry
- 230 Rodrigo Castro Hueche
- 232 Gonzalo Aguirre

- 234 Ivo Vidal
- 236 Miguel Lawner
- 238 Francisca Montes
- 240 Pablo Langlois
- 244 Rosario Perriello
- 248 Fábrica de Paneles Prefabricados KPD
- 250 Pedro Alonso y Hugo Palmarola
- 252 Piñen
- 256 Cristián Silva
- 258 Armindo Cardoso
- 262 Miguel Montecinos
- 264 Camila Ramírez
- 268 Marcelo Montecino
- 270 Sebastián Preece
- 272 Kena Lorenzini

275 ECOLOGÍAS DE RECIPROCIDAD

Carolina Arévalo

- 276 Bernardo Oyarzún
- 278 Gonzalo Cueto
- 280 Vania Caro
- 282 Rodrigo Arteaga
- 284 Nicolás Rupcich
- 286 Alicia Villareal
- 288 Ingrid Wildi Merino
- 290 Alejandra Prieto
- 292 José Balmes
- 294 Arpilleristas
- 298 Colectivo Últimaesperanza
- 300 LAGDA
- 302 Tarix Sepúlveda
- 304 Cecilia Vicuña
- 308 Patricio Salinas
- 312 Gianfranco Foschino
- 316 Miguel Lawner

319 INÉS DE SUÁREZ

Carmen Berenguer

323 ACTIVACIONES DE OBRA

337 COLOQUIO

345 ENTREVISTA A LAS CURADORAS

355 BIOGRAFÍAS AUTORES

359 AGRADECIMIENTOS

EL VALOR DE LA RESISTENCIA ARTÍSTICA Y CULTURAL

Carolina Arredondo Marzán

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

Los espacios culturales no solo cumplen un rol esencial acercando las artes y la participación cultural a la ciudadanía en general y, en particular, a las comunidades donde se insertan y se extienden. Son también espacios indispensables para la reflexión histórica y cultural de una sociedad que revisa de forma permanente su pasado y presente, y que proyecta desde ahí su futuro compartido.

Ese ha sido uno de los objetivos del Centro Nacional de Arte Contemporáneo en la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado: recordar esta fecha y propiciar un espacio para que nos encontremos y dialoguemos sobre la importancia de la memoria para fortalecer nuestra democracia y mirar al futuro.

Durante la dictadura cívico militar liderada por Augusto Pinochet, las artes desempeñaron un rol clave en la resistencia política y cultural. En momentos en donde no se permitía y se callaba a la fuerza cualquier voz disidente, las diversas disciplinas artísticas —y los y las artistas— cumplieron un rol crucial en visibilizar y mostrar la barbarie que aquí acontecía.

Todavía somos el tiempo: arte y resistencia a 50 años del golpe, curada por Florencia San Martín, Claudia Del Fierro y Carolina Arévalo, reúne el trabajo de ochenta y cuatro artistas, colectivos y creadores de diversas generaciones y trayectorias que, en más de cien obras,

nos permiten entender y reflexionar sobre el contexto político, social y cultural de esa etapa negra del país a través de una prolífica producción visual creada entre los años 1962 y 2023.

Esta exposición fue pensada desde las colecciones propias del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, principalmente aquellas pertenecientes a los fondos de la Galería Gabriela Mistral y Nuevas Adquisiciones 2020, que albergan seiscientos veinticinco obras de arte contemporáneo. También cuenta con obras provenientes de la Biblioteca Nacional y se suman piezas de otras instituciones colaboradoras como el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, lo que refleja el valor que tiene el trabajo interinstitucional en la gestión pública para el desarrollo de exposiciones de arte.

La relevancia de mostrar al público parte de la Colección de Arte Contemporáneo de la Subsecretaría de las Culturas y las Artes se enmarca, además, en el impulso del Ministerio de las Culturas por resguardar y fomentar este acervo artístico que se alberga desde el año 2018 en las dependencias del Centro Nacional de Arte Contemporáneo y consolida, a la vez, el trabajo de este espacio.

Nuestra misión como institución es continuar preservando esta colección que, iniciada hace más de dos décadas, refleja un período clave de la historia artística nacional. Ofrece el apoyo y la difusión necesaria a las y los artistas jóvenes, quienes siguen colaborando y donando obras para el crecimiento de la colección y el conocimiento de las artes visuales nacionales. Además, se enfoca en la construcción de un acervo estético visual imprescindible tanto para investigadores y artistas como en la puesta en valor y comprensión de nuestro patrimonio por parte de los públicos.

Como Estado y Gobierno, la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado significó una oportunidad para promover espacios de encuentro, diálogo y reflexión. Los espacios culturales son esenciales en el objetivo de construir una sociedad sana y una cultura democrática fuerte, y es por eso que el encuentro en una exposición, tan relevante como la que se presentó en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo, se traduce en un punto de conexión entre las artes, las personas y las comunidades, para fortalecer la participación cultural e interactuar como puente para la configuración de una ciudadanía que reconoce la necesidad de revisitar y homenajear su pasado doloroso para no repetirlo.



CENTRO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO CERRILLOS



TODAVÍA SOMOS EL TIEMPO: ARTE Y RESISTENCIA A 50 AÑOS DEL GOLPE

Florencia San Martín

En su poema «Aniversario», publicado en 1954 en *Lagar*, Gabriela Mistral evoca un proyecto de resistencia que asume el rol de la memoria en la construcción de presentes y futuros. «Todavía somos el tiempo», escribe, relatando el vínculo intrínseco entre el amor y el dolor. Reconociendo desde el amor las heridas abiertas de la historia y por lo tanto de la guerra, *Aniversario* devela una práctica colectiva, urgente y contingente de liberación, además de un trabajo incesable por un mundo más justo. El título de esta exposición honra la poesía resiliente, las pedagogías radicales y las políticas emancipadoras de Mistral y, con ello, el proyecto de muchas y muchos otros que desde la cultura han luchado por una tierra en reciprocidad. El título honra, en otras palabras, el tiempo decolonial de la lucha por la dignidad.

El contexto que nos reúne hoy es el de otro aniversario: la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973. A través de más de cien obras de artistas y colectivos de diferentes generaciones, además de decenas de publicaciones y archivos provenientes de centros de documentación en y fuera de Chile, esta exposición invita al público a pensar el arte en relación al golpe desde una perspectiva decolonial, imaginando otros modos de habitar, ser, hacer, aprender, sentir, amar y escuchar. Por lo mismo, esta exposición reconoce el rol del imperialismo y el capitalismo global en los eventos que dieron inicio a la dictadura y luz verde a su continuidad, presentando al arte y al tiempo como un proyecto comunitario de liberación, justicia y reparación. La exposición se divide en cinco secciones instaladas en los dos pisos del CNAC: «Encuentros: archivos en acción», «Memoriales sónicos», «Solidaridades transnacionales», «Arquitecturas urgentes» y «Ecologías de reciprocidad».

ENCUENTROS: ARCHIVOS EN ACCIÓN

La exposición comienza en el hall central del Centro Nacional de Arte Contemporáneo, donde se instala la sección «Encuentros: archivos en acción». Compuesta de obras de arte, gráfica impresa, además de archivos y publicaciones, esta sección contiene una gran estructura oval en el centro del hall cuyo diseño posibilita instancias de socialización y metodologías pedagógicas radicales. Iconográficamente, esta estructura oval recuerda la forma del Estadio Nacional, el establecimiento deportivo en la comuna de Ñuñoa que inmediatamente después del golpe se convirtió en un centro de detención y muerte. La imagen del Estadio es aquí convertida en un sitio de memoria que congrega y se expande geográficamente hacia el CNAC, en la comuna de Cerrillos, indicando que, tal como el Estadio, el edificio que hoy alberga la exposición fue también un centro de tortura. En este sentido, esta sección propone que el edificio del CNAC y su memoria (o su historia) no pueden pensarse sino en relación a las muchas instancias espaciales represivas que existieron a lo largo de todo Chile. Su memoria es el reconocimiento del duelo que es temporal y espacial simultáneamente, y por lo tanto impulsa la creación de discursos y acciones decoloniales que proponen un futuro diferente en un presente que se moviliza en colectividad. «Encuentros: archivos en acción» funciona entonces como una extensión de la comuna de Cerrillos que, como tal, existe y resiste desde sus cordones industriales, organizaciones sindicales, movimientos obreros y otras organizaciones sociales. Al mismo tiempo, dicha existencia y resistencia no ocurre de manera aislada, sino que en conjunto con otras prácticas similares en comunas y municipalidades a lo largo del país y sus diferentes territorios. Ocurren, puesto de otro modo, en la territorialidad.

Entendiendo a la territorialidad como una construcción cultural que relaciona lo político con la memoria y lo habitable con la dignidad y la reciprocidad entre los humanos y todo lo vivo, las obras, archivos y publicaciones en esta sección visibilizan la presencia histórica de diferentes luchas sociales a través del país. La metáfora de dicho proyecto compartido ocurre en esta exposición desde la estructura oval en tanto archivo abierto y colectivo. Su forma y su memoria denotan también al diseño como una herramienta clave para combatir la realidad vertical y jerárquica del mundo. En este sentido, «Encuentros: archivos en acción» funciona como el corazón palpitante de la muestra, proponiendo al arte como un sistema sensible de acción, convocatoria y discusión que resiste a la contemplación desafectada y atemporal del pasado y sus monumentos. El arte en este contexto reconoce las diversas formas y discursos disidentes a la dictadura y sus ruinas, creando modos estéticos, éticos y políticos posibles de habitar y relacionarse en el campo de lo comunitario.







Small, illegible text panel.



EL

NEÓN ES LATIDO



PASO A LA REFORMA AGRARIA



LOS CAMPESINOS CON
ALLENDE



MEMORIALES SÓNICOS

La segunda sección de la exposición, «Memoriales sónicos», se enfoca en la agencia de la voz y la escucha en la construcción de la memoria, interponiendo lo sónico al régimen hegemónico de la visión como único registro de verdad. En este sentido, esta sección cuestiona la autoridad del ojo en el arte y su historia, además de las maneras en que dicho canon discrimina otros sentidos y facultades, incluyendo la ceguera. Al mismo tiempo, la agencia de lo sónico transgrede la autoridad de la televisión que, durante la dictadura, no solo censuró la información, sino que también la convirtió en espectáculo. Esta sección refuerza entonces diferentes sistemas y medios de resistencia como por ejemplo la radio, subrayando además las prácticas orales, los murmullos y también la lectura. Se trata de una instancia para pensar la memoria en y con el tiempo, en vez de como evento del pasado lineal que la modernidad convierte en historia y por lo tanto en olvido. En este sentido, lo sónico no es necesariamente lo sonoro o lo que suena fisiológicamente, sino lo que nos invita a recordar, sentir y expandir los ruidos revolucionarios, los discursos desobedientes, las protestas y las escuchas, además de las historias de clandestinidad y de las hablas y relatos de las culturas y subjetividades no hegemónicas. Es aquello que nos recuerda sobre la lucha y el dolor de las personas desaparecidas, asesinadas, torturadas o exiliadas, pero además el amor de sus hijas, sus madres, sus seres queridos y el cuerpo colectivo de un país que en duelo sigue luchando pues aún los escucha y los siente en el pasado, el presente y la construcción de futuros.

Las obras en esta sección incluyen fotografías, videos, instalaciones, arpilleras y pinturas que reflexionan y expanden las demandas de justicia y liberación en relación con el pasado dictatorial y su presente neoliberal desde la metodología crítica de lo sónico. Incluyen, entre otras obras, intervenciones radiales de los discursos del presidente Salvador Allende, narrativas sobre la censura colonial de las lenguas y los saberes indígenas, y fotografías documentales que, aunque no las escuchemos fisiológicamente, aún podemos oír los cantos, reclamos y demandas por justicia y por verdad que de ellas emanan.





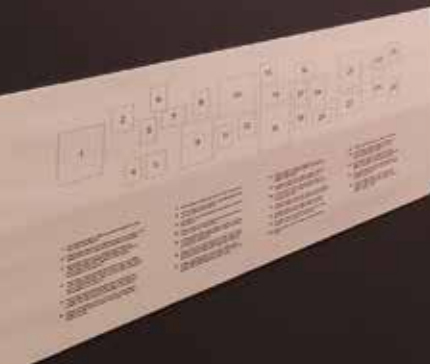


SOLIDARIDADES TRANSNACIONALES

«Solidaridades transnacionales» por su parte reúne diferentes instancias de solidaridad transnacional generadas por movimientos culturales antiimperialistas en defensa de las víctimas de la dictadura. Presentando una red de relatos compartidos que lucharon en contra de las políticas dominantes en el contexto de la Guerra Fría y sus secuelas, «Solidaridades transnacionales» muestra una variedad de acciones políticas y solidarias realizadas fuera de Chile mediante exposiciones de arte, la creación de centros culturales, publicaciones antifascistas, acciones de arte en el espacio público, boletines informativos de derechos humanos y diferentes tipos de memoriales. Ofreciendo un registro en torno a la efectividad de la cultura y la solidaridad transnacional en la lucha contra la muerte y el fascismo en Chile, esta sección reconoce, por ejemplo, el trabajo de escritoras de arte gestionando puestos académicos en reconocidas universidades en Estados Unidos, como el Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT), para artistas detenidos en Chile. En este sentido, la sección expone claramente la relación entre arte, educación y activismo antiimperialista en el marco regional y global.

Esta sección incluye obras de arte además de afiches y otros documentos gráficos, material audiovisual, arpilleras y archivos. Juntos, estos trabajos demuestran no solo la presencia de variados sistemas de organización en el tejido solidario cultural antifascista, sino que además el papel central del imperio estadounidense en el diseño y la continuidad del golpe. Demuestran, puesto de otra manera, que el golpe no fue un evento que ocurrió solo en Chile, sino en las Américas y el mundo. Como se sabe, su efectividad genocida pudo inyectar por primera vez en el mundo un «milagro» económico cuyo modelo de libertad desigual hoy domina al planeta. «Solidaridades transnacionales» también incluye obras de artistas en el exilio y dos videos realizados por las curadoras específicamente para esta instancia expositiva con participantes del movimiento de la solidaridad en el exterior, denotando la convivencia intrínseca entre la estética y la acción. Desde la solidaridad transnacional, esta sección nos recuerda, como lo pondría Mistral, que «todavía somos el tiempo» a pesar de que habitamos un mundo que todo lo borra y todo lo olvida. Y justamente porque «todavía somos el tiempo» existe la escritura, el arte, la cultura y ciertamente la solidaridad como frentes políticos e interseccionales para la acción decolonial. Esta sección es prueba de ello.











ARQUITECTURAS URGENTES

El golpe no solo inauguró el proceso de privatización en la planificación y el control de la vivienda mediante la normalización neoconservadora de la austeridad y el ahorro, homogeneizando la vivienda como espejo de la homogeneización que entonces se imponía en el cuerpo social. También prohibió y reprimió la expresión artística y corporal que buscaba la liberación en el espacio público, cubriendo con pintura blanca los miles de murales y rayados colectivos inscritos a lo largo del país. De la noche a la mañana, la dictadura hizo desaparecer el registro gráfico de una época de emancipación y socialización, castigando además a sus creadores mediante el encarcelamiento, la tortura, el exilio o incluso la muerte. Considerando lo anterior, «Arquitecturas urgentes» reflexiona sobre la capacidad de la arquitectura de crear espacialidades y materialidades sociales al servicio de las demandas de justicia que avanzan hacia la dignidad de la vivienda, el derecho a la recreación en los balnearios populares y el uso creativo y contingente del espacio público. De esta manera, esta sección rinde homenaje a la arquitectura social y al trabajo de organizaciones como la Corporación del Mejoramiento Urbano (CORMU), que comenzaron con el proyecto reformista de la década de los sesenta y continuaron durante la Unidad Popular. Esta sección también reconoce el papel de la arquitectura moderna en la segunda mitad del siglo xx en la América Latina del llamado Tercer Mundo en relación con los conceptos coloniales de progreso y modernidad o, lo que es lo mismo, olvido y destrucción. Desmantelando así al imperio de lo monumental y lo permanente mediante los tropos de lo urgente y lo colectivo, la arquitectura y el diseño funcionan aquí como herramientas sociales y contingentes, en oposición a monumentos estéticos formales, atemporales, indistintos y comerciales. En este sentido, «Arquitecturas urgentes» critica lo corporativo inmobiliario y se aboca al derecho a habitar como seres humanos y no como usuarios.

Considerando todo lo anterior, «Arquitecturas urgentes» incluye obras y documentos que visibilizan procesos brigadistas y de rayado callejero, además de dibujos arquitectónicos realizados por presos políticos en centros de tortura. Incluye también obras de arte que critican la arquitectura mobiliaria y corporativa apoyada y reforzada por el régimen dictatorial, además de trabajos en torno a los muros del estallido social y las políticas narrativas del sueño por un progreso que, en realidad, no es sino el sueño de la modernidad colonial.









ECOLOGÍAS DE RECIPROCIDAD

«Ecologías de reciprocidad» enfatiza el rol de la cooperación entre los seres vivos en la era del Capitaloceno, la etapa geológica actual de la tierra impulsada desde comienzos de la colonia por el extractivismo capitalista. En Chile, la dictadura y su Constitución neoliberal en curso han reforzado esta realidad global catastrófica, destruyendo las tierras, las aguas, los lugares y los saberes sagrados. En los últimos años, hemos sido testigos de muchas y muchos defensores de lo humano y no humano que por reclamar la soberanía de sus pueblos y por protestar contra el egoísmo y la ambición del imperio multinacional han sido perseguidos, criminalizados. Muchas y muchos han perdido sus vidas. La urgencia de sus luchas y el poder de sus memorias son el registro de un proceso no sellado, de una guerra inconclusa, de una dictadura fantasmal que todo lo ahoga. El planeta siente y resiente la guerra del Capitaloceno.

Esta sección reúne obras de arte que desde diferentes medios y narrativas dan cuenta del legado de la dictadura en la crisis ecológica y ambiental por la que hoy atraviesa Chile, demandando justicia para la vida en el eco cosmos y para los saberes indígenas. «Ecologías de reciprocidad» reconoce también que la lucha contra el Capitaloceno ha existido desde su mismo origen, cuando la Europa colonial se expandía hacia Abya Yala a comienzos del siglo xvi. Conocido es el libro de artista del intelectual *inka* Felipe Guamán Poma de Ayala (ca. 1535–1616), en cuyas páginas demuestra el genocidio que entonces ocurría en Tawantinsuyu desde las tecnologías coloniales. De hecho, el referente de Guamán Poma cruza la totalidad de esta exposición que, desde un tiempo decolonial y una metodología interseccional, ofrece modos creativos y discursivos para pensar el golpe y resistir a su continuidad. Reuniendo trabajos que varían entre instalación, pintura, dibujo, video, collage, fotografía, gráfica y textil, «Ecologías de reciprocidad» muestra entonces diferentes formas de resistencia frente al ecocidio neoliberal que trajo el golpe y sus sistemas de monocultivos controlados por empresas multinacionales, denunciando el epistemicidio del progreso diseñado por el triste legado de la modernidad desde la invención de América en el siglo xvi. Proponiendo modos decoloniales de habitar e imaginar la tierra o «las aguas que no duermen», como nos dice en otro de sus versos Gabriela Mistral, los trabajos aquí agrupados ensayan sistemas de ser, hacer y convivir que avanzan hacia un futuro ecocrítico con memoria y en reciprocidad.











ENCUENTROS: TERRITORIALIDAD, ACTIVACIONES Y MEDIACIÓN

Claudia Del Fierro

En los últimos años, diferentes movimientos sociales han demostrado que el museo como extensión del mundo puede ser también un espacio de acción, un lugar de encuentro y discusión elaborado en conjunto con los territorios y sus memorias. De hecho, el trabajo en colectividad y en comunidad potencia la reflexión crítica del arte y sus vínculos con la vida. Por lo mismo, uno de los enfoques principales del proyecto *Todavía somos el tiempo: arte y resistencia a 50 años del golpe* fue el componente territorial. Respondiendo a la necesidad de vincular la exposición con las comunidades que habitan y transitan el sector cercano al Centro Nacional de Arte Contemporáneo en la comuna de Cerrillos, este vínculo permite dar a conocer el Centro en el ámbito local, fortaleciendo y profundizando las relaciones existentes generadas por el Área de Programas Públicos y Mediación de CNAC.

La noción de territorialidad se entiende como los procesos de incidencia y transformación socioculturales en los territorios y uno de sus objetivos es conectar la memoria con el habitar. En la exposición se incluyen obras, archivos y publicaciones que muestran dicha conexión mediante la presencia histórica de diferentes luchas sociales a lo largo del país. Así mismo, la historia

de las comunidades que habitan el sector de Cerrillos vive en la agencia de las actuales agrupaciones que abordan distintos temas relacionados con el buen vivir y los derechos humanos. El trabajo con estas comunidades fue y sigue siendo un aspecto fundamental de la exposición.

El CNAC está emplazado en una zona industrial con una historia social específica. En 1973, el territorio correspondía al sector del Comando Coordinador de las Luchas de los Trabajadores del Cordón Cerrillos-Maipú, derivando posteriormente en el nombre Cordón Industrial Cerrillos-Maipú. Dicho cordón fue el epicentro de la organización obrera independiente durante el último año de la Unidad Popular. El sector está organizado mayoritariamente en poblaciones que, frente al desarrollo acelerado del capital en las industrias, construyeron cooperativas obreras. En la actualidad, las vecinas y vecinos del territorio continúan sus luchas por la vivienda digna, la salud y la defensa del medioambiente.

A través de distintas actividades desarrolladas en conjunto con Matías Gamboa y Valentina Menz, además de los equipos de CNAC, *Todavía somos el tiempo: arte y resistencia a 50 años del golpe* se posiciona como un espacio de diálogo en torno a la memoria, historias y experiencias de resistencia y lucha de las comunidades locales. Como la memoria congrega, esta exposición no puede sino pensarse en colectividad.

Una de las cinco secciones de la exposición, «Encuentros: archivos en acción», ha sido diseñada para acoger al público general y a las distintas agrupaciones territoriales, con quienes se sostuvo un diálogo durante el proceso previo a la inauguración en noviembre de 2023. Este diálogo se enfocó en entender las propuestas y necesidades de dichas agrupaciones, su accionar en el ámbito local y sus formas de articular diferentes relaciones entre vecinas y vecinos. Este proceso de gestión territorial se organizó en diferentes etapas: una vez actualizada la base de datos de agrupaciones, se identificaron aquellas afines a la exposición y se tomó contacto con ellas. Luego de las reuniones con las agrupaciones, se les invitó a participar de una serie de actividades de mediación durante la duración de la exposición. Estos encuentros permitieron obtener información específica para el diseño de estas actividades, sobre todo en la tarea de reconocer los saberes y oficios de cada una de las organizaciones. Este proceso finalizó con el traspaso de dicha información al Área de Programas Públicos y Mediación.



Pilotaje con mediadores de la Red de mediación artística y CNAC.



Construcción de una consigna, mediación realizada con miembros de la Brigada Ramona Parra Cerrillos.

Las agrupaciones contactadas fueron las siguientes:

DOMO WITRAL WARRIACHE: organización de mujeres tejedoras. Su actividad principal es crear piezas textiles de forma colectiva a través de distintas técnicas, articulando espacios de autoformación y encuentro.

UKAMAU CERRILLOS: organización que intenta instalar un nuevo paradigma de construcción de vivienda social. Su trabajo político está marcado por un fuerte componente de acción directa, pero también por un trabajo de negociación constante con el Estado defendiendo el derecho a la vivienda. La Villa Maestranza, ubicada en el barrio Buzeta, es el proyecto emblemático de la organización.

CIUDAD ECOLÓGICA / JUNTA VECINAL VILLA SANTA ADELA: el trabajo de esta organización se articula en torno a actividades culturales y la creación de espacios de convivencia entre los vecinos. Tienen llegada a los habitantes de la Villa Santa Adela y su junta de vecinos, y destacan que su proyecto es de más largo aliento.

AGRUPACIÓN RAYEN FOYE: organización de mujeres y hombres mapuche en la comuna de Cerrillos. Actualmente realizan un taller de cocina mapuche los días sábados.

BRIGADA RAMONA PARRA CERRILLOS: brigada muralista del sector Cerrillos vinculada al Partido Comunista de Chile.

AGRUPACIÓN DE DERECHOS HUMANOS CERRILLOS: congrega a dirigentes de distintos colectivos afines y funciona como articuladora para la organización de eventos como conversatorios, peñas y actos conmemorativos.

PROGRAMA DE REPARACIÓN Y ATENCIÓN EN SALUD (PRAIS): agrupación compuesta por beneficiarias y beneficiarios de PRAIS, que incluye familiares de detenidas y detenidos desaparecidos y ejecutados políticos, personas individualizadas en el Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, trabajadores en la protección de derechos humanos por un período continuo de diez años y exonerados políticos o retornados del exilio político.



Diálogo testimonial, mediación realizada con miembros de agrupación PRAIS Cerrillos.



Mediación realizada con la Cantoría Popular.

Metodología del encuentro

Durante el período de contacto con las agrupaciones, con los insumos obtenidos de las reuniones, la mediadora del proyecto, Valentina Menz, desarrolló una metodología para las actividades que se llevarían a cabo. En primer lugar, se detectaron los saberes comunitarios que cada agrupación podía aportar a las sesiones. En palabras de Valentina:

En ese sentido la experiencia de mediación busca crear un espacio para poner en relación esos saberes comunitarios con la experiencia del archivo y la curaduría de arte contemporáneo propios de la muestra. De este modo la mediación artística se sitúa en ese espacio de lo emergente, como una experiencia que busca crear las condiciones de posibilidad para que ocurra ese encuentro en torno al sentir, recordar e imaginar nuestro pasado desde el arte como un modo comunal de liberación. Desafío compartido tanto por la curaduría como por la propuesta de mediación.²

Para poder llevar a la práctica este desafío se desarrollaron una serie de preguntas que permitieran abrir un diálogo sensible y reflexivo. Entre ellas, dos preguntas destacaron: ¿Cómo inventar y producir una memoria emancipatoria? y ¿Cómo el arte contemporáneo puede ofrecer un espacio de encuentro crítico para la construcción de una memoria colectiva? La primera pregunta está orientada a problematizar la memoria de las violencias y resistencias de la dictadura cívico-militar. La segunda por su parte nos invita a preguntarnos por el rol del arte en lo colectivo. Estas preguntas enmarcan los encuentros, donde se da espacio para escuchar sobre los quehaceres y las actuales luchas de las agrupaciones. En algunos casos se da más espacio a lo testimonial y, en otros, a la práctica.

Un elemento fundamental de las actividades de mediación se llevó a cabo en lo que llamamos «archivos en acción.» Este espacio fue concebido y diseñado no solo para exhibir diferentes materiales, sino además como un espacio de trabajo y contención para las y los participantes. Dependiendo de cada grupo, se desarrollaron

² Valentina Menz Nash, «Informe Programa de mediación artística Todavía somos el tiempo: arte y resistencia a 50 años del golpe», enero, 2024.



Tejer cuerpo, mediación realizada con la agrupación Domo Witrál Warriache.

dinámicas como el mapeo colectivo, el bordado, el dibujo, el relato, la escritura o simplemente la conversación. En la práctica se realizaron cuatro tipos de mediaciones, titulados: «Pilotaje con mediadores», con equipos de mediación de otros espacios de arte; «Construcción de una consiga», con la Brigada Ramona Parra; «Diálogo testimonial», con miembros de PRAIS, y «Tejer cuerpo», con Domo Witral Warriache. Al mismo tiempo, se realizó un mapeo colectivo con miembros de diversas agrupaciones. Las actividades, con sus respectivos ejercicios y lineamientos metodológicos, son parte de una exploración que el equipo de CNAC puede continuar desarrollando en el futuro.

El programa de mediación artística se llevó a cabo de acuerdo a la metodología planteada, en línea con la propuesta curatorial. Se trabajó en base a los resultados del trabajo de gestión territorial con el apoyo del equipo de Programas Públicos y Mediación de CNAC y la participación de las distintas agrupaciones locales contactadas. Durante el proceso hubo algunas dificultades para convocar a los participantes, principalmente debido a las características de la comuna de Cerrillos, territorio extenso y desarticulado espacialmente, cruzado por grandes carreteras, donde CNAC es además una institución relativamente nueva. Aun así, los vínculos que se generaron durante los meses de trabajo previos a la exposición permitieron el desarrollo de las actividades de mediación, las cuales fueron significativas y lograron dar a conocer la exposición y probar la metodología del encuentro. Estas experiencias pueden ser reproducidas en futuras exposiciones y los lazos con las agrupaciones territoriales se pueden seguir fortaleciendo en función de nuevas colaboraciones. Será un desafío permanente para el Centro Nacional de Arte Contemporáneo mantener el vínculo vivo con cada una de ellas.



Tejer cuerpo, mediación realizada con la agrupación Domo Witrál Warriache.

SOLIDARIDAD INTERNACIONAL

Miguel Lawner

* Texto presentado en el coloquio que acompañó la exposición los días 8 y 9 de noviembre de 2023.

El ostracismo

La medida consistía en desterrar por diez años a cualquier ciudadano que el pueblo considerara —por sufragio— peligroso para el mantenimiento del orden público de la polis.

Sócrates (470 a 399 a. C.), quien fuera condenado por la asamblea ateniense y conminado a elegir entre el ostracismo o la muerte por ingesta de «cicuta», optó por esta última.

Napoleón, emperador que llevó a la cúspide a Francia, conquistando gran parte de Europa, tras su derrota en la batalla de Waterloo, fue exiliado en la Isla de Santa Elena desde 1815 hasta su muerte. Hoy sus restos reposan en el solemne Panteón de París, venerado por sus compatriotas.

La solidaridad internacional con el pueblo chileno

La solidaridad internacional con Chile alcanzó una magnitud inédita en la historia contemporánea durante los diecisiete años de vigencia de la dictadura. Comprometió a ciudadanos comunes, a gobiernos y parlamentos, a organizaciones sindicales, sociales, políticas, religiosas, femeninas, estudiantiles o defensoras de los derechos humanos, en la mayoría de los países europeos. La Organización de las Naciones Unidas condenó durante quince años consecutivos las violaciones a los derechos humanos, las desapariciones, los crímenes y las torturas practicadas sistemáticamente por el régimen de Pinochet, y sus resoluciones contaron con la abrumadora aprobación de los miembros de Naciones Unidas. No es aventurado afirmar que la solidaridad

internacional con Chile es una de las epopeyas más significativas del siglo xx, de alcances superiores a otros casos similares como fueron la Guerra Civil Española o la guerra de Vietnam.

La presencia de los chilenos en el exilio extendió al resto del mundo el conocimiento de nuestra historia y nuestra cultura. Por extensión, contribuyó a la mejor comprensión de América Latina. Alcanzaron gran difusión las obras de Pablo Neruda, y otras figuras como Violeta Parra o Víctor Jara, desconocidas hasta entonces, adquirieron renombre universal. Los grupos musicales Inti-Illimani y Quilapayún recorrieron gran parte de Europa y América, congregando multitudes en cada lugar. El músico griego Mikis Teodorakis creó una versión musical del *Canto general* de Neruda, interpretado por los más connotados cantantes líricos griegos, que recorrió varios países europeos.

En Chile se ha ignorado la magnitud alcanzada por la solidaridad internacional con nuestro pueblo, y frecuentemente se tergiversa su verdadera naturaleza. Con motivo de conmemorarse los 50 años del golpe militar, no hubo ninguna actividad significativa en esta materia, excepto esta exposición, realizada en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo, en Cerrillos. Estoy seguro —por ejemplo— de que muy pocas personas conocen en Chile la existencia de la Comisión Investigadora de los Crímenes de la Junta Militar, entidad integrada por un grupo de prestigiosos juristas y dirigentes políticos, que constituyó su sede en Helsinki y fue presidida por el abogado y ex ministro de Justicia de Finlandia, señor Jacob Sôderman, y cuyo Secretario General fue el abogado sueco Hans Gôran Frank, ya fallecido. Esta Comisión efectuó al menos una audiencia anual, destinada a recibir y divulgar, ante la opinión pública mundial, los testimonios de las violaciones a los derechos humanos que tenían lugar en Chile. Sus audiencias tuvieron lugar en Estocolmo, París, Copenhague, Atenas y Ciudad de México.

Radio Moscú

A partir de una entrevista al entonces senador y dirigente del Partido Comunista de Chile, Volodia Teitelboim, emitida por Radio Moscú la misma noche del golpe militar, comienza a gestarse el mítico programa Escucha Chile. El espacio era transmitido por onda corta. Su propósito fue poder informar a los chilenos que se encontraban tanto en el país como en el exterior, sobre lo que acontecía en Chile,

rompiendo el cerco informativo impuesto por la dictadura. Radio Moscú transmitió dos o tres horas diariamente, bajo la dirección del periodista y escritor José Miguel Varas. Estimo justo y necesario dejar constancia además del resto de los periodistas y otras personas que sostuvieron este programa diariamente en el aire durante los diecisiete años que se prolongó nuestro martirio. Ellos son: Ligeia Balladares, Marcel Garcés, Miguel Garay, Eduardo Labarca, René Largo Fariás, Guillermo Ravest, José Secall, Orlando Millas, Hernán Rodríguez Molina, el poeta ruso Guennadi Spersky y la inolvidable locutora Katia Olevskaya, poseedora de un timbre de voz que jamás olvidaremos.

Nosotros mismos, confinados en Isla Dawson, logramos hacernos de una pequeña radio a transistor, que nos permitió oír las transmisiones de Radio Moscú, escuchada en las noches por el compañero que permanecía de guardia alimentando la estufa, quien recorría la barraca haciéndonos un resumen del programa, lo cual significó un enorme apoyo, rompiendo nuestro aislamiento total.

Los propios militares chilenos seguían las transmisiones de Radio Moscú. Cuando fui expulsado de Chile, en junio de 1975, Conrado Pacheco, comandante de Tres Álamos, recinto donde fui recluido el último mes de mi detención, me condujo personalmente hasta el vehículo que me llevaría hacia el aeropuerto y, pegándome literalmente *una patá en la raja* al introducirme en el vehículo, me dijo: «supongo que tendré que escucharte mañana echándome chuchadas por Radio Moscú».

Los comités de solidaridad

En donde llegaron, los chilenos impulsaron la constitución de comités de solidaridad, integrados por destacadas personalidades de cada país. Estas organizaciones llevaron a cabo múltiples iniciativas destinadas a informar a la opinión pública mundial, respecto a lo que ocurría en Chile, contribuyendo así al aislamiento internacional de la dictadura.

Los chilenos organizaron conjuntos musicales que contribuyeron a divulgar la música folklórica latinoamericana. También se formaron brigadas muralistas, que extendieron fuera de Chile esta singular expresión artística. Se sucedían las exposiciones, seminarios y certámenes de todo tipo a fin de dar a conocer la naturaleza represiva del régimen chileno.

Esta tarea no tuvo pausas. Cada día en cada uno de los largos años del destierro, se conoció algún acto de solidaridad en alguna localidad de los más cercanos o remotos rincones del planeta.

La solidaridad en Dinamarca

Dinamarca otorgó asilo político a unos dos mil chilenos, que tuvieron en ese país la opción de vivir y trabajar dignamente, de educar a sus hijos y de recibir los mismos beneficios sociales que los ciudadanos daneses. Al día siguiente del golpe militar en Chile, se organizó el primer comité de solidaridad llamado Comité Salvador Allende, agrupando a exiliados de la Unidad Popular, al que siguió otro, poco después, con el nombre de Chile Comité, identificado con exiliados simpatizantes del MIR. Estas organizaciones contaron con el apoyo de destacadas figuras políticas, sindicales e intelectuales del país, y fueron el motor de la solidaridad, junto con los chilenos que muy pronto organizaron en Copenhague la agrupación llamada



Miguel Lawner en la exposición *Dos años en los campos de concentración de Chile*. © Archivo Miguel Lawner.

Chile Democrático, integrada por representantes de las mismas organizaciones políticas que formaron en Chile la Unidad Popular. Los comités de solidaridad tuvieron filiales en varias ciudades de Dinamarca, lo que permitió extender sus actividades al resto del país.

El Comité Salvador Allende inició la publicación de un boletín de información llamado *Presse Bulletin*. Además, se editaron afiches, escarapelas, insignias, tarjetas postales, etcétera, destinadas a financiar sus múltiples iniciativas. También se montaron exposiciones móviles, conciertos y diversos tipos de charlas o debates. Podemos afirmar que no había fin de semana sin un acto en alguna localidad del país. Los chilenos fuimos invitados de honor en las manifestaciones del Primero de Mayo, el acto de masas más significativo que tenía lugar en Dinamarca, y en donde llegamos a vender diez mil empanadas, artículo que se popularizó rápidamente como complemento obligado en cada evento solidario.

Otro acontecimiento de gran convocatoria fueron los festivales del periódico *Land og Folk*, (Tierra y pueblo), que tenían lugar en un parque de Copenhague durante un fin de semana de agosto, y donde el Comité Salvador Allende levantaba una carpa con gran concurrencia de público, atraído por el programa artístico cultural y por la oportunidad de disfrutar con el consumo de las ya míticas empanadas chilenas.

A partir de 1974, los comités de solidaridad establecieron la tradición de recordar el 11 de septiembre con una marcha por las principales calles de Copenhague, que concluía con un mitin en una plaza pública. Esta marcha se constituyó en la segunda manifestación de masas más importante del país, después de los desfiles del Primero de Mayo.

Fueron notables iniciativas como boicotear el consumo de vino chileno, importado por una cadena de supermercados que se vio obligada a negociar con el Comité Salvador Allende la comercialización de dicha mercadería, sobre la base de suscribir un documento comprometiéndose a no volver a repetir semejante operación.

Otra iniciativa de gran repercusión nacional fue la huelga de hambre en apoyo a una similar acción lanzada por familiares de las personas detenidas desaparecidas, efectuada en Chile en los meses de mayo y junio de 1978. En Dinamarca, un grupo de nueve chilenos ocupó la Catedral de Copenhague, situada en el principal paseo peatonal de

la ciudad, y, desde el 30 de mayo hasta el 8 de junio de ese año, se mantuvieron en huelga de hambre, acción que concitó un enorme respaldo ciudadano. Numerosas personalidades políticas, sindicales e intelectuales del país concurrieron a testimoniar su respaldo a esta iniciativa, inédita en la historia de Dinamarca del siglo veinte. Mi hija Alicia, fallecida hace pocos años, permaneció nueve días en dicha huelga, cuando recién cumplía diecisiete años.

En septiembre de 1983, los chilenos ocuparon la embajada de Chile en Copenhague como respaldo a las protestas que tenían lugar en nuestro país, acción ampliamente cubierta por los medios de comunicación. Yo mismo fui una de las dos personas que ingresamos a la embajada, a fin de hacer entrega de una declaración pública contra las violentas represiones que tenían lugar en Chile, a raíz de las protestas impulsadas por organizaciones sociales y sindicales.

También alcanzó gran repercusión la exposición de los dibujos que realicé en los diferentes centros de reclusión donde permanecí detenido, los cuales se complementaron con su publicación en un libro en tres idiomas: danés, inglés y castellano, llamado *Venceremos. Dos años en los campos de concentración de Chile*. La primera exposición de dichos dibujos se montó el año 1976 en la Huset, centro cultural de la comuna de Albertslund, lugar donde residimos nosotros y otras familias de exiliados chilenos.

La exposición tuvo un eco excepcional en la prensa y televisión danesa. El diario *Aktuelt* tituló así su información: «Acontecimiento artístico del año en Albertslund», añadiendo a continuación: «Lawner ilustró el terror en los campos de concentración de Chile. Este es el acontecimiento artístico del año y no tiene lugar en el Louisiana ni en Chalottenborg, ni en el Den Frie (los más connotados Museos de Arte en Dinamarca), sino que en la casa comunal de Albertslund. Cuadros más sobrecogedores que los allí expuestos, con una presentación notable, no hemos visto con el correr de los años, ni los veremos en el futuro».²

Después, la exposición viajó a otras localidades del país como Birkerød y Aalborg, para continuar más tarde a Rotterdam en Países Bajos y Hamburgo. En Fráncfort, República Federal

² Diario *AKTUELT*. Edición del domingo 2 de noviembre de 1975.

Alemana, se editaron álbumes con algunos de mis dibujos y en otros países europeos, se imprimieron escarapelas, tarjetas postales y hasta una estampilla.

También tuve la oportunidad de ser invitado a un seminario realizado en Tokio, capital de Japón, y a una conmovedora ceremonia efectuada en Hiroshima, con motivo de recordar los treinta años del lanzamiento de la bomba atómica que destruyó gran parte de esa ciudad y quitó la vida a decenas de miles de sus ciudadanos. Debo admitir que yo fui un invitado estrella, recién liberado de su cautiverio en Chile.

En resumen, la solidaridad internacional fue un factor muy importante para denunciar los horribles crímenes y violaciones a los derechos humanos que tenían lugar en nuestro país, y, sin duda, contribuyó, en forma significativa a las luchas que permitieron poner fin a la dictadura militar en Chile. Reconocer este hecho es una deuda que el Estado de Chile tiene con la humanidad y que algún día deberá ser pagada como se merece.

OBRAS

ENCUENTROS: ARCHIVOS EN ACCIÓN

ALFREDO JAAR

Retrato fallido

2010

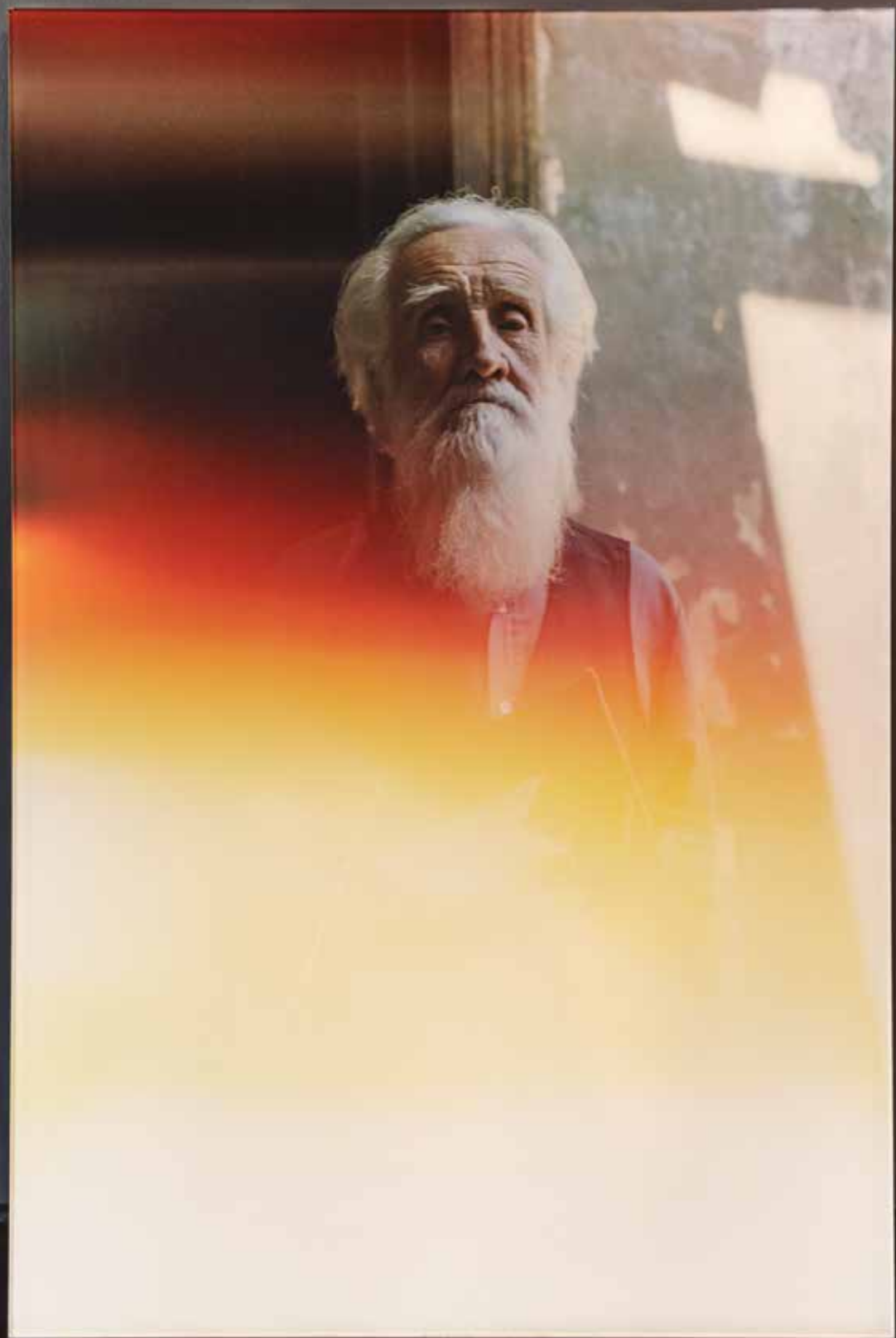
Impresión fotográfica montada en plexiglás, 152,5 × 102 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Galería Gabriela Mistral

En 1953, Clotario Blest (Santiago, 1899–1990) y otros líderes del movimiento obrero crearon la Central Única de Trabajadores (CUT), haciendo un llamado al orden social desde la lucha de clase y la dignidad de los trabajadores. El triunfo de Salvador Allende en las elecciones presidenciales del 4 de septiembre de 1970 bien reflejaba los ideales de Blest, la CUT, y otras organizaciones de la época. En 1985, el artista Alfredo Jaar (Santiago, 1956), que en 1982 había dejado Chile sofocado por la dictadura militar, viajó desde Nueva York a Santiago y se reunió con Blest, a quien admiraba profundamente. Con su cámara análoga Nikon cargada con una película de diapositivas, Jaar realizó varias fotografías del líder sindicalista, que entonces tenía ochenta y seis años. *Retrato fallido* reproduce una de esas diapositivas, mostrando la bella imperfección de la primera imagen del carrete. Ampliada por primera vez en 2010 para la exposición *Dislocación*, organizada por la artista Ingrid Wildi Merino (también incluida en esta muestra), en la imagen vemos a Blest con una camisa celeste y un chaleco negro de vestir sin mangas. Reconocemos también su cabello abundante y su icónica barba blanca, enmarcando ahora su rostro cansado, pero no por eso abatido por el capitalismo rampante. Sí, el fallo fotográfico representa el proyecto fallido de la revolución, pero, tal como la fotografía, que no se deja desaparecer a pesar de las nuevas tecnologías y formas de inteligencia artificial, los proyectos sociales revolucionarios tampoco acabarán. En *Retrato fallido*, la mitad inferior del encuadre está velada, lo que para el artista no es sino un error hermoso que decide no corregir mediante la intervención. De hecho, si la imagen parece intervenida, es justamente porque en la década de los ochenta, cuando Jaar realizó el retrato, la fotografía dejó de ser percibida por el mundo como un registro de verdad. Pero al mismo tiempo aquella verdad no es sino la veladura de la imagen como alegoría de un proyecto fallido, tal como ocurre desde diferentes maniobras en toda la obra de Alfredo Jaar. Es el reconocimiento de aquel fracaso el que nos permite seguir reproduciendo y pensando el retrato de Blest y todo lo que ello implica, incluyendo el poder de la representación respecto a la lucha social por un mundo más justo y en dignidad.

Por Florencia San Martín



PAZ ERRÁZURIZ

Evelyn – de la serie La Manzana de Adán

1983

Fotografía, 49,8 × 59,7 cm

La palmera – de la serie La Manzana de Adán

1983

Fotografía, 49,8 × 59,7 cm

Priscila y Leyla – de la serie La Manzana de Adán

1987

Fotografía, 59,7 × 49,8 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes - MINCAP
Fondo Galería Gabriela Mistral

En esta serie, realizada entre 1982 y 1987 por Paz Errázuriz (Santiago, 1944), la fotografía documenta la cotidianidad de diferentes minorías en pasillos, espacios públicos y prostíbulos, incluyendo La Palmera en Santiago y La Jauja en Talca. Honrando las políticas de disidencia y la dignidad del trabajo sexual que ocurre al interior de estos lugares, los retratos de Errázuriz relatan la vida en los márgenes en la sociedad dictatorial. Se trata de una vida prohibida, censurada y castigada por el sistema patriarcal del orden que entonces imponía el régimen de Pinochet y la filosofía del empirismo, importada del imperio británico por el triste legado de la modernidad en Chile. Se trata, en otras palabras, de una vida que existe desde los afectos, desde un habitar resistente y resiliente. Develando la intimidad y la confianza entre la fotógrafa y la fotografiada, o entre el lente y el referente, Errázuriz captura la identidad de sus sujetos y los nombra, haciendo referencia también a la historia del arte. En la imagen del centro, por ejemplo, titulada Evelyn (1981), una travesti reclinada mira directamente hacia la cámara de Errázuriz. Un espejo en la pared del fondo refleja su espalda torcida, relajada, escondiendo por el ángulo la presencia de la cámara. Recordando con la pose a *Olympia* (1863) de Manet y a la *Venus del espejo* (1599–1660) de Velázquez, la mirada de Evelyn, tal como la de Olympia, desafía el poder del patriarcado. Al hacerlo, estos retratos desafían también la historia del arte, donde el sujeto femenino es el objeto del deseo del observador patriarcal.

Por Florencia San Martín







CARLOS ALTAMIRANO, LOTTY ROSENFELD Y JUAN DÁVILA

¿Dónde los restos? ¿En qué zona los desperdicios?

1995

Serigrafía, 113 × 103 cm c/u

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes - MINCAP

Fondo Galería Gabriela Mistral

Entre 1990 y 2008 se publicó en Chile la *Revista de Crítica Cultural*. Dirigida por la teórica del arte Nelly Richard (Caen, 1948), esta publicación articuló un discurso académico de izquierdas que criticaba los gobiernos concertados y su complicidad con la vida neoliberal. Considerando la importancia clave de dicha revista para entender histórica, cultural y políticamente el legado del golpe en la postdictadura, en junio de 1995, un grupo de artistas que había trabajado con Richard en otras ocasiones se reunió para celebrar el quinto aniversario de la publicación. El resultado fue la exposición *¿Dónde los restos? ¿En qué zona los desperdicios?*, realizada por las artistas Paz Errázuriz y Lotty Rosenfeld en conjunto con Carlos Altamirano, Juan Dávila, Gonzalo Díaz y Arturo Duclós. Tomando lugar en Galería Gabriela Mistral, la galería de arte contemporáneo del Estado ubicada en el centro de Santiago, cada artista realizó una serigrafía de las mismas dimensiones. Esta exposición incluye tres de estas obras, que desde diferentes estrategias conceptuales insisten en la contingencia de la violencia de la dictadura en los años «felices» del retorno de la democracia.

Por Florencia San Martín

LA NUCLEAZIONE







MARIO FONSECA

Habeas Corpus 1 – Edición 12/12

1979

Medio mixto, fotografía impresa en bromuro de plata, objetos,

23,5 × 30 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

En esta obra, Mario Fonseca (Lima, 1948) inserta su propio retrato al centro de la composición, mezclando sus bordes con retratos de personas famosas. Generando una tensión entre identidad, representación y verdad, al lado derecho del retrato Fonseca incluye una gasa con una huella que, por la pintura y la materialidad en que se inyecta, pensamos se trata de una huella de sangre. Así como la fotografía, que indica al retratado y al mundo, la huella digital indica la identidad de, por ejemplo, una persona detenida. Como lo pondría el jurista e intelectual estadounidense Oliver Wendell Holmes en el siglo XIX, la fotografía como huella de lo real no es sino «un espejo con memoria». Sin embargo, lo cierto es que no solo la fotografía, sino que además el sistema judicial son sistemas mucho más complejos, y su «verdad» responde en realidad a parámetros culturales definidos. En el contexto de la dictadura cívico-militar chilena, por ejemplo, que es el que impulsa a Fonseca trabajar en torno a la identidad y la violencia, la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) y Carabineros de Chile detuvieron a miles de personas de manera arbitraria. Mediante estrategias representativas propias del arte latinoamericano de la Guerra Fría, el lenguaje conceptual de *Habeas Corpus 1* revela no solo la censura de la época, como se tiende a leer el arte conceptual de los setenta y ochenta en Chile, sino que las complejidades visuales y culturales de lo fotográfico en relación al crimen y la justicia y, más ampliamente, a los sistemas imperiales y sus códigos de verdad. De ahí la doble significación del título de la serie, *Habeas Corpus*. Por un lado, Habeas Corpus significa el principio legal que busca la garantía de comparecer de forma inmediata y pública ante un juez con el fin de determinar la legalidad del arresto, situación que cobra una doble significancia en un momento en que la práctica de desaparición de cuerpos estaba instalada en el país. Por el otro, consiste en una institución jurídica cuyo origen se encuentra en el imperio romano, lo que en el marco de esta exposición nos lleva a pensar el legado de la tradición lineal en el mundo.

Por Florencia San Martín



ARMINDO CARDOSO

Cordón industrial

1973

2 fotografías, 60 x 90 cm c/u

Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile

Colección Armindo Cardoso

En 1969, luego de vivir cuatro años en París como refugiado político durante la dictadura de António de Oliveira Salazar en Portugal, el fotógrafo Armindo Cardoso (Oporto, 1943) llegó a Chile, donde retrató las diversas transformaciones sociales que ocurrieron durante el gobierno de la Unidad Popular. Dentro de estas transformaciones estuvo la creación de los cordones industriales, un órgano colectivista de democracia obrera formado en diferentes territorios por obreros de empresas e industrias. Con el fin de terminar con la explotación de la clase trabajadora, este órgano revolucionario llamó «poder popular». al proceso de liberación antifascista y anticapitalista que proponía Allende. Desde diferentes ángulos y perspectivas espaciales, estas fotografías de Cardoso muestran una marcha organizada por el cordón industrial Cerrillos-Maipú, el primero en formarse en el país. En la imagen de la izquierda vemos la sombra de tres personas cercanas al lente de Cardoso proyectándose en diagonal en el pavimento. A lo lejos, casi al centro de la imagen, un grupo de manifestantes forma una masa, marchando hacia las sombras o el lente de Cardoso. Llevan un cartel donde se lee: «Cordón Cerrillos», y luego, más atrás, otro donde se lee: "Cobre Cerrillos Intervenida Presente". Celebrando la toma de una empresa en la comuna, en la imagen de la derecha el lente de Cardoso se acerca más a los manifestantes: vemos su rostros alegres, liberatorios, humildes y orgullosos. Vemos, en otras palabras, el rostro del «poder popular» en el territorio que hoy acoge esta exposición en torno al golpe de Estado y sus ruinas.

Por Florencia San Martín



ARMINDO CARDOSO

Yarur ex Industria Textil

1971

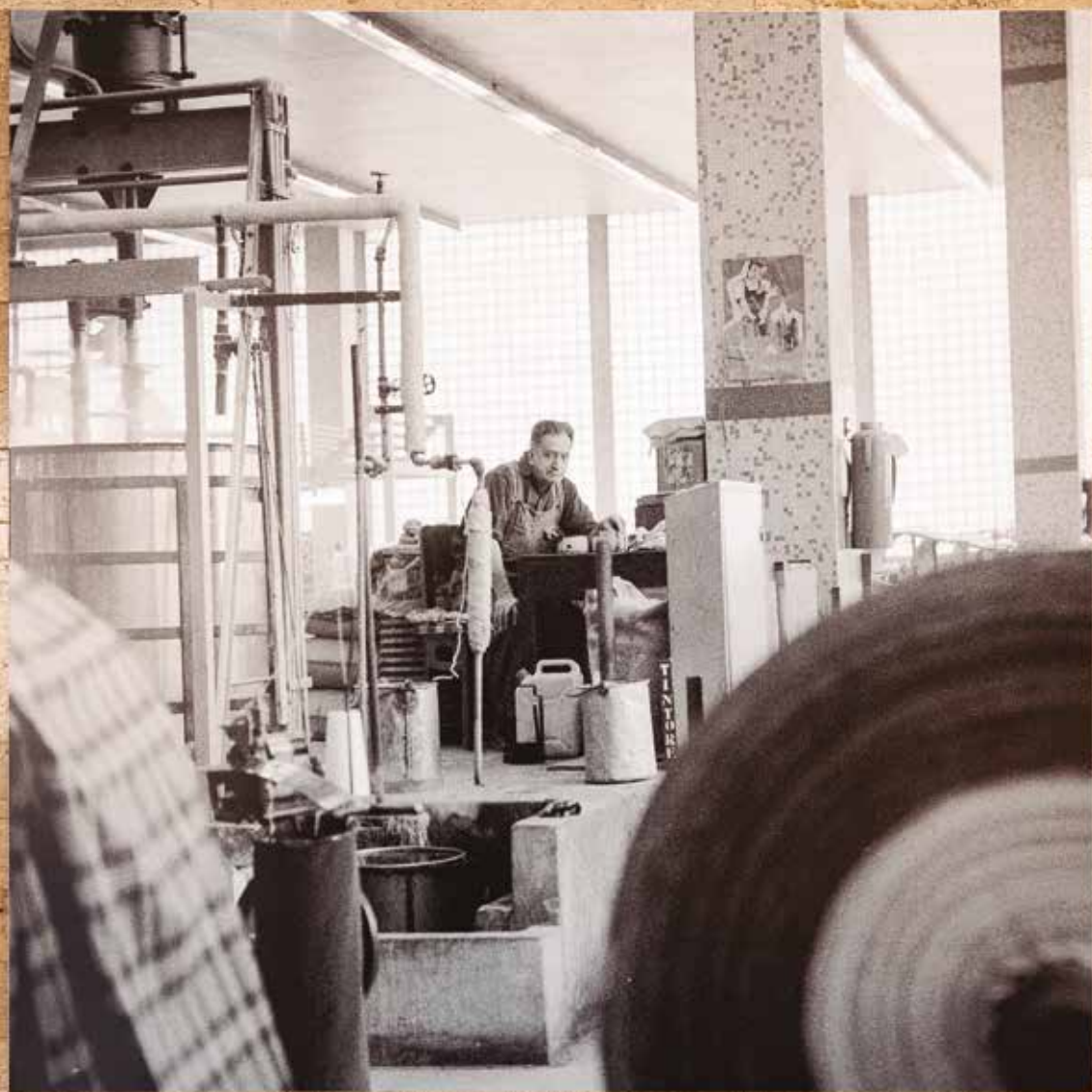
Fotografía, 90 × 90 cm

Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile

Colección Armindo Cardoso

En su libro *Tejedores de la revolución*, el historiador Peter Winn examina las experiencias de los trabajadores textiles de la fábrica Yarur, la primera en ser tomada durante el gobierno de Salvador Allende. Dicha toma, ocurrida el 26 de abril de 1971, inició la vía chilena al socialismo desde el «poder popular», impulsado por los cordones industriales en diversos territorios del país. Argumentando que la revolución obrera no puede relatarse sino desde la voz del proletariado, para Winn la fábrica Yarur es el punto de partida para reflexionar en torno a la historia moderna de Chile. Este ejemplo de revolución social es central en otras prácticas culturales, como el primer largometraje del documentalista Patricio Guzmán titulado *El primer año* (1972). Allí, la cámara de Guzmán documenta la lucha de los trabajadores textiles contra la explotación, mostrando sus testimonios que denuncian, entre otras cosas, las condiciones inhumanas de comportamiento que se les imponía. Como explica un trabajador en la película, cada mañana debían saludar a una escultura de Yarur cuya construcción se había realizado con el salario de los trabajadores y, de no hacerlo, corrían el riesgo de ser despedidos. El culto iconográfico al capitalismo que denuncian los trabajadores, el lente de Guzmán y la investigación de Winn son también reflejados en esta fotografía de Armindo Cardoso, el fotógrafo reportero portugués que retrató los procesos sociales durante la Unidad Popular en Chile, incluyendo la visita de Fidel Castro, las celebraciones del 1 de mayo, la inauguración del edificio de la UNCTAD III y la expropiación de las fábricas Sumar y Yarur. En esta imagen, vemos a un trabajador sentado en una silla y apoyando sus brazos en una mesa. El trabajador dirige la mirada directamente hacia la cámara, compartiendo con el fotógrafo el mismo proyecto de liberación popular.

Por Florencia San Martín



CRISTIÁN SILVA

Seis hermanos

2021

Instalación, dimensiones variables

Colección del artista

Seis hermanos es una instalación de Cristián Silva (Santiago, 1969) compuesta de seis objetos cubiertos por una serie de frazadas escocesas en tonos verdes y azules. Estas frazadas cubren la estructura de los objetos, construida mediante una base de concreto y una serie de palos. Formalmente, la disposición de los objetos en el espacio recuerda el conjunto escultórico de Auguste Rodin, *Los burgueses de Calais* (1889). Representando a los seis burgueses que lucharon con sus vidas por los ciudadanos del puerto francés de Calais a finales de la Edad Media, Rodin utiliza el bronce para crear este monumento en el espacio público. Sin embargo, la instalación de Silva no es permanente. Tampoco se crea desde materiales tradicionales escultóricos. De hecho, su transitoriedad y fragilidad tienen que ver con el contexto actual en Chile, donde miles de personas aún buscan los cuerpos de personas desaparecidas durante la dictadura cívico militar en Chile. En este sentido, si bien la forma de *Seis hermanos* recuerda el conjunto escultórico de Rodin, su contenido histórico refiere a una icónica fotografía del régimen realizada en el Estadio Nacional, convertido entonces en campo de concentración. En la fotografía, seis detenidos políticos cubren sus cuerpos con frazadas desde las graderías del estadio, cuestión que el artista activa y retrata desde un trabajo de memoria que honra sus luchas resistentes al fascismo de la dictadura en el presente y desde el arte.

Por Florencia San Martín







GONZALO DÍAZ

El neón es latido

2012

Neón, 21 × 292 × 7 cm

Colección del artista

La obra *El neón es latido* es parte de la serie *El neón es miseria*, proyecto en el que Gonzalo Díaz (Santiago, 1947) —Premio Nacional de Artes Plásticas 2003— intervino el espacio público de Santiago con frases en neón en las fachadas de Galería D21 en octubre de 2012 y Galería Metropolitana en abril del 2013, ubicadas en las comunas de Providencia y Pedro Aguirre Cerda, respectivamente. Durante el año de conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado en Chile, el texto fue cambiando cada mes en ambas instalaciones, alterando la última palabra de la misma frase —El neón es— que correspondía siempre a un sustantivo de tres sílabas: infarto, amnesia, secreto, demencia, desmayo, blasfemia, desdicha, fascista, plegaria, latido. Cada sustantivo común hace referencia a sensaciones, sentimientos y pensamientos descritos en relatos de personas que fueron detenidas y torturadas la dictadura cívico militar en Chile. La obra de Díaz encarna el corazón palpitante del inicio de esta exposición, «Encuentros: archivos en acción», un espacio de confluencia donde se pone a disposición parte de la memoria, para ser entendida y dialogada, nutriéndose y modificándose.

Esta obra fue exhibida en Galería Metropolitana en abril de 2013, siendo la última del proyecto.

Por Carolina Arévalo Karl

LATIDO

EL NEÓN



NIDO TEXTIL EN COLABORACIÓN A UNIDAD DE MEDIACIÓN GAM Y COMUNIDAD DE PRÁCTICA RESIDENCIA COLABORATIVA DE ARTE TEXTIL DE GAM

Homenaje al trabajo colectivo de la UNCTAD III, 1972

2016

Bordado de tela, 300 × 680 cm

Colección de Nido Textil

Este textil de gran formato fue creado en una residencia colaborativa de arte textil desarrollada en el Centro Cultural Gabriela Mistral el año 2016, concebida como un homenaje a las Bordadoras de Isla Negra y a la obra textil que se ubicaba en el edificio antes del golpe de Estado, desaparecida en ese minuto y encontrada tres años después.

Las Bordadoras de Isla Negra fue una de las agrupaciones convocadas el año 1972 por Eduardo Martínez Bonati, a crear colectivamente un textil que dialogara estéticamente con el edificio construido especialmente para la realización de la III Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo en el Tercer Mundo, edificio que hoy en día alberga al Centro Cultural Gabriela Mistral. La UNCTAD III fue un emblemático proyecto de arquitectura y arte público impulsado por el presidente Salvador Allende Gossens para alojar la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo en el Tercer Mundo. Se construyó en un tiempo récord de 275 días con el trabajo de miles de voluntarios, obreros, arquitectos, artesanos y artistas para inaugurarse el 3 de abril de 1972. El bordado realizado en 1972 fue robado, al igual que otras de las obras del edificio y estuvo desaparecido entre septiembre de 1973 y agosto 2019, dos meses antes del estallido social.

La metodología propuesta por el colectivo Nido Textil para crear la obra *Homenaje al trabajo colectivo de la UNCTAD III, 1972* fue invitar a la comunidad a coser colectivamente un tapiz con la técnica del «quilt», inspirándose en los recuerdos colectivos asociados a la pieza original, registrando recuerdos, traumas y los mitos colectivos asociados a la obra original. El tapiz, además, es acompañado de un archivo que expande las relaciones de la historia reciente de Chile.

Por Carolina Arévalo Karl



ESTE TAPIZ ES UNA CREACION COLECTIVA REALIZADA POR

MAS DE 80 PERSONAS EN AGOSTO DEL 2016 EN HOMENAJE AL TR



CLAUDIO CORREA

La tragedia de los comunes

2015

Resina de poliéster, 100 × 100 × 50 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Galería Gabriela Mistral

Claudio Correa (Arica, 1972) monumentaliza la precariedad de la moneda y rememora las medidas desesperadas usadas por los Estados latinoamericanos para hacer frente a la inflación. La escultura hecha en resina combina fragmentos de las monedas de Uruguay (1975) y México (1993), ambas bautizadas como «nuevo peso». En su tiempo, estas monedas representaron el intento desesperado de estabilizar las economías en crisis, redefiniendo el valor de cada «nuevo peso» en mil pesos antiguos.

La obra es un cuerpo tridimensional que traduce la abstracción del valor de cambio y de la mercantilización de todo intercambio social. Palpablemente, denuncia la urgencia de reagrupar las partes, de recomponer o crear sistemas de reciprocidad que cohesionen un cuerpo que avanza hacia un futuro con más justicia social. *La tragedia de los comunes* desarma la especulación económica y la ficción de bonanza, y es parte de la serie homónima donde el artista reflexiona más ampliamente sobre la inestabilidad política que ha afectado de manera constante a América Latina.

Por Carolina Arévalo Karl







GUILLERMO DEISLER

Le Cerveau

1975

Libro impreso, 17,6 × 21 cm

Tajeado

ca. 1990

Libro objeto, 20,5 × 13 cm

Rojo

ca. 1990

Libro objeto, 21 × 13 cm

Cuerpos: homenaje a Ariel Santibáñez y Abraham Muskablit, detenidos desaparecidos

1987

Dibujos y grabados en carpeta, 15 × 11 cm

Centro de Documentación de las Artes Visuales CEDOC/CNAC

Fondo Guillermo Deisler

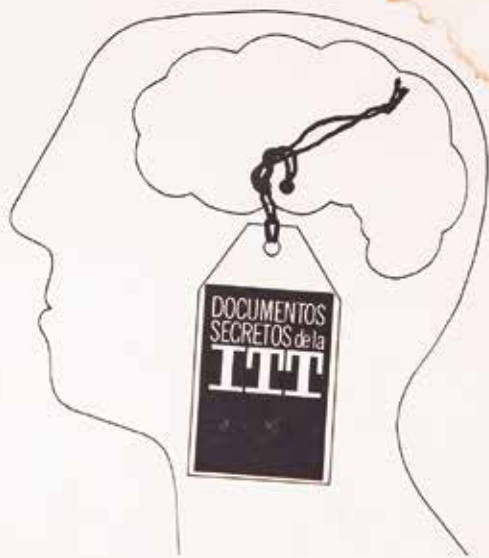
Luego del golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973, el artista y poeta visual Guillermo Deisler (Santiago, 1940 – Halle, 1995) tuvo que salir del país. Pasando por Francia y Bulgaria hasta llegar a Alemania, donde vivió hasta su muerte en 1995, durante sus años en el exilio el artista continuó su programa ético, político y estético antifascista, interrumpiendo el locus de la vanguardia de la modernidad hegemónica que desvincula al arte con la vida. Esto significa que, para Deisler, la literatura y el arte, juntos, tenían el potencial de reestructurar la sociedad, es decir, de imaginar nuevos modos relacionales para avanzar hacia una cultura crítica y creativa, pero además hacia el buen vivir y la dignidad los seres humanos.

En esta selección de libros-objeto, que forma parte del archivo del artista albergado desde 2021 en el CEDOC/CNAC, Deisler convierte al libro en documentos de resistencia frente a la política fascista del régimen imperialista cívico-militar. Vemos libros censurados que emulan el dolor y la sangre de una historia de violencia. Se trata de libros sobre la memoria y la justicia social, de libros que nos gritan, aunque no podamos abrirlos, que no podemos olvidar. Deisler nos invita a no olvidar a pesar de la censura y las historias manipuladas inscritas en los libros oficiales de la nación fascista. Nos invita a pensar al libro, y por extensión a la literatura y al arte, como espacios de acción y creación política y social.

Por Florencia San Martín

GUILLERMO DEISLER

LE
CERVEAU



les anartistes





SYLVAIN JULIENNE

11 de septiembre de 1973

1973

Fotografía, 20,3 × 30 cm

Colección Pedro Montes

Capturada desde calle Agustín Letelier en Santiago, esta fotografía fue realizada el 11 de septiembre de 1973 por el fotógrafo reportero francés Sylvain Julienne (Evreux, 1947–2019). Se trata de un registro poco común en el vasto archivo visual en torno al golpe, donde abundan imágenes fijas y en movimiento capturadas desde puntos de vista frontales, laterales en primer plano, o en contrapicado, como las famosas imágenes realizadas desde la azotea del Hotel Carrera ubicado al costado oeste de la Plaza de la Constitución. En esta fotografía, La Moneda no aparece en el primer plano, sino detrás de la ciudad vacía, inhibida, censurada, en silencio. En este sentido, la imagen nos invita a pensar el golpe no solo desde la imagen emblemática y espectacular de La Moneda en llamas, sino desde una más compleja donde se yuxtaponen diferentes dimensiones espaciales y arquitectónicas. Estas dimensiones, tal como la institución de la democracia o La Moneda, sufrieron desde ese día un cambio radical, que no por carecer de fuego significa que sea menos doliente. La fotografía de Julienne nos invita entonces a reconsiderar el golpe desde una simultaneidad arquitectónica, urbana, corporal y simbólica, desmantelando el mito de la imagen única del dolor. Como bien reconocen los estudios críticos de la memoria, no es posible medir el dolor y el sufrimiento humano, cuestión que, podríamos agregar, bien se espejea en las memorias de los paisajes que habitamos y que nos habitan.

Por Florencia San Martín



MIGUEL LAWNER

Al principio existía la vida

1975

Dibujos a lápiz sobre papel, 51,5 × 34,5 cm

Colección Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

En 1975, luego de pasar varios meses en el campo de concentración de Isla Dawson en Tierra del Fuego, el arquitecto y Premio Nacional de Arquitectura 2019, Miguel Lawner (Santiago, 1928), fue trasladado a la Academia de Guerra de la Fuerza Aérea (AGA) y luego al campo de concentración de Ritoque en Valparaíso. En este último, Lawner realizó una serie de dibujos en torno a la obra de teatro *Al principio existía la vida*, montada en dicho lugar de tortura por el actor, dramaturgo y director Oscar «Cuervo» Castro (Santiago, 1947 – París, 2021). Fundador del Teatro Aleph, una agrupación de vanguardia formada en los años sesenta que pensaba al teatro desde la contingencia política y social, después del golpe Castro y otros miembros del Aleph, entre ellos su hermana, fueron llevados a campos de concentración como Ritoque, donde continuaron su labor dramática invitando a otras y otros prisioneros políticos a participar. En sus dibujos, Lawner nos muestra no solo escenas del montaje de *Al principio existía la vida*, como vemos en los dibujos ubicados arriba y abajo en la hoja, sino que también la detenida atención del público del cual él mismo formaba parte, como vemos en el dibujo del medio. Puesto de otro modo, Lawner nos muestra la relevancia conjunta de quienes representan y quienes observan la representación de la lucha política desde una serie de alegorías, como ocurre en esta obra del Aleph. Incluyendo en el dibujo de abajo la fecha del montaje: «18 de mayo de 1974» y el lugar: «Ritoque», además del título de la obra, estos dibujos hablan sobre la continuidad del arte en el contexto del encierro, es decir, sobre el potencial del arte, el teatro y la cultura de generar espacios de libertad e imaginación radical aún en espacios de represión y tortura.

Por Florencia San Martín



MARÍA VERÓNICA SAN MARTÍN

In their Memory, Human Rights Violations in Chile. 1973–1990

2012–2020

Libro de artista

Serigrafía, costura a mano, 32 × 19 × 4 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

Desde el año 2012, cuando cursaba su maestría en el programa de libros de artistas en The Corcoran School of Art and Design en Washington D.C., María Verónica San Martín (Santiago, 1981) ha realizado catorce libros de artista. En *In Their Memory: Human Rights Violations in Chile* (2012), San Martín utiliza diferentes técnicas del grabado para reproducir imágenes de archivo relacionadas con la dictadura que, a su vez, intercala con listas de personas fusiladas o hechas desaparecer. El libro tiene dos lados. En uno vemos retratos y nombres de cientos de víctimas de la represión. En el otro vemos una imagen frontal de La Moneda, la institución arquitectónica del poder estatal en Chile ubicada en el centro de Santiago. Pero lo cierto es que ambos lados significan no solo por lo que muestran, es decir, por su iconicidad o mímesis, o por su denuncia a los crímenes de lesa humanidad. En *In Their Memory* San Martín activa las posibilidades conceptuales que ofrece el formato del libro de artista en primera instancia, convirtiendo las imágenes fijas en imágenes sobre la memoria en el tiempo o, podríamos agregar, en el «todavía» del tiempo del cual escribe Mistral. De esta manera, la artista expande los debates en torno a la iconicidad y la justicia social desde un trabajo de memoria que es esencialmente móvil e inconcluso, previniendo la monumentalización del dolor y la historicidad cronológica del sufrimiento y del duelo. El dolor no se puede medir ni cerrar, y por lo mismo este libro se activa y se expande para volverse a leer, ver y abrir, una y otra vez.

Por Florencia San Martín



Jack Eduardo Gutierrez Rodriguez
 Sergio Enrique Gutierrez Segura
 Julio Esteban Henriquez Bravo
 Juan Carlos Heredia Olivares
 Miguel Andres Heredia Vasquez
 Eduardo Enrique Hernandez Concha
 Carlos Segundo Hernandez Flores

Enrique Jara
 Paul Luis Jimenez Herrera

GUILLERMO MOSCOSO

Serie La reconstrucción de un trozo de nuestras vidas

2014

Fotografía, 42 × 62 cm y 96,3 × 125,7 cm

Video instalación, 10'33"

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

La performance transcurre en el camino interportuario Talcahuano-Penco de la región del Biobío, borde costero que sufrió los embates del terremoto y posterior tsunami de febrero de 2010. Esta acción nace como una conmemoración a las personas fallecidas a consecuencia de la catástrofe y sus sobrevivientes. También habla de un territorio devastado y olvidado a merced del capital. En la performance, el Ángel Indulgente —álter ego del artista— vaga por el descampado, en un exilio o eterna búsqueda, se encuentra con restos de otros seres, simbolizado en el memorial de zapatos abandonados y recolectados en el margen contaminado del litoral. La obra reflexiona sobre la vulnerabilidad de los damnificados y comunidades sin hogar, al emplazar un asentamiento de diminutas viviendas de emergencia que son derribadas a golpes con la bandera chilena, encarnando el abandono de las instituciones que deben dar respuesta y solución a la crisis habitacional.

Por Centro Nacional de Arte Contemporáneo







JULIA SAN MARTÍN

Just the Balls

2018

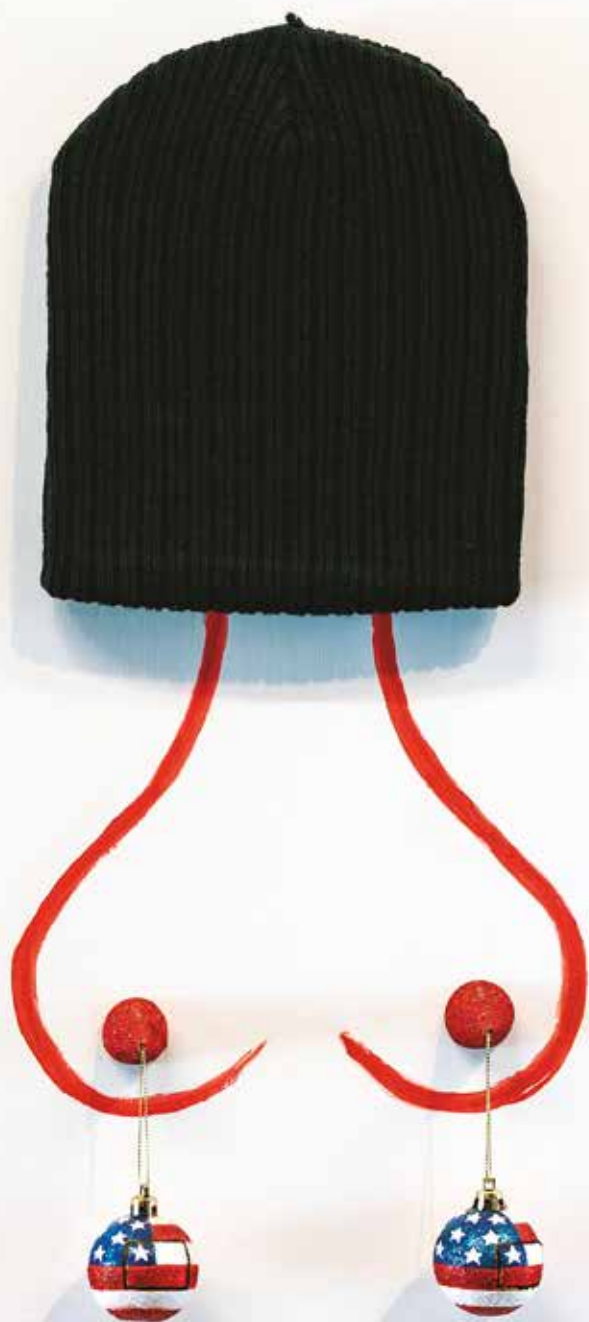
Medio mixto, pintura y objetos, 70 × 50 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Galería Gabriela Mistral

Conocida es la historia de intervención llevada a cabo por diferentes administraciones tanto republicanas como demócratas de Estados Unidos en Chile y América Latina. Un «continente que va del Atlántico al Pacífico» —como escribió irónicamente Miguel Rojas Mix en *Los cien nombres de América* (1991) para describir cómo Estados Unidos se apropiaba de buena parte de México a mediados del siglo XIX—, América Latina desde su origen ha sido para Estados Unidos su «patio de atrás», como afirman programas como la Doctrina Monroe (1823), la Política del Buen Vecino (1933) y la Alianza para el Progreso (1961–1971). En *Just the Balls*, la artista Julia San Martín (Chillán, 1963) vincula las políticas opresoras de Estados Unidos en el Chile de la dictadura con el patriarcado. Una instalación que se extiende de un muro, dos bolas de decoración navideña adornadas con la bandera de Estados Unidos cuelgan de los pezones de una mujer, delineados con rojo en la pared junto a los senos. Sobre ellos vemos la cabeza de la mujer cubierta con una capucha, denotando su activismo feminista y su entendimiento sobre las relaciones de poder en las Américas. Mediante una imagen sencilla pero no por eso menos compleja, la artista critica el abuso de Estados Unidos en el hemisferio y su relación con la autoridad del género y la sexualidad heteronormativa, localizando su discurso dentro de una amplia colectividad de lucha feminista y antiimperialista.

Por Florencia San Martín



KENA LORENZINI

SOMOS+ Protesta coordinada por el Movimiento Unitario Mujeres por la Vida y la Agrupación Mujeres de Chile (MUDECHI) en contra de la censura en la Plaza de Armas de Santiago, 1987

1987

Jornada «Chile defiende la vida» en el centro de Santiago, 9 de agosto de 1984

1984

Fotografía, 81 × 123 cm c/u

Por la vida, Pegatina organizada por el Movimiento Unitario Mujeres por la Vida en apoyo a las reivindicaciones de las presas políticas en la Alameda, 27 de abril de 1988

1988

Fotografía, 42 × 63 cm

Colección de la artista

Las fotografías del dolor humano no solo nos dicen que «esto ha sido», sino además que «esto debe terminar». Es allí donde reside su presencia y su urgencia. El trabajo de Kena Lorenzini (Talca, 1959) bien demuestra que la fotografía no solo testifica una historia catastrófica de la guerra, sino que además reclama un presente y un futuro más justo. En estas fotografías, este grito de justicia ocurre desde las luchas de las mujeres durante la dictadura agrupadas en el movimiento Mujeres por la Vida. En la imagen de la izquierda, cinco mujeres se cubren la boca en un acto de resistencia en contra de la censura. En la del centro, decenas de mujeres caminan protestando con un cartel sobre la defensa de la vida en colectividad. En la de la derecha, dos mujeres en primer plano se cubren el rostro con una máscara, mostrando una vez más la colectividad de su lucha. Juntas, y en el contexto de esta exposición, las fotografías de Lorenzini incluidas en esta sección reclaman la presencia de la voz de las mujeres en el discurso en el espacio público, denunciando la violencia del heteropatriarcado en el pasado, pero también del presente.

Por Florencia San Martín







VERBA LINGUAM

La foto: un'immagine simbolica per il movimento femminista. Le donne si sono riunite a Plaza de Mayo, in Argentina, il 25 de mayo del 1982, per protestare contro la guerra in Malvinas.

La foto: un'immagine simbolica per il movimento femminista. Le donne si sono riunite a Plaza de Mayo, in Argentina, il 25 de mayo del 1982, per protestare contro la guerra in Malvinas.

La foto: un'immagine simbolica per il movimento femminista. Le donne si sono riunite a Plaza de Mayo, in Argentina, il 25 de mayo del 1982, per protestare contro la guerra in Malvinas.

La foto: un'immagine simbolica per il movimento femminista. Le donne si sono riunite a Plaza de Mayo, in Argentina, il 25 de mayo del 1982, per protestare contro la guerra in Malvinas.

CADA

Para no morir de hambre en el arte

2 contactos de fotografías blanco y negro

Registro de acción: se reparte leche en un sector marginal, se sellan 30 litros de leche en una galería de arte, se emite un discurso frente a un organismo internacional, se publica un escrito en la única revista de oposición.

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Archivo CADA

No +

Registro de papelógrafos hechos con diarios con la consigna «No +» y gráfica ligada a gorras y botas militares.

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Archivo CADA

No +

Diapositiva

Registro de manifestación y lienzo «500 años No +»

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Archivo CADA

Cecilia Vicuña (colaboración con CADA)

Dibujo

Documentación en 4 cuadros

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Archivo CADA

Ay Sudamérica

Folleto

1981

Centro de Documentación de las Artes Visuales CEDOC/CNAC

El CADA (Colectivo de Acciones de Arte), creado en 1979, fue un colectivo integrado por la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita, la artista Lotty Rosenfeld, el artista Juan Castillo y el sociólogo Fernando Balcells. Parte de una generación de trabajadores culturales que desde el arte y la literatura criticaron la institucionalidad del arte y los horrores de la dictadura, las acciones del CADA interrumpieron la cotidianidad urbana y la uniformidad represora del régimen desde diversas estrategias conceptuales. Por ejemplo, en una de sus acciones los integrantes del colectivo arrojaron volantes desde aviones. En otra, publicaron un poema en una página de una revista de oposición. También organizaron una flota de camiones repartiendo leche y la instalación de una tela blanca que cubrió la entrada del Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago. En 1983, a diez años de iniciada la dictadura, el CADA comenzó a llenar las calles con la consigna «No +», creando un texto abierto para ser completado

Por Claudia Del Fierro

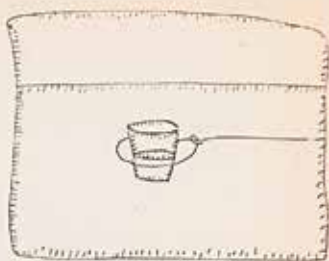
1981







documentación en 4 cuadros:



PÉSIMO SERVICIO

Lxs arrojaron al mar y no cayeron al mar, cayeron sobre nosotrxs

2022

Serigrafía sobre tela, 900 × 800 cm

Colección Pésimo Servicio

El lienzo fue realizado para la conmemoración del 21 de mayo en Valparaíso, día de las Glorias Navales, con el objetivo de cuestionar colectivamente qué y quién conmemora, y cuál es la memoria que quiere resguardar el discurso oficial. En el litoral, la Armada chilena jugó un rol opresor, ejerciendo violaciones a los derechos humanos durante la dictadura cívico-militar. Entendiendo el espacio público como un territorio en disputa constante, Pésimo Servicio (2019), que manifiesta la consigna «persistir, insistir, resistir», se vinculó con la comunidad de ex-presos políticos y víctimas de la violencia de Estado durante la dictadura en Valparaíso, quienes se congregaban a las afueras del Museo Naval cada año para denunciar la existencia en los jardines del museo de una estatua en honor al almirante José Toribio Merino, principal instigador y coordinador del golpe de Estado. El colectivo de arte amplificó en una superficie textil de nueve por ocho metros los últimos versos del poema *Restos*, de la poeta chilena Elvira Hernández.

*¿Encontraremos los pelos de la vergüenza
las escamas óseas de una verdad agrietada
la vértebra de nuestra historia?*

*¿Estará en algún lugar del territorio
la mano de la justicia o solo seremos pasto
y gente que escobilla sus trajes?*

*¿Algo de valientes plaquetas quedará
en la sangre fresca —algunas palabras—
o solo seremos pala de sepultureros?*

*Los niños corren en busca del Tesoro Escondido
de su Pasado.*

¿Los detendremos?

Sí.

*Los arrojaron al mar
Y no cayeron al mar
Cayeron sobre nosotros.*

Honrando a las víctimas de la dictadura arrojadas al mar, el colectivo de artistas desplegó el lienzo en una monumentalidad efímera, colgando del edificio del ex Hotel Royal, irrumpiendo en el espacio público mientras los marinos desfilaban abajo, sosteniendo con convicción la memoria y su presencia en el desfile conmemorativo. Una forma provocativa de mantener la memoria viva y presente en la ciudad y en los cuerpos.

Por Carolina Arévalo Karl







LXS
ARROJARON
AL MAR
Y NO
CAYERON
AL MAR
CAYERON
SOBRE
NOSOTRXS

¿CUÁL SUEÑO?

ÁNGELA RAMÍREZ, GUISELA MUNITA Y CAROLINA SEPÚLVEDA

Estado Público II (fragmento)

2017

Neón, 840 × 70 cm

Colección privada

Desde el año 2014, las artistas Guisela Munita y Ángela Ramírez, junto a la arquitecta Carolina Sepúlveda, han desarrollado un trabajo colaborativo que se ha concretado en las obras *Estado Público I* (2014) y *Estado Público II* (2017). Partiendo de la idea de que «Así como los flujos se imponen a los lugares, la privatización le gana terreno a la vía pública, se prefieren las lógicas de separación y de secesión antes que la conflictividad democrática», planteada por Olivier Monguin en *La condición urbana. La ciudad en épocas de mundialización*, Ramírez y Munita describen la tensión entre espacio público y espacio privado, arquitectura y ruina, dentro y fuera, Estado y ausencia de este.

Estado Público I plantea la construcción de una plaza (espacio público por definición) al interior de un espacio privado —un edificio en ruinas en el casco histórico de la ciudad de Valparaíso— buscando «desplegar la experiencia de lo público dentro de lo privado y pensar nuevas formas de recuperar edificios patrimoniales devolviéndolos a las prácticas y cuerpos de los ciudadanos», como señalan las artistas en el libro que da cuenta del proyecto.

Por su parte, *Estado Público II*, siguiendo esa lógica, puso su énfasis en la pregunta por el rol de lo público en cuestiones tan centrales como la educación, a partir del análisis de la Ley de Instrucción Primaria Obligatoria (1920) y la Ley de Edificaciones Escolares (1916) mediante la intervención del edificio en ruinas que albergara la escuela de niñas Barros Luco, también en Valparaíso, que es monumento histórico y que permanecía cerrada hasta ese momento como consecuencia del terremoto de 2010, y que permanece cerrada hasta el día de hoy.

A partir de esa reflexión, y de constatar el abandono y desmantelamiento del edificio, Munita, Ramírez y Sepúlveda condensan la ruina de lo público y del Estado como garante de derechos básicos en la frase escrita en neón «NO HEMOS APRENDIDO», la que fue ubicada en una de las salas de clases del segundo piso del edificio, en ese momento sin ventanas, puertas ni muros.

Por Centro Nacional de Arte Contemporáneo



NO HEMOS APRENDIDO 1920 - 2018

NICHOLAS JACKSON

Concretar una venta

2016

Señalética led encontrada e intervenida con concreto, 120 × 30 × 15 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

En *Concretar una venta*, Nicholas Jackson (Quilpué, 1983) introduce en concreto fresco un objeto publicitario que produce un mensaje en letras led, formando una estructura vertical. En el contexto de esta exposición, el título de la obra no solo unifica la materialidad del concreto con el lenguaje del mercado, sino que además critica la relación entre arquitectura inmobiliaria, neoliberalismo, vivienda y sociedad. En este sentido, la obra critica la arquitectura del mercado en las ruinas de la dictadura, mostrando con ello las ruinas del proyecto social del derecho digno al diseño y la vivienda desarrollado por la Corporación del Mejoramiento Urbano (CORMU) durante el gobierno de la Unidad Popular.

Por Florencia San Martín



MEMORIALES SÓNICOS

ASTRID GONZÁLEZ

Saberes diaspóricos

2019–2021

Video instalación, 7'56"

Colección de la artista

Astrid González (Medellín, 1994) es una artista y escritora afrocolombiana que residió por cuatro años en Chile y que en muchos de sus proyectos visibiliza diferentes coyunturas culturales entre mujeres negras e indígenas. Desde una perspectiva ecocrítica, en *Saberes diaspóricos*, una video instalación y un libro de artista de acceso abierto, la artista reúne, representa y activa textos de mujeres negras en Chocó, un departamento en el noreste de Colombia, y mujeres mapuche en el Wallmapu, el territorio ancestral del pueblo mapuche en el sur de las naciones coloniales modernas de Chile y Argentina. Dichos textos elaboran sobre diferentes saberes y experiencias en torno a la placenta, el embarazo, el tiempo y la tradición oral, generando cruces entre ambos grupos de mujeres mediante un proyecto epistolar que es tanto transnacional como decolonial. La dictadura cívico militar en Chile, mediante violaciones a los derechos humanos y la prohibición de las epistemologías no hegemónicas, enfatizó el programa racista de las elites mestizas que la nación moderna de Chile había adoptado del prototipo colonial luego de su independencia. El trabajo de González nos muestra que las lenguas, los saberes y las formas feministas de imaginar y sentir la tierra y las comunidades no mestizas ni blancas continúan, a pesar del legado de la colonialidad y la dictadura. Nos muestra que, a pesar de la continuidad cultural del proyecto colonial en el Estado nación de Chile y de la presencia aniquilante del fantasma de la dictadura en forma de la constitución neoliberal que aún domina en el país, las mujeres negras e indígenas, juntas, en y más allá de Chile, no callan sus voces, sus relatos, en una colectividad sónica que se relee y se expande, una y otra vez.

Por Florencia San Martín



CLAUDIO PÉREZ

Serie *Memoria de Chile* 1983–1989

1983–1989

6 fotografías, 50 × 60 cm c/u

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

En 1983, el fotógrafo reportero Claudio Pérez (San Isidro, 1957) regresó a Chile luego de vivir cuatro años en el exilio en Brasil. Tenía solo veintiseis años, pero ya había construido un camino testificando desde la fotografía los horrores de la dictadura mediante un compromiso profundo con la justicia social. Una vez de vuelta en su país natal, Pérez se incorporó a la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI), donde también trabajaban fotógrafas y fotógrafos como Paz Errázuriz, Kena Lorenzini y Luis Poirot, incluidos en esta exposición. Creada para capturar y diseminar fotografías que los medios oficiales censuraban, la AFI generó un registro visual de verdad, lucha colectiva y dignidad, uno que mostraba la ética de las prácticas fotográficas comprometidas y que la dictadura escondía mediante sus estrategias fascistas de mediación. En su serie *Memoria de Chile* (1983–1989), Pérez documenta la cotidianidad de la dictadura en sus últimos seis años, incluyendo actividades militares celebratorias, además de la represión por parte de carabineros en diferentes protestas callejeras y acciones performáticas de liberación. Respecto a esta última, en una de las fotografías vemos a un hombre con pantalones oscuros y el torso descubierto. El hombre corre con una bandera de Chile frente a la fachada de La Moneda. Tornando la bandera en un símbolo de libertad, en oposición a un símbolo de los valores patrios del Estado neocolonial, su torso desnudo dismantela la autoría del nacionalismo que imponía la tiranía, mostrando además que, aunque restaurada luego del golpe, La Moneda aún denota la memoria de la muerte feroz y forzada de la democracia en Chile.

Por Florencia San Martín







YEGUAS DEL APOCALIPSIS

La conquista de América

1989

Performance

Registro de Paz Errázuriz

Fotografía, 50 × 70 cm

Colección Pedro Montes

El 12 de octubre de 1492 es una fecha brutal en la historia del mundo, pues da inicio al genocidio colonial en Abya Yala. Desde ese día, mediante una expedición dirigida por el navegante y cartógrafo italiano Cristóbal Colón por mandato de la corona de Castilla, Europa comenzó a expandirse a lo que luego se llamó América, aniquilando a las gentes, lenguas, saberes y culturas de quienes habitaban allí. Esta fotografía documenta una performance realizada el 12 de octubre de 1989 por las Yeguas del Apocalipsis, el colectivo disidente conformado por Pedro Lemebel (Santiago, 1952 – 2015) y Francisco Casas (Santiago, 1959) activo entre finales de los ochenta y comienzos de los noventa. En la imagen, ambos bailan cueca, el baile típico chileno, sobre un lienzo con el dibujo del mapa de América del Sur cubierto con botellas de Coca-Cola quebradas. Llevan pantalones negros, el torso desnudo y los pies descalzos, que se ensangrientan al bailar. Titulada *La conquista de América* y llevada a cabo en la Comisión Chilena de Derechos Humanos de Santiago, la performance vincula el dolor y el genocidio colonial con el de la dictadura, mostrando el rol del capitalismo o las multinacionales como Coca-Cola en dichas masacres. Por otro lado, el baile que realizan Lemebel y Casas honra el acto de denuncia llevado a cabo por miles de madres, esposas e hijas de personas detenidas desaparecidas que, señalando la ausencia de sus seres amados, realizan un trabajo con el cuerpo llamado la «cueca sola». En este sentido, las Yeguas del Apocalipsis no solo denuncian la dictadura en el contexto del mundo colonial en curso. También se identifican con lo femenino y el trabajo radical en torno al género desde diferentes luchas políticas y formas performativas realizadas en contextos represivos.

Por Florencia San Martín



The Photograph

PAULA BAEZA PAILAMILLA

Mongeley taiñ dungun

2018

Video digital, 5'03''

Colección de la artista

En *Mongeley taiñ dungun*, el rostro de Paula Baeza Pailamilla (Santiago, 1988) se repite cuatro veces en la pantalla, con su cabello y chaleco negro camuflándose al fondo del encuadre. El video comienza con la voz de la artista diciendo en mapudungun: «La lengua está viva; las mujeres mapuche estamos vivas. Vivimos en las abuelas, en las hijas, y las nietas. Aunque a algunas les hayan quitado la vida, otros cuerpos de mujeres hablarán, porque no podrán quitarnos la lengua». Vemos el rostro de la artista con los ojos abiertos y la lengua afuera, quieta, sin nada. Luego escuchamos otras frases en torno a la sobrevivencia del habla mapuche a pesar del genocidio colonial. Vemos, entonces, al segundo rostro de izquierda a derecha abriendo los ojos y sacando la lengua. Mostrando una hoja en la lengua, la artista enumera una serie de árboles, plantas y especias en mapudungun, sin incluir traducción. Luego, el tercer rostro abre los ojos y la boca para mostrar la lengua y leemos «dungun», que en castellano significa «palabra», e incluye un texto abajo que dice: «que no nos escriban la historia». Finalmente, el rostro de la derecha abre los ojos y escupe una moneda de cien pesos que lleva impresa la efigie de una mujer mapuche. Luego escupe otra moneda, y otra más, resistiendo al control del capitalismo que no solo detonó la empresa de la colonial en el siglo XIX y la formación de los Estados nación en el siglo XIX, sino que además la Constitución neoliberal racista redactada en dictadura y aún vigente en Chile. La artista nos muestra el potencial de las palabras y sus sonidos para resistir a la invisibilización indígena, el racismo y el heteropatriarcado, celebrando además las prácticas epistémicas que se traspasan desde lo sónico de generación en generación.

Por Florencia San Martín



La cueca sola

sin data

Arpillera bordada, 40,5 × 56,7 cm

Colección Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

La cueca sola es una danza de protesta y resistencia donde un grupo de mujeres se reúne para bailar en soledad el baile tradicional chileno. Mediante este ritual, las mujeres reflejan su duelo colectivo por sus seres amados y desaparecidos durante la dictadura cívico-militar. Comenzado en 1978 por el grupo folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, el ritual representa no solo el dolor, sino que además la incansable búsqueda de estas miles de mujeres por encontrar los cuerpos de sus familiares en un trabajo continuo de justicia social. Desde el bordado, esta arpillera nos invita a escuchar estas protestas y bailes de resistencia. De hecho, tal como la cueca sola, la arpillera es un trabajo realizado en colectividad por mujeres, y el silencio de ambas en el discurso oficial no hace sino mostrar las muchas tonalidades sónicas que de ellas emergen. En esta arpillera, un grupo de mujeres se reúne para realizar el ritual frente al Palacio de La Moneda. Todas visten igual: zapatos negros, pollera negra y una camisa blanca. Y todas llevan un retrato de su ser amado y desaparecido. A la izquierda, un grupo de mujeres ordenadas en dos filas entona la cueca acompañada de guitarras. A la derecha, una mujer se integra a la danza con su hija y su hijo, mostrando la expansión del ritual hacia la resistencia familiar. Al centro, una mujer baila en soledad. Pero, aunque su pareja no esté, aún queda su memoria. Puesto de otra manera, aunque la mujer baile sola, aún está acompañada, pues su búsqueda desde el canto es también la búsqueda de un país entero que resiste al olvido. Como escribió la cantautora y artista chilena Violeta Parra: «Las arpilleras son como canciones que se pintan».

Por Florencia San Martín



VOLUSPA JARPA

Historia / Histeria

2002

Serigrafía sobre tela, 248 × 373,5 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Galería Gabriela Mistral

La dictadura impuso un código de conducta que llevó al extremo no solo la ideología fascista del orden y la austeridad, sino que además la colonialidad del género. Desde esta perspectiva, cuando el hombre (en este caso heterosexual y mestizo) es quien hace la historia, es decir, quien diseña la guerra, la mujer es quien lo apoya desde la domesticidad y su incasable drama emocional. El hombre piensa y la mujer grita; el hombre construye y la mujer se emociona. Esta dualidad, que es en realidad una dualidad occidental, es representada por la artista Voluspa Jarpa (Rancagua, 1971), quien escribe ambas palabras al extremo derecho en una gran bandera blanca. Parte de la serie *Histeria Privada / Historia Pública*, donde la artista combina el texto con la imagen en una tradición estética y política propia del conceptualismo en América Latina, en el contexto de esta exposición la obra critica el pensamiento del heteropatriarcado colonial exacerbado durante la dictadura, dentro del cual la histeria ocurre en la intimidad del hogar que habita la mujer y la historia en el espacio público, dominada por el hombre.

Por Florencia San Martín

ia	historia	historia	historia
ia	historia	historia	historia
ia	historia	historia	historia
ia	histeria	histeria	historia
ia	historia	historia	historia
ia	historia	historia	historia
ia	historia	historia	historia



historia historia histeria histeria historia historia historia histeria
historia historia historia historia historia historia histeria historia
histeria historia historia historia histeria historia historia historia
historia histeria histeria historia historia historia historia histeria
historia historia historia histeria historia historia historia histeria
histeria historia historia historia historia historia historia histeria
historia historia historia historia historia historia historia historia
historia historia historia historia historia historia historia historia
historia histeria histeria historia historia histeria historia histeria
historia historia historia historia historia historia historia historia
histeria historia historia historia historia histeria historia historia
historia historia historia historia historia historia historia historia



LUIS POIROT

Salvador Allende y Hortensia Bussi en la toma de mando

1971

Balcón La Moneda bombardeado

1973

La Moneda bombardeada

1973

Fotografía, 30 × 46 cm c/u

La Moneda de luto

2000

Fotografía, 22,5 × 47 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes - MINCAP

Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

Esta serie de Luis Poirrot (Santiago, 1940) se compone de cuatro fotografías. La primera, *Salvador Allende y Hortensia Bussi en la toma de mando*, muestra al presidente Salvador Allende junto a su esposa Hortensia Bussi saludando a la multitud congregada en la Plaza de la Constitución. Una toma casi idéntica es retratada en la segunda fotografía, *Balcón La Moneda bombardeada* (1973), donde vemos la destrucción violenta del balcón, ahora vacío, el 11 de septiembre de 1973. En la tercera fotografía, el lente de Poirrot se aleja del balcón para mostrarnos el frontis del palacio presidencial en las ruinas del golpe. Titulada *La Moneda bombardeada*, esta imagen nos dice que la democracia es ahora un proyecto en escombros. Años más tarde, durante los gobiernos de la Concertación, la agrupación de partidos políticos que había nacido con el Plebiscito de 1988 para destituir a Pinochet, se llevó a cabo un proyecto de restauración de la fachada de La Moneda. Desde un plano general, el año 2000 la cámara de Poirrot registra este momento, cuando una gran tela negra cubre el frontis del edificio. Al incluir esta imagen en su relato sobre la temporalidad del golpe, mostrando el antes, durante y después del bombardeo de La Moneda, Poirrot nos dice que, aunque se restaure y se pinte de blanco, la memoria del golpe y del proyecto social de Allende no se puede borrar. Nos dice, en otras palabras, que los escombros aún existen aunque no los veamos, pues suenan una y otra vez en el relato vocal que resiste al olvido.

Por Florencia San Martín







Il Palazzo del Senato



Il Palazzo del Senato

IGNACIO GUMUCIO

Las colegialas

1996

Esmalte sobre madera, 50 × 100 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Galería Gabriela Mistral

Al centro de la pintura vemos dos escolares sentadas en un espacio ovalado de color verde. Situado espacialmente delante de un gran edificio blanco que contiene ventanas y puntos de acceso geométricos en forma de rectángulos, este edificio, pensamos, representa el establecimiento educacional donde las escolares conducen sus estudios secundarios. El edificio está flanqueado por montañas y cerros que, por su tamaño en la tela, se sitúan muy lejos del edificio. Titulada *Las colegialas*, la pintura fue realizada por Ignacio Gumucio (Viña del Mar, 1971) en 1996, el año en que se refundó la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH) dando inicio a la reconstrucción del movimiento estudiantil en resistencia a las políticas de la Concertación. Este contexto histórico y político aparece ejemplarmente en la obra de Gumucio a través de las miradas de los personajes y los elementos formales e iconográficos de la pintura. De hecho, lo primero que notamos es que las escolares dirigen su mirada hacia el edificio, dando la espalda al artista, al público, al mundo. En otras palabras, el artista nos dice que las colegialas están a la delantera de las demandas que exigen un sistema diferente al de la modernidad y el sistema económico que la sustenta, representado en la pintura en la abstracción geométrica de triángulos celeste, rosado y rojo que decoran el edificio-colegio y su currículum moderno/colonial. Hoy, veintisiete años después, la pintura sigue homenajeando las luchas colectivas y feministas de miles de estudiantes. «No son 30 pesos, son 30 años», decía uno de los lemas más populares del estallido social. Comenzado en 2019 por escolares secundarios que se rebelaron frente al aumento del valor del pasaje del metro durante la administración de Sebastián Piñera, el estallido planteaba una forma decolonial de pensar y construir la cultura, la política, la educación, la ecología y el plurinacionalismo. De alguna manera, esta exposición es también un homenaje a la revuelta y al trabajo de liberación del cuerpo estudiantil en Chile.

Por Florencia San Martín



JUAN CASTILLO

Sombras nada más

1998

Foto impresión digital sobre PVC, pintura, 300 × 252 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Galería Gabriela Mistral

En 1982, el artista Juan Castillo (Antofagasta, 1952) publicó un pequeño pero provocativo texto titulado «El collage social». En él, el artista formula una teoría en torno a la sobreposición de medios para, en sus palabras, «presentar distintos tiempos en distintos lugares [y así] forzar la memoria». El texto apareció en *Ruptura; documento de arte*, un tabloide de doscientos ejemplares realizado por el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), grupo de arte activo entre 1979 y 1985, del cual Castillo formaba parte. Dieciséis años después, Castillo vuelve a insistir en la construcción de la memoria como un acto de intersección de diferentes temporalidades y espacialidades, como vemos en *Sombras nada más*, un trabajo compuesto por dos imágenes rectangulares. Dispuestas de manera vertical y montadas una al lado de la otra sobre una lámina de PVC de color gris, cada imagen muestra un personaje masculino de pie. Lleva un delantal, una mascarilla y un gorro blanco, además de botas, anteojos y guantes oscuros. Una «T» invertida divide ambas imágenes, pero también las junta como un ancla y las convierte en espejo, recordando su idea sobre el «collage social». El tiempo de una imagen es también el tiempo de la otra, y la memoria del personaje retratado por Castillo en 1998 es también la memoria de quienes protestaron por una vida más justa después del golpe y de quienes lo siguen haciendo en el contexto temporal y espacial expandido del presente

Por Florencia San Martín



JUAN DOWNEY

No

Video, 1'30"

Colección audiovisual del Centro de Documentación de las
Artes Visuales CEDOC/CNAC

En este trabajo, el artista pionero del videoarte Juan Downey (Santiago, 1940 – Nueva York, 1993) interpone el adverbio de negación «No» a un fondo negro, creando en la figura variaciones de color, tono y saturación. Si bien el adverbio «No» está escrito con mayúsculas al centro del encuadre, Downey genera una imagen en movimiento que invita a la transformación, en oposición al orden y la simetría de una composición supuestamente centrada. Dicha maniobra se acentúa aún más mediante el sonido del video, en el que una *machi*, es decir, una mujer con poderes espirituales que dirige las ceremonias de curación en el pueblo mapuche, toca el *kultrún*, el instrumento de percusión de su cultura. Este video fue presentado en televisión como parte de la franja del «No» previa al plebiscito de 1988 en Chile, mediante el cual la ciudadanía debía decidir si Augusto Pinochet seguía o no en el poder. En el contexto de esta exposición podemos pensar que, si bien la opción «No» que apoyaba Downey ganó las elecciones y el país pudo volver a la democracia, lo cierto es que dicha democracia ensayada desde los años de la transición no ha considerado los derechos del pueblo mapuche, recordándonos desde lo sónico —en este caso, desde el ritmo del *kultrún*— que la memoria es un trabajo colectivo, continuo e interseccional.

Por Florencia San Martín



PABLO SERRA

Flores rotas

2017

Medio mixto, bobinas de hilo, canaletas de pvc, aluminio y madera,

300 × 300 × 10 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

En *Flores rotas*, el artista Pablo Serra (Santiago, 1983) une dos mil ochocientas bobinas de hilo para representar un agente policial montado sobre su caballo. La pose y composición de la obra recuerdan el retrato *Napoleón cruzando los Alpes* (1811) del artista neoclásico Jacques-Louis David y, con ello, una tradición de arte imperialista replicada en el mundo desde el siglo XIX con el nacimiento de los Estados nación. En el contexto de esta exposición, y en el caso específico de Chile, dicha pose en el retrato de Serra nos lleva a pensar también el monumento ecuestre del General Baquedano en la plaza homónima en Santiago que, luego del estallido social, se renombró en los saberes sociales y populares como Plaza de la Dignidad. En este sentido, los hilos y el tejido de la obra muestran la fragilidad y contingencia de la historia, además de las consignas sónicas y colectivos que luchan contra la represión militar. Luchan y gritan, como dice el lema: «Hasta que la dignidad se haga costumbre».

Por Florencia San Martín







RODRIGO ROJAS DE NEGRI

Junio 1986

1986

Fotografía 40,7 × 60,5 cm

Archivo Rodrigo Rojas de Negri

Habiéndose formado como fotógrafo durante su exilio en Estados Unidos en el contexto de solidaridad transnacional, donde conoció el trabajo de Marcelo Montecino, también incluido en esta exposición, Rodrigo Rojas de Negri (Valparaíso, 1967 – Santiago, 1986) murió quemado por una patrulla tras ser detenido mientras documentaba una protesta en 1986. Arriesgando su vida por el disparo fotográfico, es decir, capturando un fragmento de la realidad a pesar de su propia muerte, Rojas de Negri retrató también a otros fotógrafos que como él denunciaron desde la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI) las atrocidades del régimen. Esta fotografía, capturada el mismo año de su regreso a Chile y de su muerte, muestra al fotógrafo Óscar Navarro en el primer plano, de espaldas a la cámara y de frente a la represión. La imagen, cuyo título es testimonio de la fecha del disparo de Navarro en el disparo de Rojas de Negri, es la memoria vibrante y hablante de las protestas y de quienes las documentaron en las luchas del pasado, el presente y el futuro por la justicia social y la reparación.

Por Florencia San Martín



RAINER KRAUSE

Lengua local 1: interpretación / traducción / apropiación

2007

Instalación sonora de 10 canales de audio, dimensiones variables

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

En *Lengua local 1: interpretación / traducción / apropiación*, Rainer Krause (Hoyerhagen, 1957) instala una serie de parlantes que emiten testimonios en lengua *qawasqar*, el pueblo indígena casi desaparecido en la zona austral de Chile y Argentina. Basados en relatos de sobrevivientes kawésqar recopilados por un antropólogo francés en la década de los ochenta, los testimonios son leídos por personas que no hablan el idioma, develando una tensión lingüística entre significante y significado, y entre producción y reproducción del discurso cultural. En el contexto de esta exposición, el trabajo de Krause, tal como en la obra de Paula Baeza Pailamilla incluida en esta misma sección, visibiliza el genocidio lingüístico y cultural de los pueblos indígenas desde la colonia, acentuado en diferentes momentos de la historia por el totalitarismo fascista.

Por Florencia San Martín







ALEJANDRO MORENO

Teatro Nacional

2014/2023

Instalación sonora, 45'

Colección de autor

Hace diez años, para la conmemoración de los 40 años del golpe, el escritor y cineasta Alejandro Moreno Jashés (Santiago, 1975) realizó un proyecto dramático de arquitectura sonora basado en el testimonio de un trabajador del Teatro Nacional, ubicado a solo veinte metros del Palacio de Gobierno. Como todos los días, el día del golpe Francisco «Panchito» Arriagada había llegado al teatro en la mañana. Sin embargo, ese día se escuchaba el bombardeo de La Moneda y los militares habían entrado al teatro para, como recuerda Arriagada, quemar los archivadores. En esta instalación sónica, titulada al igual que la obra, *Teatro Nacional*, el artista emite desde un micrófono ese mismo testimonio de cuarenta y cinco minutos de duración, recordándonos una y otra vez mediante el *loop* que el testimonio de Panchito no debe ni puede ignorarse, tal como las voces del mundo obrero y cultural tampoco pueden hacerse desaparecer.

Por Florencia San Martín



MATÍAS CELEDÓN

Frases grabadas

2023

Audio, 36'41''

Colección del autor

Frases grabadas es parte de un proyecto sónico, performativo y literario del escritor Matías Celedón (Santiago, 1981). Titulado *Autor material* y publicado originalmente en forma de libro, el personaje principal en ambos casos es Carlos Herrera Jiménez, el exagente de la Central Nacional de Informaciones (CNI) procesado por el homicidio del líder sindical Tucapel Jiménez y el carpintero Juan Alegría. En 1996, estando en prisión, el autor material de la muerte se convirtió en autor vocal de cuentos, grabando decenas de audiolibros que son hoy parte de la Biblioteca Central para Ciegos. En *Frases grabadas*, escuchamos al comienzo los pasos de Herrera Jiménez y luego su voz que dice: «La estrella en la mira». Un cuento de Rómulo Gallegos, la voz desaparece en un preludio de Bach y luego en el ruido del mecanismo de grabación, desde donde se emiten otras frases como: «Hay muertos por todas partes». Desde un montaje performativo, pero no por eso menos real, a 50 años del golpe este trabajo de Celedón expande la complejidad de los binarios, entrelazando a la víctima y el victimario con la política y literatura, el documento y el montaje, el audio y la voz.

Por Florencia San Martín



SOLIDARIDADES TRANSNACIONALES

MÁXIMO CORVALÁN-PINCHEIRA

Secuencia azul marino (Quinta región)

White Page Sequencing

2017–2023

Medio mixto, acuarela, cemento, pintura industrial, yodo, guías telefónicas,

27,5 × 21 cm c/u

Colección del artista

La serie *Secuencia* de Máximo Corvalán-Pincheira (Santiago, 1973) se compone de tres conjuntos de obras dispuestos de manera vertical. Cada conjunto está compuesto por treinta y cinco piezas, enmarcadas a su vez de manera individual. Esta exposición incluye dos conjuntos, titulados de izquierda a derecha *Secuencia azul marino (Quinta región)* y *White Page Sequencing* (Secuenciación de páginas blancas). En el primero, Corvalán-Pincheira interviene con acuarela en diferentes hojas de guías telefónicas recolectadas en la ciudad de Santiago. En el segundo, el artista usa acuarela, cemento, pintura industrial y yodo para intervenir en guías de teléfono provenientes de la ciudad de Nueva York. En ambos casos, la intervención alude al método de ADN nuclear que se utiliza para identificar personas que han muerto de manera violenta. Mediante fondos estatales, dicho método se utilizó luego del atentado de 2001 en el World Trade Center en Manhattan, permitiendo reconocer a casi todas las víctimas de la catástrofe. *White Page Sequencing* representa esta conexión. Sin embargo, los gobiernos en América Latina no han destinado los mismos recursos para identificar a las víctimas de los conflictos armados y las dictaduras fascistas, cuestión que el artista representa en *Secuencia azul marino (Quinta región)*. Hijo del detenido desaparecido Ricardo Pincheira, médico y asesor del presidente Salvador Allende, en 1994 se le notificó a la familia del artista que los restos de su padre estaban en el Patio 29 del Cementerio General de Santiago. Esta noticia, sin embargo, no coincidía con otros relatos que localizaban sus restos en el regimiento Tacna, y luego en 2006, mediante una prueba de ADN, se pudo confirmar su identidad. A través de una serie de estrategias visuales y conceptuales, este y todos los trabajos de Corvalán-Pincheira reflexionan en torno a la memoria y el trauma tanto en la experiencia personal como en el cuerpo colectivo, complejizando y expandiendo las relaciones entre identidad, políticas de Estado, violencia, vida y muerte.

Por Florencia San Martín



MARCELO MONTEALEGRE

Sin título

1962/1976

4 fotografías, 60 × 60 cm y 60 × 90 cm

Colección del artista

En sus más de seis décadas de compromiso social y político, Marcelo Montealegre (Puerto Montt, 1936) ha fotografiado diferentes momentos del proyecto social de la izquierda hemisférica aliada a la filosofía de la liberación. En la imagen de la derecha, capturada en 1962, Montealegre retrata al joven senador Allende en Chile dirigiéndose a las masas con el brazo en alto, mostrando tras él un mural que representa la revolución del proletariado en la América mestiza. En las siguientes tres fotografías, capturadas en Nueva York, donde el artista reside desde 1968, vemos diferentes instancias de solidaridad transnacional con Chile desde Estados Unidos. Vemos, por ejemplo, el rol del excanciller Orlando Letelier en la resistencia internacional, abandonando el escenario del Felt Forum del Madison Square Garden después de su famoso discurso: «Nací chileno, soy chileno y moriré chileno». Vemos también una protesta organizada por el grupo Chile Democrático contra el apoyo a la dictadura de bancos estadounidenses, además del trabajo de solidaridad de tres viudas de detenidos desaparecidos, entre ellas Ana González, en las Naciones Unidas. Juntas, las fotografías de Montealegre documentan un trabajo de reciprocidad y justicia que comienza antes del golpe y que, por lo mismo, mantiene viva la memoria de Allende a pesar de su muerte.

Por Florencia San Martín







El largo brazo de la DINA 3: asesinato en Washington

sin data

Arpillera bordada, 37,7 × 49,4 cm

Colección Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

El 21 de septiembre de 1976, el ex ministro de Relaciones Exteriores, Defensa e Interior de Salvador Allende y líder de la oposición internacional, Orlando Letelier (Temuco, 1932- Washington D.C., 1976), fue asesinado en la avenida Massachusetts de la capital estadounidense por órdenes directas de Pinochet mediadas por el jefe de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), Manuel Contreras. El mayor crimen internacional ocurrido en Estados Unidos hasta antes del atentado en el Pentágono y el World Trade Center en 2011, la arpillera muestra el momento en que estalló la bomba en el automóvil del excanciller, asesinando a Letelier y Ronni Moffitt, su asistente de veinticinco años en el Institute for Policy Studies (IPS). El asesinato de Letelier impulsó decenas de instancias de solidaridad transnacional, incluyendo memoriales y exposiciones conmemorativas organizadas por trabajadoras de la cultura como la crítica de arte Dore Ashton. Como muestra esta arpillera, dichas instancias de solidaridad materializadas desde la política y diferentes prácticas culturales ocurrieron no solo en el contexto internacional, sino que además desde Chile, donde un grupo de bordadoras recuerda y conmemora a las víctimas de este crimen de lesa humanidad. Significativamente, las bordadoras localizan el crimen en un contexto urbano de rascacielos flanqueado a la derecha por la Estatua de la Libertad, ubicada en Nueva York. Mediante esta maniobra conceptual e iconográfica, la arpillera cuestiona la idea de «libertad» impuesta desde Estados Unidos en América Latina, donde la libertad se relaciona con las políticas de libre mercado. De hecho, el mismo Letelier fue asesinado por criticar la palabra «libertad». Como argumentó a solo un mes antes de morir, en su famoso artículo en *The Nation*, «la represión para las mayorías y la ‘libertad económica’ para pequeños grupos privilegiados son en Chile dos caras de la misma moneda».

Para conocer más sobre el trabajo de Dore Ashton en relación a Chile, ver «Entrevista realizada en conmemoración a los cuarenta años de la fundación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA)» incluida también en esta sección.

Por Florencia San Martín



Tortura y crímenes en la Esmeralda

sin data

Arpillera bordada, 51,5 x 79 cm

Colección Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Durante la dictadura, muchas mujeres denunciaron la violencia del régimen cívico-militar desde trabajos textiles bordados sobre arpilleras. Confeccionadas mediante identidades anónimas, y por lo tanto desafiando el rol de la autoría en el arte, la política y el mundo, las arpilleras son testimonios visuales y performativos que delatan la masacre en Chile desde diferentes instancias, como el ritual de *La cueca sola* (incluida en la sección «Memoriales sónicos»), *Trabajando la tierra* y *Abastecimiento de agua* (incluidas ambas en la sección «Ecologías de reciprocidad») y *El largo brazo de la DINA 3: asesinato en Washington*, en torno al asesinato de Orlando Letelier (incluida en esta sección). Esta arpillera documenta que los centros de detención y tortura se instalaron no solo en recintos en tierra, sino que además en el mar. Desde el día del golpe, decenas de prisioneros fueron llevados al Buque Escuela Esmeralda, donde fueron torturados. Muchas mujeres detenidas también fueron trasladadas al recinto, sufriendo torturas, vejaciones y violaciones.

Por Florencia San Martín



PATRICIO VOGEL

Fulbelt, archivo plataforma

2004–2005

Caja de luz, tubos fluorescentes, dimensiones variables

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Galería Gabriela Mistral

El proyecto Fulbelt, también conocido como Track II, es el nombre del programa con que la Agencia Central de Inteligencia (CIA) intentó impedir que Salvador Allende fuera ratificado por el Congreso como presidente de Chile. En 2005, el artista Patricio Vogel (Santiago, 1971) tomó el nombre de aquella operación transnacional secreta para hacer visible, desde la luz, la relevancia de la desclasificación de la verdad en el proyecto colectivo de memoria y justicia social. Mediante una instalación compuesta por diferentes medios y operaciones conceptuales, donde la imagen se convierte en texto y viceversa, Vogel, literal y alegóricamente, saca de la oscuridad el secreto público del intervencionismo. Sin embargo, el encandilamiento que provocan los tubos fluorescentes en la retina insiste en la continuidad de las políticas imperialistas en las Américas. En este sentido, la obra de Vogel hace visible tanto el rol central de Estados Unidos en el diseño del golpe y la dictadura que continuó, además del hecho de que la justicia aún no ha llegado. Hoy, a 50 años del golpe, el gobierno del presidente Gabriel Boric ha creado el Plan Nacional de Búsqueda para esclarecer las circunstancias de desaparición o muerte de las víctimas mediante estándares internacionales. Y también hoy, casi veinticinco años después de que Estados Unidos revelara cientos de archivos secretos mientras Pinochet se encontraba detenido en Londres por crímenes de lesa humanidad, más y más archivos se han desclasificado, en gran medida gracias a la labor del Chile Documentation Project llevado a cabo por el National Security Archive en Washington D.C. Estos esfuerzos son acciones concretas que avanzan hacia la democracia y la reparación, y por lo mismo visibilizan la urgencia en el presente de la obra de Vogel y, por extensión, de los debates de esta exposición. Como bien lo dijo Gabriela Mistral en *Aniversario*, «Todavía somos el tiempo».

Por Florencia San Martín

ARMARIO Av. España # 10 al 900 par 176 al 200

ARMARIO Vergara # 10 al 900 par 76 al 100

ARMARIO José Miguel Carrera # 10 al 900 par 26 al 50

ARMARIO Esperanza # 500 al 1500 par 251 al 275

ARMARIO Ammirante Latorre # 10 al 900 par 101 al 125

ARMARIO Mapocho # 3000 al 4000 par 276 al 300

ARMARIO Andes # 2400 al 4000 par 126 al 150

ARMARIO Av. Portugal # 500 al 1000 par 201 al 225

ARMARIO Lira # 1000 al 1500 par 176 al 200

ARMARIO Av. O'Higgins # 100 al 1000 par 261 al 285

ARMARIO San Ignacio # 500 al 1500 par 101 al 125





ANA MARÍA ROJAS

Sin título

1979–1980

Tapiz, 131 × 151 cm

Colección de la artista

La obra de Ana María Rojas (Santiago, 1948) es un tejido creado por la autora como parte de su tesis universitaria durante su exilio en Polonia. Tejida en un telar vertical de tapicería, el rojo balanceado y predominante es contenido en lo que a priori evoca un marco barroco negro. Pero la bandera chilena izada en una marcha delata un patrón que se repite y delimita el plano: una serigrafía creada por José Balmes, que fue la portada del disco *Le marche et le drapeau* (1977), una antología de canciones inéditas de Quilapayún y que en 1979 fue anverso de la tarjeta de año nuevo que el mismo envió a los artistas por la «fraterna solidaridad» con la Unidad Popular. Rojas, en un gesto de homenaje a Balmes, la replica pero en una composición que pone en jaque su contenido. La artista articula un recorrido contenido en sí mismo e infinito, una espera que parece carecer de un destino definido, el exilio. Al citar y referenciar el campo cultural y artístico de su época y las redes de resistencia transnacional, el tapiz despierta reflexiones sobre cómo las obras pueden circular y permite trazar rutas de entre personas, obras e ideas.

Por Carolina Arévalo Karl



ANTONI MUNTADAS

Colombia is doing well

1999

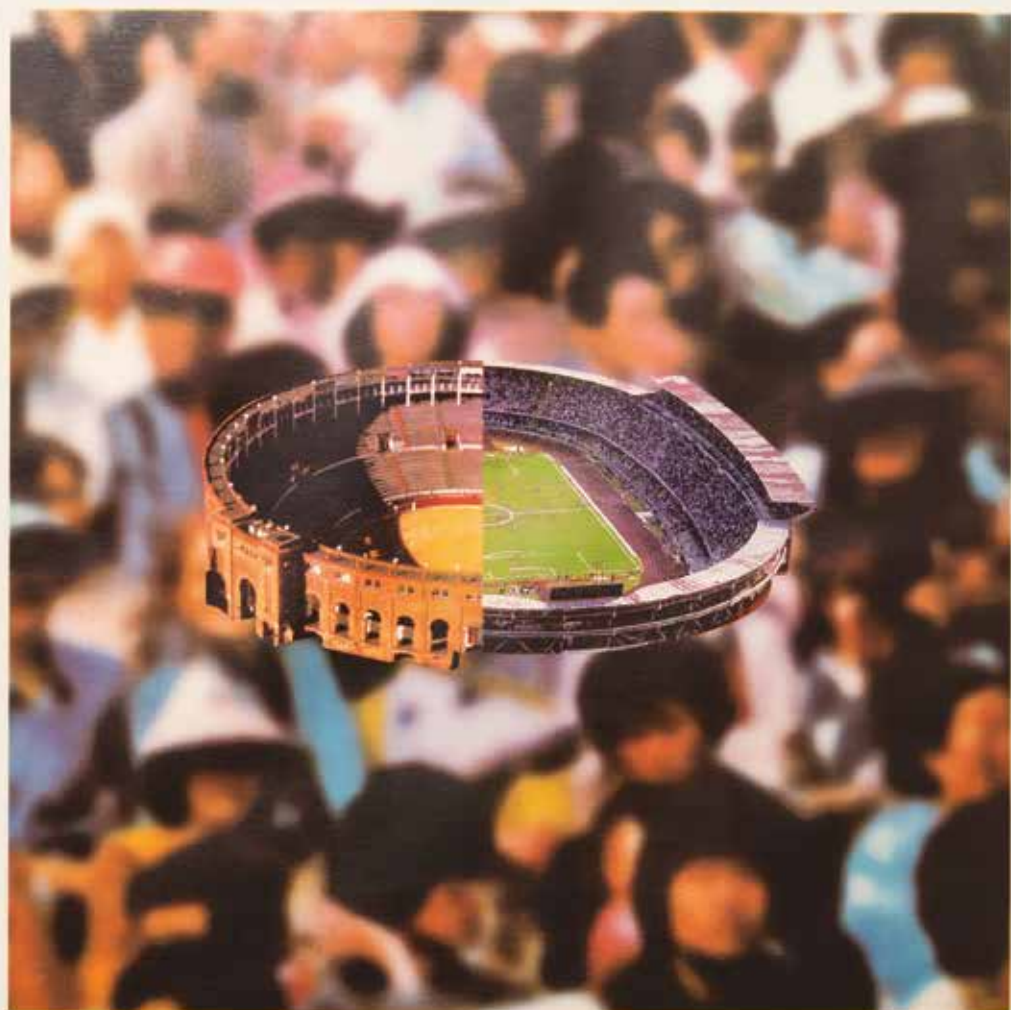
Serigrafía, 71 × 71 cm y 52 × 100 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Galería Gabriela Mistral

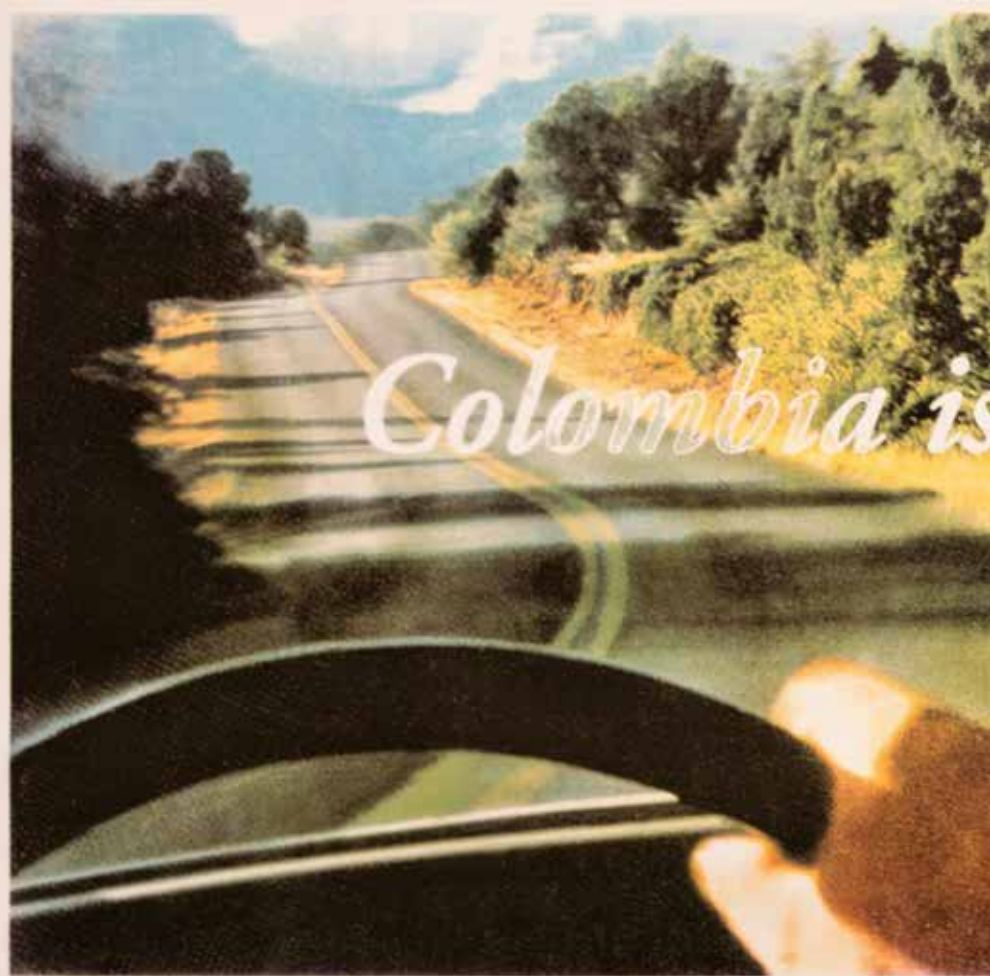
A comienzos de los ochenta, el artista catalán Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), residente desde 1971 en Nueva York, comenzó su conocido proyecto *Media Sites / Media Monuments*. Juntando fotografías de edificios y avenidas emblemáticas con imágenes de prensa sobre eventos catastróficos ocurridos en dichos lugares, uno de estos dípticos muestra el Sheridan Circle en Washington D.C. y documentación del asesinato de Orlando Letelier ocurrido en 1976 en dicha intersección. El crimen internacional más grande ocurrido en Estados Unidos hasta antes del 9/11, el asesinato de Letelier fue ordenado no solo por Manuel Contreras, director de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) entre 1973 y 1977, sino que además por Pinochet. En *Colombia is doing well*, Muntadas vuelve a juntar dos imágenes para crear una dialéctica entre el paisaje y la calma, por un lado, y la masacre humana producto del imperialismo, por otro. En una de las imágenes el artista retrata una carretera observada desde el parabrisas de un auto una tarde de otoño, a lo cual superpone con letras blancas la frase «Colombia is doing well» (Colombia está bien). La otra imagen muestra al centro un estadio compuesto por el primer estadio olímpico en Atenas y, podríamos pensar, el Estadio Nacional de Chile. En el contexto de esta exposición, que destaca el rol imperialista de Estados Unidos y las multinacionales en la dictadura chilena y la memoria como la verdad histórica que palpita en el sonido del presente, la obra de Muntadas nos invita a pensar en la memoria del sonido, de las voces resistentes de los presos políticos en el Estadio Nacional de Chile. También nos dice que el modelo liberal impuesto en Chile y luego en otros países como Colombia ha beneficiado solamente a la clase dominante. En este sentido, el artista nos muestra que la fotografía de la derecha en realidad es una fachada, pues, en realidad, Colombia «is NOT doing well».

Por Florencia San Martín



1960

W. H. H. H.



11/12



s doing well.

Wintersday

MARISA CORNEJO

La escalera

2010

Dibujo a tinta sobre papel, 152,4 × 207 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

Luego de instaurada la dictadura el 11 de septiembre de 1973, cientos de miles de chilenas y chilenos, además de refugiados políticos que habían escapado de regímenes totalitarios en el extranjero encontrando en Chile un lugar digno donde vivir, tuvieron que salir al exilio, provocando el mayor movimiento migratorio en la historia del país. Cuando la artista Marisa Cornejo (Santiago, 1971) era aún una niña, su familia se vio obligada a salir de Chile, exiliándose en Argentina y luego en países como Bulgaria, Bélgica y México. En *La escalera* (2010), un dibujo de gran formato que recuerda la estética surrealista y autobiográfica de artistas como Leonora Carrington —cuestión que no es de extrañar considerando su formación en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)—, Cornejo retrata un sueño. En él, la artista se transporta a su infancia, mostrándonos un violento imaginario onírico protagonizado por mujeres. Narrado de derecha a izquierda, y entonces alterando los códigos direccionales del ver y el entender en occidente, a la derecha del dibujo vemos a tres mujeres desnudas siendo torturadas y desterradas por carabineros. Las mujeres son apantanadas con el dedo por los victimarios, quienes, a la vez, las visten con alas que presionan con violencia hacia sus cuerpos. Las mujeres entonces saltan hacia el mar, donde navegan en una corriente llena de cadáveres, para llegar a un lugar escondido, subterráneo, desconocido, el exilio, y entonces encontrarse con sus familias. *La escalera* nos habla entonces de las memorias activas en los sueños sobre la infancia en y más allá de Chile; de aquellas que recuerdan el mar agitado como alegoría del exilio y que retratan al destierro como un lugar de desplazamiento, libertad y lucha continua mediante la representación.

Por Florencia San Martín



MÁXIMO COLÓN

Progressive Forces in New York demonstrate Against the Coup, Before and After 1973

1973 /2023

6 fotografías, 27,9 × 35,6 cm c/u

Colección del artista

Residente en Harlem, un barrio en el Alto Manhattan conocido por sus comunidades latinas y afrodescendientes, el fotógrafo Máximo Rafael Colón (Arecibo, 1950) realizó esta serie de fotografías en diferentes áreas de Nueva York antes y después del golpe de 1973 en Chile. Mostrando diferentes instancias de resistencia y solidaridad cultural y política frente al intervencionismo estadounidense, Colón capturó estas imágenes durante la administración del republicano Richard Nixon y su Secretario de Estado y Consejero de Seguridad Nacional, Henry Kissinger. Como muestran los archivos desclasificados de la CIA, Nixon y Kissinger fueron los arquitectos intelectuales del golpe, apoyando a empresas multinacionales que, por sus intereses económicos, participaron en el derrocamiento del gobierno democrático y pluralista de Salvador Allende. Las fotografías de Colón muestran protestas de activistas y agentes culturales frente al edificio en Manhattan de la ITT, la empresa de telecomunicaciones que en 1970 había adquirido el 70% de la Compañía de Teléfonos de Chile (CTC) y que comenzaba a financiar al periódico chileno de ultra derecha *El Mercurio*. También muestran la lucha antiimperialista transnacional que se desarrollaba en Nueva York, en las secuelas de la era de los derechos civiles, con carteles reclamando la autonomía de Indochina, Chile y Puerto Rico respecto al proyecto imperialista de Kissinger. Esta serie, ampliada por Colón por primera vez de las tiras de contacto para esta exposición, significa un testimonio ético y visual inédito de lucha solidaria hemisférica desde el punto de partida de Chile contra el imperialismo de las multinacionales en el contexto global.

Por Florencia San Martín







MÁXIMO COLÓN

Conmemoración: Salvador vive (Madrid, 1984)

1984/2023

2 fotografías, 27,9 × 35,6 cm c/u

Colección del artista

En este díptico fotográfico, Máximo Rafael Colón (Arecibo, 1950) nos muestra dos instancias de solidaridad llevadas a cabo en 1984 en Madrid, España. En una de las fotografías, un grupo de manifestantes marcha junto a una combi, en cuya parte delantera vemos un cartel donde Salvador Allende alza el brazo para dirigirse al pueblo. «No a la represión»; «Solidaridad con Chile»; «Democracia ahora ¡Chile vencerá!», leemos de diferentes carteles en la imagen. La fotografía de la derecha muestra otra protesta donde cuatro manifestantes levantan un cartel donde leemos «Guatemala y Chile luchan por su libertad». Realizadas por Colón durante un viaje a Madrid en el verano de 1984, a once años del golpe de Estado en Chile, las fotografías hablan de la relevancia de la resistencia y la solidaridad transnacional frente al intervencionismo norteamericano durante la administración de Ronald Reagan. En este sentido, estas fotografías vinculan las dictaduras del Cono Sur, desde el caso de Chile, con las guerras civiles en América Central, iniciadas en los ochenta desde el caso de Guatemala.

Por Florencia San Martín



JOSÉ BALMES

En el fondo de América sin nombre

1973

Serigrafía, 77 × 56 cm

Colección Pedro Montes

En este afiche realizado por José Balmes (Montesquieu, 1928 – Santiago, 2016), el artista cita el título de un poema del escritor, político y Premio Nobel de Literatura, Pablo Neruda (Parral, 1904 – Santiago, 1973). Incluido en *Canto general*, el poema habla de una tierra en el sur del planeta que lucha por todo lo que allí vive: «Todo es silencio de agua y viento», escribe Neruda, imaginando una América no intervenida, una América sin nombre. Con letra manuscrita y en azul, Balmes escribe el título del poema, que es también el primer verso en la primera estrofa, y entremedio del verso pinta el agua, el océano, en el lugar del fondo o de la América que imagina. En el extremo inferior del afiche, pero usando casi la mitad de su formato vertical, aparece una gran boca de un mamífero irreconocible con los labios negros y el cuello y los dientes blancos. La boca grita, llenando el verso, el mar y el fondo de horror. América es ahora horror, nos dice Balmes, quien tuvo que salir al exilio por segunda vez el año 1973, cuando realizó el afiche, al tiempo en que Neruda moría a solo semanas de comenzada la dictadura cívico militar.

Por Florencia San Martín

En el fondo de América sin nombre...



Original del autor para "El Mundo"

1944

JOSÉ BALMES

La guerre des momies

1975

Afiche, 83,5 × 62 cm

Colección Pedro Montes

En 1974, los cineastas de la República Democrática Alemana Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, realizaron una película en torno a la guerra del fascismo en Chile. Usando una estética que bien podríamos relacionar con el Tercer Cine Latinoamericano, y con ello vinculando las prácticas audiovisuales disidentes de la región con otras geopolíticas anti-imperialistas, la película reflexiona acerca del significado de lo «momio» en Chile. ¿Momio qué es? pregunta Scheumann a un grupo de obreros en el Chile de la Unidad Popular. «El que nos explota y nos roba el salario», responde uno. «El que le saca la plusvalía al obrero, pero esta fábrica está intervenida, está a cargo los obreros», responde otro. En otra escena se escucha *El pueblo unido jamás será vencido* de Quilapayún, con una mujer en una protesta diciendo: «El pueblo siempre está unido en la Unidad Popular».

Pero la película no solo documenta los últimos meses del gobierno de Allende, sino que, además, la interrupción brutal que inició el golpe y el comienzo de la dictadura. En la versión francesa de la película, estrenada en 1975, José Balmes (Montesquieu, 1928 – Santiago, 2016), entonces exiliado en Francia, ilustró el afiche. En el centro de este vemos las botas de un miliar de la Agencia Central de Inteligencia (CIA). El militar camina y deja una huella, representada por una mano con sangre. Balmes denuncia entonces el control del mercado por sobre la vida, vinculando la relación entre capitalismo, clase y privilegio con el rol de la CIA en el exilio, la tortura, la muerte y la desaparición de millones.

Por Florencia San Martín



LA GUERRE DES MOMIES

chili: de l'Unité Populaire au putsch

Un film de Heynowski et Scheumann / Peter Hellmich R.D.A.

UNI/ci/TÉ

FERNANDO UNDURRAGA

Unidad

sin data

Serigrafía, 82,5 × 59 cm

Colección Pedro Montes

El 4 de septiembre de 1969, en su cuarta candidatura a la presidencia de Chile, el socialista y médico de profesión Salvador Allende resultó electo con la mayoría de los votos. Apoyado por la Unidad Popular, una coalición de izquierda con ideales revolucionarios que apoyaba el camino democrático hacia el socialismo, el gobierno de Allende promovió la justicia social y la dignidad desde un proyecto de unidad. Este afiche, realizado probablemente durante la campaña de Allende, muestra estos ideales desde el diseño como medio conceptual de comunicación política y participativa. Compuesto por los colores rojo y verde, es decir, por los dos matices ubicados al centro del espectro lumínico, al centro del afiche leemos: «Allende Unidad Popular». La tipografía en rojo enlaza cada una de las letras y de las palabras, interviniendo en la espacialidad gramatical del texto tradicional para denotar unidad y entonces solidaridad. Al mismo tiempo, si hiciéramos el ejercicio mental de traspasar el rojo del centro y el verde del fondo en valor, ambos se juntarían en un único gris, en una sola unidad, sumando una capa más de iconicidad a este afiche a primera vista tan simple, pero lleno de simbolismo político, ético y cultural.

Por Florencia San Martín



FERNANDO UNDIRRAGA

titolo

1971

Realizato da: Fernando Undurraga

Concetto: Pop Art

Il poster di Undurraga, realizzato nel 1971, è un'opera di Pop Art che si riferisce alla figura di Salvador Allende, leader della sinistra socialista cilen. Il titolo del poster è "ALLENDE LINCOLN POPULAR", dove "ALLENDE" e "LINCOLN" sono sovrapposti. Il poster è diviso in due sezioni: la parte superiore è verde e la parte inferiore è beige. Il testo è in rosso, in un font bold e blocky, tipico della Pop Art. Il poster è una critica alla figura di Allende, che era considerato un leader autoritario e repressivo. Il poster è stato realizzato durante la dittatura di Pinochet, che ha represso la sinistra e la libertà di espressione.

Viva Neruda, Viva Allende

1973

Afiche realizado a partir de un dibujo de Rafael Alberti, 68 x 71 cm

Colección Pedro Montes

En 1939, durante la administración del radical Pedro Aguirre Cerda en Chile, el poeta Pablo Neruda fue nombrado cónsul de Inmigrantes Españoles en París, donde organizó la salida de republicanos españoles perseguidos por la dictadura de Francisco Franco. Dos mil perseguidos políticos, entre ellos artistas e intelectuales como José Balmes y Roser Bru, pudieron escapar del régimen franquista en un barco llamado Winnipeg. Cuando el Winnipeg desembarcó en el puerto de Valparaíso, miles de chilenas y chilenos, entre ellos el ministro de Sanidad, Salvador Allende, dieron la bienvenida a los refugiados. Cuarenta años después, el 11 de septiembre de 1973, una dictadura fascista se instauró en Chile. Balmes tuvo que volver al exilio, Allende murió el día del golpe en la Moneda y Neruda dos semanas después. En *Allende vive, Neruda vive*, el poeta español Rafael Alberti (Puerto de Santa María, 1902–1999) transforma el dibujo en palabras, en nombres, para decir que, a pesar de sus muertes y la imposición de la masacre en Chile, Allende y Neruda aún viven. Alberti, que se había refugiado en el departamento de Neruda en París antes de salir al exilio en Argentina luego del derrocamiento de las fuerzas republicanas españolas, expande la estética de vanguardia de comienzos del siglo xx para sustituir la imagen en texto y viceversa, denotando un llamado colectivo a la vida, la lucha y la solidaridad antifascista transnacional.

Por Florencia San Martín



P. Picasso

CHILE EMERGENCY EXHIBITION

an evening of

INTERNATIONAL

CHILE EMERGENCY EXHIBITION

ARMINDO CARDOSO

Funeral de Nilton Da Silva

1973

Fotografía, 60 × 90 cm

Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile

Colección Armindo Cardoso

El Chile de la Unidad Popular vio muchas muertes organizadas por agrupaciones fascistas respaldadas por los Estados Unidos y las élites económicas locales, anticipando el golpe del 11 de septiembre de 1973. Un secreto a vivas voces, lo cierto es que el golpe se venía ensayando desde la campaña presidencial de Allende, como demuestran cientos de documentos desclasificados por la CIA. Conocido es el caso de René Schneider, el comandante en jefe del Ejército que por oponerse al intervencionismo en defensa de la constitución fue asesinado el 22 de octubre de 1970 en una operación financiada por Estados Unidos. Otros casos menos conocidos abundan en los archivos de la memoria. Uno es la muerte de Nilton Da Silva, cuyo funeral fue retratado por Armindo Cardoso (Oporto, 1943).

En esta fotografía, tres hombres llevan el ataúd de Da Silva, con decenas marchando en el fondo con el puño en alto y sus banderas de lucha. Da Silva, como otros intelectuales y agentes culturales, incluido el crítico de arte Mario Pedrosa, había llegado a Chile como refugiado político de la dictadura en Brasil (1964–1985). Era escritor, estudiante del Departamento de Español del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile y militante del frente estudiantil del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Tenía solo veinticuatro años cuando fue asesinado en el Centro de Santiago por la extrema derecha el 15 de junio de 1973, es decir, tres meses antes del golpe. Aun así, esta información fue censurada en Brasil y enterrada en la historiografía de la dictadura en Chile. Sin embargo, su funeral no fue sino la primera acción de protesta que precedió al golpe, la dictadura y sus secuelas en el presente. Como escribió la historiadora de la fotografía estadounidense Amy Conger, que entonces enseñaba historia del arte en la Universidad de Chile y cuyo testimonio se encuentra en el archivo de esta exposición, el funeral de Da Silva «fue la procesión más grande que vi en Chile». Si bien Conger y Cardoso que, como Da Silva, no eran chilenos, no corrieron la misma suerte que Da Silva: Conger pasó dos semanas detenida y Cardoso tuvo que salir nuevamente al exilio. Desde el caso Da Silva, Conger y Cardoso, y como se demuestra en

esta exposición, el golpe no afectó solo a Chile y a los y las chilenas. Tampoco comenzó de la noche a la mañana. El golpe fue un evento regional y global que se comenzó a ensayar desde mucho antes del 11 de septiembre de 1973. «Como si con tu rostro hecho pedazos / en San Martín con Agustinas / Hubieras caído de espaldas sobre el mundo», escribe el poeta Jorge Etcheverry Arcaya en un homenaje a Da Silva publicado por el Centro de Estudios Miguel Enríquez. Y luego continúa: «Nilton da Silva / Volveremos a ver tu rostro / En la primera concentración que hagamos en el centro».

Por Florencia San Martín



FLORENCIA SAN MARTÍN Y CLAUDIA DEL FIERRO

Entrevista a Héctor Salgado

2023

Video digital, 36'

Colección de las autoras

Una de las obras realizadas específicamente para la exposición *Todavía somos el tiempo: arte y resistencia a 50 años del golpe* es este video con el testimonio de Héctor Salgado, donde el artista nos cuenta sobre su experiencia como prisionero político en Chile y como trabajador de la cultura y la solidaridad en Estados Unidos. Nacido en la comuna de Tomé, en la región del Biobío, y detenido muy joven al comienzo de la dictadura, desde el exilio Salgado ha trabajado incansablemente desde el arte por la memoria en las Américas y por un mundo más justo.

La entrevista fue realizada en septiembre de 2023 en La Peña, un centro comunitario inspirado en las peñas chilenas y establecido en 1975 en Berkeley, California. En uno de sus muros, detrás de Salgado, vemos el famoso mural *Song of Unity* (1978) –Canción de unidad–, que muestra al cantautor popular y ejecutado político chileno Víctor Jara en conjunto con diferentes activistas sociales en el hemisferio, como el líder del Movimiento Chicano, César Chávez; el arzobispo salvadoreño y defensor de los derechos humanos, Óscar Romero; la compositora folclórica estadounidense, Malvina Reynolds, y el activista de la Nación Kickapoo/Sauk-Fox, Bill Wahpepah. Juntos, el testimonio de Salgado y *Song of Unity* revelan no solo el rol de la solidaridad transnacional con las víctimas de la dictadura generadas desde la alta California. También visibilizan las maneras en que la resistencia en y sobre Chile, en este caso representada desde el modelo cultural de las peñas, ha motivado la creación de múltiples espacios e instancias colaborativas en el contexto global, reuniendo diversas voces e imaginarios que activan narrativas decoloniales compartidas desde el arte, la cultura y, por supuesto, la solidaridad.

Por Florencia San Martín



FLORENCIA SAN MARTÍN Y CLAUDIA DEL FIERRO

Entrevista a Marcelo Montealegre

2023

Video digital, 50'

Colección de las autoras

En esta entrevista, realizada en Warwick, Nueva York, en septiembre de 2023 por las curadoras Florencia San Martín y Claudia Del Fierro para esta exposición, el fotógrafo Marcelo Montealegre (Puerto Montt, 1936) relata su experiencia con Chile Democrático y las diferentes acciones de solidaridad realizadas luego del golpe desde su estudio en Broadway y en las calles de Nueva York

Por Florencia San Martín y Claudia Del Fierro



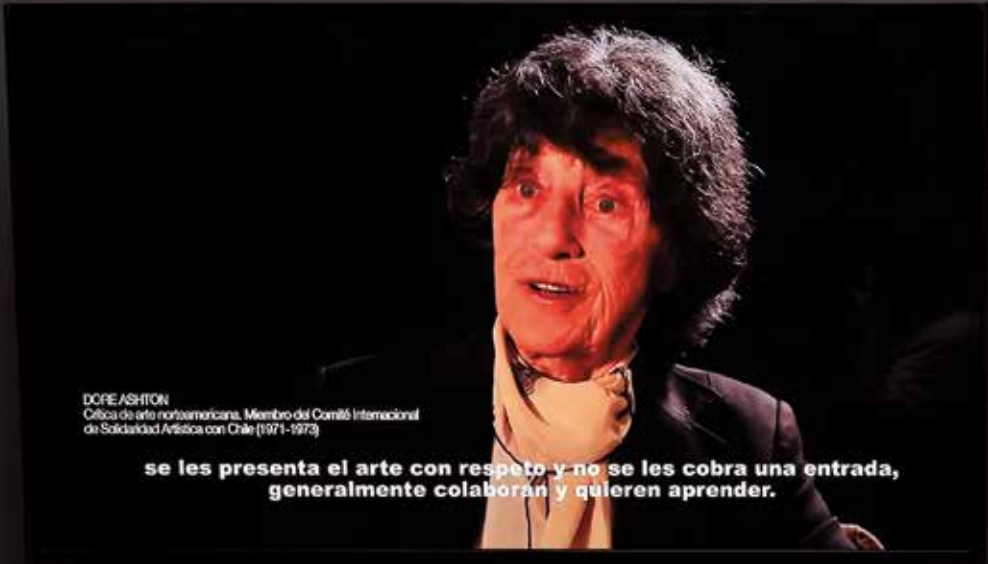
Entrevista a Dore Ashton, crítica de arte norteamericana, miembro del Comité de Solidaridad Artística con Chile (CISAC), realizada en el marco de la conmemoración de los 40 años del golpe de la fundación del Museo de la Solidaridad (registro audiovisual)

Santiago, 2012

Video digital, 20'

Archivo Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA)

Para la conmemoración de los cuarenta años de la fundación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), la historiadora del arte chilena Carla Macchiavello realizó una entrevista a la crítica de arte Dore Ashton (Newark, 1928 – Nueva York, 2017). Allí, Ashton relata su experiencia reuniendo obras de artistas en Estados Unidos para el Museo de la Solidaridad, refiriéndose al proyecto político y cultural de Allende y nombrando a personas que cooperan con entusiasmo en el proyecto, como Orlando Letelier.

A portrait of Dore Ashton, an older woman with dark, curly hair, wearing a dark jacket over a light-colored blouse. She is looking slightly to the right with a thoughtful expression. The background is dark.

DORE ASHTON
Crítica de arte norteamericana. Miembro del Comité Internacional
de Solidaridad Artística con Chile (1971-1973)

**se les presenta el arte con respeto y no se les cobra una entrada,
generalmente colaboran y quieren aprender.**

ARQUITECTURAS URGENTES

PILAR QUINTEROS

Muerte al Estado (a propósito de Restauración III)

2012

Video digital, 20'23"

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Galería Gabriela Mistral

La obra de Pilar Quinteros (Santiago, 1988) recrea y reanima saldos de arquitectura, monumentos cuestionables y estructuras a punto de extinguirse. En *Muerte al Estado* integra un armazón a la fachada de una casa del Santiago antiguo, en un intento por poner en evidencia el abandono y desaparición del edificio a través de la negación de sus ventanas. Un video de cinco escenas registra la intervención narrando el proceso de producción y situando la reflexión acerca del borramiento y el tiempo. Inicia con el estudio de la ventana que sostiene el plano y la recolección del color de la fachada continua. En la siguiente escena, coteja el color para luego preparar la intervención. Arma un carro para llevar materiales de construcción ligera, perecederos, sin pretensiones de perpetuarse. Al instalar los bloques que tapian la fachada, queda en evidencia la transformación del espacio en el tiempo del proceso; el color del muro ya no coincide y un rayado dice: «MUERTE AL ESTADO Y TODO AQUEL QUE LO SUSTENTE».

Por Carolina Arévalo Karl



LEO PORTUS

Viexpo

2007

Retablos de madera, 25 × 25 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Galería Gabriela Mistral

El retablo es alegoría de lo tradicionalmente chileno y artesanal, artefacto representativo de la arquitectura colonial del valle central. Leo Portus (Santiago, 1969) hace presente una «otra» arquitectura local: la vivienda social. Dispuestos en un cuidadoso ritmo de color y forma, tres retablos representan fragmentos de distintas viviendas sociales urbanas, constatando similitudes formales y paradojas arquitectónicas. El artista nos invita a revisar proyectos emblemáticos de la arquitectura social urbana que pretendían estar al servicio de las demandas de justicia y dignidad de la vivienda y el espacio público. Recuperando la memoria histórica, *Viexpo* es el título homólogo de la feria proyectada para la Quinta Normal en 1972, en la que se pretendían destacar los avances de la Unidad Popular y los países socialistas en vivienda y urbanismo. El artista propicia un cuestionamiento de las utopías urbanas, las políticas habitacionales y el fracaso de los proyectos arquitectónicos modernistas del siglo xx como herramientas para la horizontalidad y la justicia social.

Por Carolina Arévalo Karl



a En Combate

bañados



LA LUCHA

5 Sept

LIBERADO

JJ & CC







LEO PORTUS

Wexpo

2007

Retablos de madera, 25 x 25 cm, y fotografías impresas

digitalmente, 30 x 30 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes - INICAP

Fondo Galería Gabriela Mistral

El retablo es alegoría de lo tradicionalmente chileno y artesanal, artefacto representativo de la arquitectura colonial del valle central. Leo Portus (Santiago, 1966) hace presente una "otra" arquitectura local: la vivienda social. Disuertos en un cuidadoso ritmo de color y forma, tres retablos representan fragmentos de distintas viviendas sociales urbanas, combatiendo similitudes formales y paradójicas arquitectónicas. El artista nos invita a revivir proyectos emblemáticos de la arquitectura social urbana que pretendían estar al servicio de las demandas de justicia y dignidad de la vivienda y el espacio público. Recuperando la memoria histórica, Wexpo es el título homónimo de la feria proyectada para la Quinta Normal en 1972 en la que se pretendían destacar los avances de la Unidad Popular y los países socialistas en vivienda y urbanismo. El artista propone un cuestionamiento de las utopías urbanas, las políticas habitacionales y el fracaso de los proyectos arquitectónicos modernistas del siglo veinte como herramientas para la horizontalidad y la justicia social.

KIKA MAZRY

Monumento conmemorativo

1998

Módulos geométricos de madera, 360 × 420 × 60 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Galería Gabriela Mistral

La escultura compuesta por doce bloques geométricos forma un frontis clásico abstracto que incluye una cornisa con cuatro columnas. Utilizando colores brillantes y aludiendo a la versatilidad de los bloques de juegos elementales como Lego, Kika Mazry (Santiago, 1967) tensiona la estabilidad del símbolo grecorromano, propio de las arquitecturas neoclásicas de los nuevos Estados iluminados de comienzos del siglo XIX. La artista invierte la cualidad fija y estática de los monumentos, contraponiéndola a la naturaleza lúdica y alterable del juego. Gracias a su carácter abstracto y universal, la obra no monumentaliza nada específico, pero su peso denota un juego imposible de realizar. *Monumento conmemorativo* invita a cuestionar la solidez aparente, lo permanentemente inamovible y la autoridad de lo monumental en contraposición a lo lúdico, lo deconstruible y las nuevas estructuras que potencialmente se podrían construir a partir de la rearticulación de los bloques.

Por Carolina Arévalo Karl





CHIL
TRABA
POR
CHIL



RODRIGO CASTRO HUECHE

Nielan mapu

2018

Video performance, 14'41"

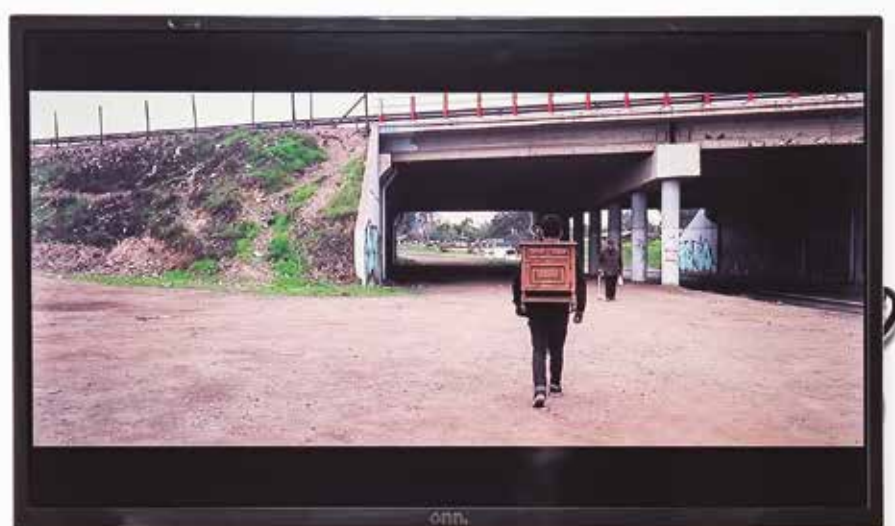
Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

El 5 de noviembre de 1970, Salvador Allende comenzaba el discurso inaugural de su gobierno referenciando al pueblo mapuche: «Aquí estamos hoy, compañeros, para conmemorar el comienzo de nuestro triunfo. Pero alguien más vence hoy con nosotros. Están aquí Lautaro y Caupolicán hermanados en la distancia de Cuauhtémoc y Tupac Amaru». Luego, promulgó la ley que defendía a las comunidades indígenas del peligro de la división territorial, promesa pendiente desde el compromiso histórico de Ñielol de 1964. En 1978, la dictadura, en su contrarreforma agraria, devolvió el 84% de las tierras en Wallmapu a sus «anteriores propietarios», junto a la persecución política, desapariciones y encarcelamiento de dirigentes mapuche. En la década de los ochenta se dividió la tierra de las comunidades, se realizaron las ventas en «arriendo por 99 años» y llegaron las grandes empresas forestales como símbolo del neoliberalismo instalado en la *mapu*.

La tierra fragmentada y el intento de Rodrigo Castro Hueche (Santiago, 1994) por llevarla consigo constituye la primera escena de *Nielan mapu*. En un velador de madera convertido en mochila, el artista guarda la tierra, física y simbólica, para trasladarla en un largo recorrido hasta el interior de la antigua Estación Mapocho. Comenzando en un sitio baldío, y de modo autobiográfico, recorre la población La Pincoya para llegar al Metro de Santiago. Mientras realiza varias combinaciones de tren va trazando un recorrido referencial migrante en la capital. Al llegar a su destino, saca la tierra del velador para hacer espacio a un *purrrum*, baile tradicional mapuche donde se fusiona la naturaleza de lo divino, lo humano y lo animal. La performance dislocada hace eco a la pérdida del hogar y la ausencia de un territorio propio.

Por Carolina Arévalo Karl



GONZALO AGUIRRE

Tiempo libre (un episodio de la vida de Enrique Pradenas)

2017

Video digital, 2'40"

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

En distintos centros de detención, la práctica del arte y la artesanía fue una forma de sostener la cordura y la concentración. En *Tiempo libre (un episodio de la vida de Enrique Pradenas)*, Gonzalo Aguirre (Santiago, 1980) reflexiona en torno al tiempo y la resiliencia de ese encierro inspirado en los dibujos de Enrique Pradenas Zúñiga, estudiante de Arte y dirigente del Frente de Estudiantes Revolucionarios (FER) de la Universidad de Chile al momento de ser detenido en noviembre de 1973, los primeros meses de la dictadura de Pinochet. Sus dibujos —pertenecientes a la colección «Dibujos en prisión» del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos— son un modo de sostener la vida en cautiverio en un ejercicio de introspección y observación, primero en la Cárcel Pública en 1973 y luego en la Penitenciaría de Santiago entre 1974 y 1975. Ambas obras, tanto la de Pradenas como la de Aguirre, tensionan la relación sintáctica del «tiempo libre» como una contradicción. La reflexión en torno al tiempo, en tanto «se usa el tiempo», «pasa el tiempo» o se «pierde el tiempo», sostiene las acciones de la secuencia de video. El video de Aguirre se detiene en la introspección traducida en una praxis laboriosa y cuidadosa con herramientas y materiales precarios. La primera escena reitera el movimiento preciso de un serrucho cortando un ladrillo para hacer un primer ejercicio compositivo y relacional. Luego, una navaja rebaja la corteza muerta de un tronco para esculpir una herramienta de madera blanca. El artista vuelve al ladrillo, esta vez con un cuchillo para tallarlo y sacarle materia: un escondite secreto para lo vacío, para lo que falta.

Por Carolina Arévalo Karl



IVO VIDAL

Mil mal, cien bien

2011

Arpillera bordada y tubería de cobre, 77 × 83 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

La arpillera es una tela tradicionalmente utilizada para ensacar papas. Como práctica textil, las obras realizadas a partir de este material se elaboran cosiendo diversos restos de tela sobre la arpillera. Luego del golpe de Estado, distintas agrupaciones de mujeres las utilizaron como protesta contra la dictadura, amparadas, por lo general, en organizaciones como la Vicaría de la Solidaridad. En un principio, el objetivo era la supervivencia económica con la venta de las obras, pero rápidamente se transformaron en un medio de denuncia de las opresiones de la dictadura. Ivo Vidal (Santiago, 1982) elige esta expresión cultural para hacer referencia tanto a un período histórico como también a una habilidad doméstica, anónima y de clase.

Mil mal, cien bien es un bordado que remite a la distribución de las riquezas en Chile por deciles. Una fotografía de la profunda segregación económica iniciada con la dictadura que, además de la opresión física y política, provocó la pérdida de empleos, el empobrecimiento de muchas familias y la destrucción del tejido social. De esta manera, la obra visibiliza materialidades vernaculares como un testimonio al régimen y las consecuencias de sus políticas neoliberales.

Por Carolina Arévalo Karl



MIGUEL LAWNER

La Compingim

1976

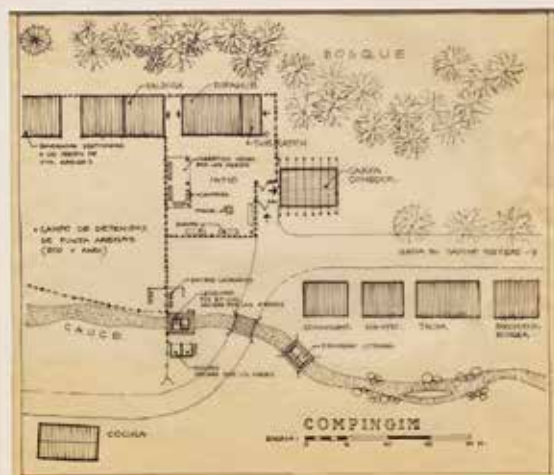
Dibujo a tinta sobre papel, 41,5 × 60,5 cm

Colección Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Miguel Lawner (Santiago, 1928) es arquitecto y fue director ejecutivo de la Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU) durante el gobierno de Salvador Allende. La CORMU buscaba descentralizar la exclusividad en el acceso a la vivienda y a la ciudad por medio de la creación rápida, efectiva y horizontal de proyectos habitacionales y urbanos, que dotaran a toda la sociedad de espacios dignos. El proyecto se pensaba como motor de cambio social y solución para levantar el país y a los históricamente desposeídos en contraposición al proceso de privatización en la planificación y el control de la vivienda que se instaura en dictadura.

Lawner relata cómo durante su encierro en dictadura fue desarrollando «un órgano del dibujo» que, como él mismo señala, es capaz de cumplir la función de dejar testimonio del cautiverio que vivieron los presos políticos. Este nuevo apéndice otorga a su obra *La Compingim* el rol de registro vivo, que invita a rehabilitar y reimaginar la experiencia de represión espacial y corporal encarnada en estas obras gráficas. Para estos efectos, el ejercicio de la memoria se erige como una manera constante por dismantelar la autoridad, en un ciclo de creación y destrucción para la supervivencia tanto de los dibujos como de la propia vida.

Por Carolina Arévalo Karl



FRANCISCA MONTES

Vahído. Consideraciones espaciales y temporales sobre la latitud 33

2015

Video digital, 90'

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

2 fotografías, 100 × 100 cm c/u

Colección de la artista

Recorriendo los distintos hitos geológicos y políticos del actual territorio chileno desde el sobrevuelo en una avioneta, Francisca Montes (Santiago, 1979) atraviesa la latitud 33 desde los Andes hasta el océano Pacífico, pasando por el Cajón del Maipo, la Escuela Militar, Tobalaba, el centro cívico de Santiago, Las Rejas, hasta llegar a la costa de San Antonio. Cruzar latitudinalmente, como un corte en el cuerpo cartográfico se contrapone a la clásica mirada longitudinal y externa de la angosta franja que delimita el estado-nación de Chile. *Vahído* es el mareo, el desvanecimiento, la breve pérdida del sentido, que genera la vista sin horizonte del territorio registrada en la cámara amarrada al fuselaje. El espacio es el lugar relatado, específicamente el Primero de Mayo, día que se conmemora a los trabajadores. La artista crea una ecuación numérica de fechas e indicaciones cardinales que intersecta con el paisaje natural. A su vez, el díptico que recupera imágenes fijas de los corpóreos cerros de ambas cordilleras —Andes y de la Costa— está intervenido por una línea de barniz con reserva que precisa la trayectoria ortogonal del viaje.

Por Carolina Arévalo Karl



PABLO LANGLOIS

Serie fotográfica 1º Mayo. Pinturas Abstractas I: pinturas para una manifestación pública (1 de 5 ediciones)

2016

4 fotografías, 110 × 84 cm c/u

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

Esta obra se compone de una serie de fotografías realizadas durante diez años en el acto central organizado por la Central Única de Trabajadores de Chile (CUT) en el Día del Trabajador. Desde 1988, esta multisindical ha continuado la misión de su predecesora, disuelta luego del golpe. En cada conmemoración, Pablo Langlois (Santiago, 1964) muestra sus pinturas abstractas en medio de la manifestación, recordando el marco pictórico tradicional, pero, al mismo tiempo, al estandarte publicitario. Con esta decisión, el artista refleja la compleja relación entre la imagen abstracta (o el arte entendido desde el mercado) y la propaganda.

Son obras para acciones concretas que llevan en cierta medida el espacio museal al espacio público. En la calle, cada año se sitúa una pregunta específica en torno a la producción plástica, que hace sentido en ese tiempo en específico. En cada conmemoración se invitaba a un grupo de personas a participar. Así, la intervención se articula en la acción colectiva de un momento, donde cada participante decide cómo llevar la obra físicamente, haciéndose coautor. La repetición consiste en diversos momentos que constituyen una experiencia acumulativa y, de esta manera, distintos pasados coexisten simultáneamente en la obra, donde la pintura abstracta dispone de un vacío hacia la resonancia y la reflexión: una generación de espacialidades al servicio de las demandas de justicia.

Por Carolina Arévalo Karl







ROSARIO PERRIELLO

Cómo camuflarse en la ciudad y desaparecer

2023

Trajes, 150 × 100 × 40 cm

Video digital, 1'50»

Colección de la artista

Tomando como punto de partida el estallido social de Chile en 2019, una coyuntura de reconfiguración de las expectativas de horizontalidad y las verticalidades naturalizadas, sostenidas por medio de la negación o borramiento del otro, Rosario Perriello (Buenos Aires, 1973) cristaliza este sentir por medio de indumentarias que se camuflan con la ciudad y protegen al habitante.

La sublimación de la arquitectura local sobre los trajes es una de las estrategias utilizadas. En latín, *sublimare* es un verbo que significa exaltar o poner por lo alto. En el psicoanálisis, significa canalizar un deseo desde un plano material —por ejemplo, violento— hacia un plano mental —por ejemplo, artístico o intelectual—. La artista ha creado además pequeñas cuentas de porcelana que protegen las indumentarias; esta es la cerámica más resistente y, en combinación con envases descartados, reflexiona sobre lo valioso, el consumo y lo desechable. Reflexión integrada en un gesto cuidadoso de embellecimiento y dignificación, cortando y plegando latas y plásticos para convertirlos en elementos modulares. Enlazar estas piezas cuestiona los vínculos entre cultura popular y resistencia. Si bien el consumo se convirtió en un fundamento estructural que define el status, y el crédito en un elemento estructurador de las relaciones sociales y de la vida personal, la fortaleza de la sociedad depende no solo de las riquezas que pueda producir, sino que también de la cualidad del lazo social.

Por Carolina Arévalo Karl







FÁBRICA DE PANELES PREFABRICADOS KPD

Sistema de paneles prefabricados

ca. 1971–1979

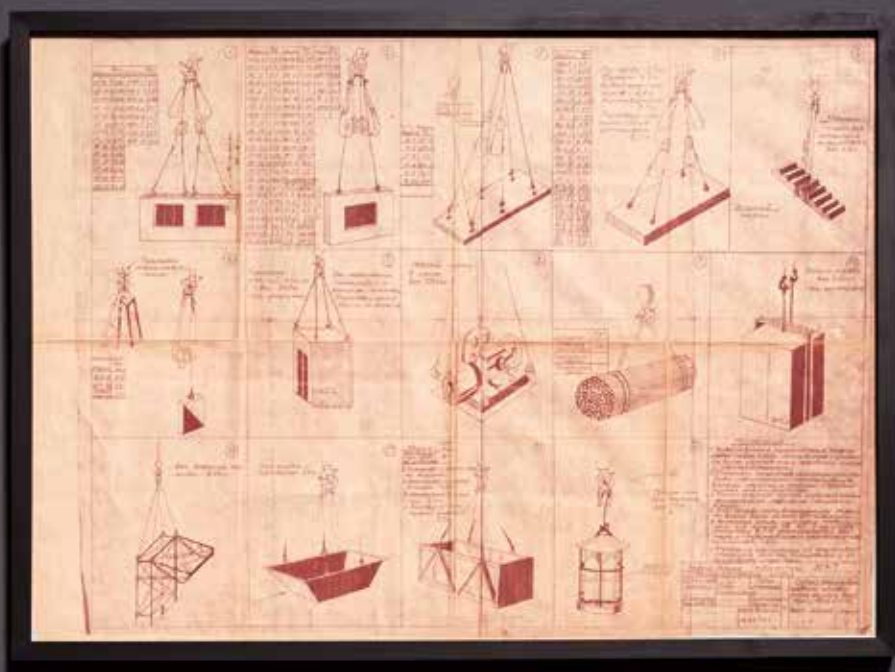
Planos y dibujos arquitectónicos, 66,4 × 91 cm y 63,3 × 86 cm

Colección Especial de Diseño, Archivo de Originales FADEU

Pontificia Universidad Católica de Chile

La construcción de paneles de hormigón prefabricados, técnica de origen francés perfeccionada por la Unión Soviética y adaptada por Cuba, fue luego adoptada en Chile, tras el terremoto del 8 de julio de 1971 que derribó gran parte de la zona central del país. En 1972 se estableció la fábrica KPD —iniciales de *Krupno Panelnoyde Domostroyenie*, que significa «panel de concreto grande» en ruso—, con el fin de construir paneles de hormigón para edificios habitacionales. El panel buscaba la distribución universal de una arquitectura sin arquitectos. La firma del arquitecto-autor es silenciada en pos del protagonismo obrero. En la transición de lo global a lo local, el principio universal del modernismo en Chile se convierte en una controversia política, ideológica y estética. Cuando la fábrica KPD fue inaugurada, el presidente Salvador Allende y el embajador de Rusia firmaron el concreto fresco de un panel, convirtiéndolo en un monumento único. Luego del golpe de Estado, la fábrica pasó a manos de la Armada y aquel panel fue intervenido y resignificado radicalmente: las firmas fueron borradas y sobre el panel se instaló un retablo de la Virgen del Carmen, patrona de las Fuerzas Armadas en Chile, junto a dos lámparas coloniales que evocan la casa patronal de campo.

Por Carolina Arévalo Karl



PEDRO ALONSO Y HUGO PALMAROLA

Trayectorias de un panel

2015

Video, 11'22"

Colección de los autores

Este video es parte del proyecto *Monolith Controversies*, investigación de Pedro Alonso y Hugo Palmarola que recuerda y pone en valor un hito olvidado en la historia de la vivienda social en Chile, la construcción de los paneles KPD, y están directamente relacionados a los planos KPD pertenecientes al Archivo de Originales FADEU UC, exhibidos en la sección «Arquitecturas urgentes», en el segundo piso de esta exposición. El video incluye una entrevista al filósofo alemán Boris Groys, quien señala que el panel KPD encarna la vanguardia del siglo veinte, luciendo como un cuadrado negro de Kasimir Malevich y dando «la sensación de apertura a que algo pudiese venir desde afuera a través de esa ventana».

Por Carolina Arévalo Karl



PIÑEN

¿Cuál sueño?

2013

Pintura sobre lienzo, 250 × 700 cm

Colección de los artistas

El Hospital Ochagavía fue un proyecto arquitectónico de vanguardia ideado por el gobierno del presidente Eduardo Frei Montalva que se comienza a construir durante el gobierno del presidente Salvador Allende Gossens para ser uno de los más grandes y avanzados establecimientos de salud de su época. Durante la dictadura cívico-militar, la construcción del hospital fue interrumpida, quedando cuarenta y dos años detenida. En la década de los ochenta fue nombrado popularmente como «el Elefante Blanco», por convertirse en ruinas de delincuencia e inseguridad a pesar de sostener la firmeza de sus cimientos incluso tras el terremoto de 1985. Casi una década después del retorno de la democracia, en 1999, el presidente Eduardo Frei Ruiz-Tagle, hijo quien lo ideó, lo vendió a Inmobiliaria Mapocho S.A. Hoy en día es un centro de almacenaje, bodegas y algunas oficinas, bajo el nombre de Núcleo Ochagavía y el slogan «un sueño que renace».

¿Cuál sueño? de la arquitectura estatal a la especulación inmobiliaria es el nombre de la exposición que alojó por primera vez el lienzo realizado por Piñen, creado tras la acción de recuperar pancartas políticas para unir las y posar la pregunta sobre este, a propósito de la invitación de Galería Metropolitana y agrupaciones de Pedro Aguirre Cerda a pensar ese territorio. La obra se montó como hospital de campaña; desde el exterior de Galería Metropolitana se podía ver en tipografía austera la pregunta *¿Cuál sueño?* sobre fondo blanco, pero al ingresar se hacía visible el reverso del PVC y el rostro de los políticos en competencia eleccionaria. Esta pieza plantea una mirada cuestionadora de los contextos, desde economías y metodologías críticas de producción basadas en la recolección, el reciclaje y la resignificación de la cultura material.

Por Carolina Arévalo Karl



GOLBORNE 

SENADOR

J-9

Pedro Aguirre Cerda • Lo Espejo

PORQUE SE LA JUEGA POR LA GENTE



RESULTADOS

CONSULTA



ad



e

¿CUÁLS

SUEÑO?

A photograph of a modern building with a large banner hanging from its overhang. The banner is white with the word "SUEÑO?" printed in large, bold, black capital letters. The building features a concrete upper level with a black metal railing and a lower level with a brick facade. Several dark grey columns support the overhang. In the foreground, a small tree with reddish-brown autumn leaves stands on a paved area. A staircase with a metal railing is visible in the background.

CRISTIÁN SILVA

Coffee table

2005

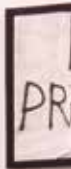
Láminas de acero y esmalte, 120 × 90 × 60 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Galería Gabriela Mistral

El 1 de abril de 1971, meses después de la elección del presidente Salvador Allende Gossens, se forma el Frente Nacionalista Patria y Libertad (FNPL), organización paramilitar chilena de extrema derecha y ultranacionalista que buscaba oponerse al gobierno socialista de la Unidad Popular mediante violencia política y terrorismo. En esta obra, Cristián Silva (Santiago, 1969) reproduce volumétricamente el símbolo de Patria y Libertad en una escultura geométrica que cuestiona la conformación de la identidad y la ideología. Como señalaba Guy Debord, los muebles se convierten en artefactos de estatus social, que determinan nuestro desplante corporal, reflejando también la alienación y la obediencia con las normas establecidas por el mercado y los discursos oficiales, en desmedro de una genuina expresión de las necesidades y deseos individuales. Así, el artista exagera la reflexión en torno a la mesa de café como epítome de conformidad y homogeneización. Estas, impuestas forzosamente por el neoliberalismo durante la dictadura, recuerdan la polarización política que afectó a Chile inclusive antes del golpe de Estado.

Por Carolina Arévalo Karl



ARMINDO CARDOSO

Murales Brigada Ramona Parra

1970

Manifestación de apoyo a la Unidad Popular

1973

Fotografía, 60 x 90 cm

Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional de Chile

Colección Armindo Cardoso

Armindo Cardoso (Oporto, 1943) es un fotógrafo portugués que llegó a Chile en 1969 luego de su exilio de la dictadura de Salazar en Francia, donde registró Mayo del 68. Inicialmente trabajó como asistente del fotógrafo polaco Bob Borowicz en la Universidad de Concepción y luego en importantes proyectos editoriales como revista *Atenea* y editorial Quimantú. Por su cercanía al gobierno de la Unidad Popular, retrató a las personalidades y los hitos de la época, como la expropiación de fábricas Sumar y Yarur, la inauguración del edificio para la UNCTAD III, el funeral de Milton Nascimento, las celebraciones del Día del Trabajador, la visita de Fidel Castro, entre otros.

En *Manifestación de apoyo a la Unidad Popular* y en *Murales Brigada Ramona Parra*, Cardoso da cuenta no solo de un hito, sino que del paisaje político, con elementos humanos y arquitectónicos, tiempo previo al golpe de Estado. Lienzos y pintura mural con consignas de oposición al fascismo junto a la multitud encarnan la cohesión y convicción de parte de la ciudadanía frente al proyecto de la Unidad Popular. Muchas de sus fotografías dan cuenta de las transformaciones sociales, económicas y políticas de inicios de los setenta, desde el retrato colectivo y situado en acciones en la ciudad mediante los tropos de lo urgente y lo colectivo.

Por Carolina Arévalo Karl







MIGUEL MONTECINOS

Sin título

1973-1974

Dibujos a lápiz sobre papel, 29,7 × 42 cm, 14,5 × 42 cm y 29,7 × 29,7 cm

Colección del artista

Un cuerpo de documentos dibujados por el arquitecto Miguel Montecinos (Santiago, 1952) trascienden el papel para convertirse en testigos de las experiencias corporales y espaciales dentro de los centros de detención y tortura en Chile. Sus meticulosos dibujos son ventanas al pasado, que revelan las diferencias en las formas de opresión que se vivieron en diversos lugares de detención. Detalladas vistas son relatos visuales que evocan materialmente la experiencia de la prisión política en dictadura.

Montecinos recuerda dos realidades distintas pero entrelazadas en la historia reciente de Chile. Por un lado, nos sumerge en la memoria de los ex balnearios populares, como Puchuncaví y Tres Álamos, que surgieron durante el gobierno de Salvador Allende como un reflejo de la política de turismo de la Unidad Popular. Estos complejos arquitectónicos, diseñados por Renato Hernández, fueron símbolos del derecho al descanso y al esparcimiento de los trabajadores. Sin embargo, tras el golpe de Estado de 1973, se convirtieron en lugares de opresión y sufrimiento a manos de las Fuerzas Armadas y Carabineros.

Por otra parte, Montecinos nos introduce en la brutalidad de centros de tortura como Villa Grimaldi. Sus dibujos nos permiten sentir la claustrofobia, el terror y la violencia que se vivieron en estos espacios. Cada trazo es una narración visual que materializa la experiencia de la prisión política en la dictadura. La maestría arquitectónica de Montecinos se convierte en un lenguaje inteligible y específico para transmitir historias de sufrimiento, la memoria de la opresión y la resistencia. Sus dibujos no solo evocan el pasado, sino que también nos instan a reflexionar sobre los procesos de memoria en el espacio.

Por Carolina Arévalo Karl

LEONARDO CORBUCCI
1893-1970
Architect and painter
His work is characterized by a strong sense of form and a deep understanding of the human condition. He was a pioneer in the use of concrete and a proponent of the "concrete poetry" movement. His architectural designs often incorporated organic shapes and a sense of movement. He was also a prolific painter, creating many works that explored the relationship between architecture and art.



CAMILA RAMÍREZ

Definir, producir, avanzar

2020

Serie de 4 puzzles de 90 × 60 × 5 cm c/u

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

La serie *Definir, producir, avanzar* reinterpreta cuatro afiches de propaganda de la Unidad Popular realizados en 1972, en cuatro puzzles de cuatrocientas catorce piezas cada uno, que alojan consignas referidas al trabajo y a la producción. Camila Ramírez (Antofagasta, 1988) removi6 prácticamente todos los elementos gráficos de dichas referencias a excepción del mensaje principal de cada cartel: «Definir, producir, avanzar», «Chile trabaja por Chile», «Estudiar y trabajar» y «Darle duro a la producción». La tipografía limpia sobre el fondo rojo realza el proyecto moderno —universal y austero— y le habla directamente al trabajador, que encuentra en el proyecto socialista lo que «lo constituye y lo dignifica». A su vez, el juego desestabiliza al trabajo y la producción. En esta serie, la artista deconstruye imaginarios sociales del proyecto de la Unidad Popular para vincularlos al lugar que tiene la producción tanto en el discurso socialista como en el neoliberal, cuestionando la noción utópica que soportan ciertas ideologías.

Por Carolina Arévalo Karl

**DARLE DURO
A LA
PRODUCCION**

DEFINIR

PRODUCIR

AVANZAR

**CHILE
TRABAJA
POR
CHILE**

**ESTUDIAR Y
TRABAJAR**

CH
TRAI
PC
CH

ILLE
BAJA
OR
ILLE

MARCELO MONTECINO

Estadio en el Estadio

2016

Sept, 1973

1973

Fotografía, 60 x 90 cm c/u
Colección del autor

Durante los agitados años de la Guerra Fría en América Latina, el fotógrafo reportero Marcelo Montecino (Santiago, 1943) retrató diferentes conflictos armados y procesos de transformación social, incluyendo, entre otros, las experiencias liberadoras en América Central y la vía chilena al socialismo. Sus fotografías son parte importante del archivo visual colectivo de las luchas antiimperialistas en el hemisferio y la resistencia frente a la represión fascista. En este archivo, uno de los eventos más reproducidos es la experiencia de los presos políticos en el Estadio Nacional, convertido en un centro de detención, tortura y muerte inmediatamente después del golpe.

El 22 de septiembre de 1973, respondiendo a la presión internacional y para «limpiar» su imagen en los periódicos del mundo, la Junta Militar accedió a abrir las puertas del Estadio a un grupo de fotodocumentalistas, entre ellos Montecino. En la imagen de la izquierda vemos en primer plano a tres jóvenes carabineros dentro del campo de fútbol, con el tercero apenas visible por el encuadre de la imagen. En las graderías, decenas de hombres observan la cancha y conversan, como si no temieran que el rifle de los carabineros los fusilara. Sin embargo, lo que en realidad vemos es una escena forzada y manipulada antes del disparo, en este caso, fotográfico. La calma es en realidad la ficción de un lugar que ya no existía en Chile, y la memoria de esa ficción es la que vemos en la segunda imagen. Realizada en 2016, la fotografía dentro de esta fotografía fue también capturada en el Estadio el 22 de septiembre de 1973. El entorno es uno de los baños del recinto, donde se torturó a miles de hombres, muchos de ellos hechos desaparecer. Tal como estas fotografías en y sobre el Estadio Nacional, esta exposición indica y expande la memoria histórica de este centro de tortura mediante la estructura «Archivos en acción» localizada en el hall central.

Por Florencia San Martín



SEBASTIÁN PREECE

Cartografía económica de Chile —Avisos Clasificados— El Mercurio, domingo 29 de mayo 1977

2014

Escombros de hormigón y periódico, 85 × 145 × 80 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

En esta instalación, Sebastián Preece (Santiago, 1972) reúne diferentes fragmentos de cemento encontrados en los escombros de una demolición. Al encontrar estos fragmentos, el artista notó que llevaban pegada una página de periódico, cuya iconicidad le permitió descubrir la procedencia de la imagen. Mediante un puzle que recuerda al tiempo y la destrucción, Preece nos muestra los avisos económicos ubicados en la sección «Propiedades venden» del diario de ultraderecha *El Mercurio*, con fecha domingo 27 de mayo de 1977. Dos años antes, en 1975, el economista estadounidense Milton Friedman había visitado Chile para encontrarse con Pinochet, encuentro en el que le aconsejó sobre la implementación efectiva de un libre mercado rampante. Un año después, un grupo de estudiantes de la Universidad Católica que habían estudiado con Friedman en la Universidad de Chicago llevaban el control económico del país, denotando el significado de la dictadura como un régimen tanto cívico como militar. Para finales de los setenta, Chile se había convertido en el «milagro» económico del mundo, pero dicho milagro, como se sabe, solo satisfacía a la clase dominante. La obra de Preece habla de ese momento histórico, cuando las leyes y la cultura tornaron la propiedad y la vivienda en un bien de mercado, criticando las reformas de la dictadura y la complicidad con el régimen de los medios de comunicación, como *El Mercurio*. Al reunir los fragmentos en 2014, el artista nos dice que el modelo neoliberal y sus políticas de vivienda aún afectan la vida en Chile.

Por Florencia San Martín



KENA LORENZINI

Campamento Cardenal Juan Francisco Fresno

1984

Fotografía, 81 × 123 cm

Por la vida. Pegatina organizada por el Movimiento Unitario Mujeres por la Vida en apoyo a las reivindicaciones de las presas políticas en la Alameda, 27 de abril de 1988 de la serie De la mirada personal a las miradas colectivas: la lucha de las mujeres

1988

Fotografía, 42 × 63 cm

Colección de la artista

En la imagen de la derecha, la fotografía Kena Lorenzini (Talca, 1959) representa la dignidad de la vivienda en campamentos informales mediante una acción colectiva de limpieza llevada a cabo por mujeres. En la de la derecha, vemos a una mujer pegando un cartel sobre un muro donde leemos: «No + presas políticas». Juntas, estas fotografías de Lorenzini hablan de la urgencia del espacio público como un sitio de vivienda y protesta, visibilizando dicha forma de habitar y resistir desde la lucha colectiva de las mujeres.

Por Florencia San Martín



ECOLOGÍAS DE RECIPROCIDAD

BERNARDO OYARZÚN

Fetiche

2012

Instalación con figuras de resina epóxica, dimensiones variables

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Galería Gabriela Mistral

En una manifestación lúdica y provocadora, Bernardo Oyarzún (Santiago, 1963) nos conduce por un viaje introspectivo a través de *Fetiche*, compuesta, en esta ocasión, por un universo de más de noventa piezas de resina. Cada una de estas figuras, con atuendos únicos, parece emerger como personajes en busca de un escenario que trascienda lo cotidiano. En este autoreferencial y profuso despliegue plástico, Oyarzún no solo se exhibe a sí mismo, sino que lanza un mordaz escrutinio sobre la sociedad chilena y su relación con los espacios populares, los márgenes sociales, los lugares comunes de lo mestizo y la rica herencia cultural indígena. Cada figura actúa como un espejo, reflejando y distorsionando múltiples facetas de nuestra cultura. Estereotipos representados en una diversidad de colores y formas cuestionan las propias percepciones colectivas como sociedad. La obra de Oyarzún es diversa y articula lo maleable y transformable, entiende la identidad como algo vivo, una entidad en constante evolución. Sus figuras funcionan como aguijones incitadores a desafiar las convenciones arraigadas, abriendo puertas a nuevas y múltiples diferencias. En este escenario, la diversidad surge como el motor que impulsa la metamorfosis y el florecimiento de sistemas de reciprocidad que avancen hacia un futuro con justicia social.

Por Carolina Arévalo Karl



GONZALO CUETO

Kit básico

2013

Video digital, 6'47"

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Galería Gabriela Mistral

Kit básico es un video performance donde espejos reflejan la fragmentación y la homogeneización en nuestra forma de producir y pensar, que ha llevado a un paisaje estéril y erosionado. Gonzalo Cueto (Temuco, 1973) sitúa un bosque de monocultivo en la zona central de Chile, donde la biodiversidad ha sido aniquilada y la cooperación y complicidad entre las especies han dado paso a la degradación ambiental. Sobre el horizonte, una negra columna de humo se yergue quebrando la raída calma del encuadre. En el centro de esta narrativa visual se encuentra una figura humana con un dispositivo facial reflectante, que actúa como un espejo del paisaje circundante. Este espejo, dependiendo de su posición en relación con el sol, se convierte en un propiciador de luz, una señal lumínica en medio de la oscuridad que representa la pérdida de diversidad y el daño ecológico.

El artista contrapone a ese imaginario residual una señal lumínica, propiciando una doble lectura entre la esterilidad del paisaje y la resistencia que surge en su interior. El video documenta no solo la degradación ambiental, también tensiona la versatilidad de un espacio que es escenario de resistencias al ecocidio neoliberal que trajo el golpe y sus sistemas de monocultivos. Las imágenes de la homogeneización, en su sentido más amplio, aniquilan la biodiversidad, la posibilidad de la cooperación y la complicidad entre especies.

Por Carolina Arévalo Karl



VANIA CARO

Mapa Alto Hospicio

2013

Bordado de telas con aplicaciones, 190 × 250 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Galería Gabriela Mistral

Esta obra es un mapa textil bordado con distintas incrustaciones que indican especificidades de la comuna de Alto Hospicio en la región de Tarapacá. Vania Caro (Santiago, 1986) articula un ecosistema recíproco, que evoca un sistema humano, donde propone una cartografía que relaciona distintos hitos espaciales. Los Cóndores, que se encuentra en la periferia de la comuna de Alto Hospicio en los límites entre el sector industrial y la pampa, fue un centro de detención y tortura durante la dictadura militar. A su lado, los cimientos de lo que fuera la fábrica de explosivos Cardoen, responsable de la fabricación de bombas de racimo y helicópteros militares, que explotó en 1986 dejando veintinueve fallecidos. Un eje central en la articulación del sistema es la ropa usada, un elemento identitario de la zona, que circula transversalmente en esa latitud, desde el paso aduanero hasta la feria agropecuaria o, en su defecto, el basural, donde muchas veces es quemada. La ropa usada interactúa de distintas maneras con los habitantes hospicianos y una gran mayoría de iquiqueños. Sus lógicas de circulación propician múltiples códigos que funcionan en torno y en pos de su comercialización, la que abarca casi la totalidad del comercio ferial de la localidad, siendo el centro neurálgico de congregación comunitaria.

Por Carolina Arévalo Karl



RODRIGO ARTEAGA

Monocultivos (pinus radiata)

2020

Papel quemado, 200 × 130 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

Un papel de gran formato quemado a mano con un cautín dibuja la silueta de hojas, semillas y ramas de *pinus radiata*, una de las dos especies de árboles que conforman la industria forestal chilena. Esta obra, junto a *Monocultivos (eucalyptus globulus)*, es parte de una serie de Rodrigo Arteaga (Santiago, 1988) que aborda dicha industria. La ausencia de ambas especies, en sus distintas formas, se hace presente repetitivamente evocando el monocultivo. La retícula es una forma de nombrar la estructura de pensamiento, basada en la metodología de categorización del método científico, que nos domina. Ambas especies están estrechamente vinculadas también a los incendios forestales que han azotado la zona central de Chile los últimos veranos; consecuencias devastadoras de la ruptura de las complejas redes de relaciones ecológicas y la interdependencia de todos los seres que comparten este planeta. Esa ruptura entre seres humanos y no humanos que conviven, propició las bases para un sistema que instala al extractivismo como la forma de progreso por excelencia.

Por Carolina Arévalo Karl



NICOLÁS RUPCICH

EDF

2013

Video digital, 5'25"

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

El glaciar Grey, majestuoso y colosal, se erige como el protagonista en esta videoinstalación. La monumental masa de hielo, la mayor del Parque Torres del Paine y un componente fundamental de los Campos de Hielo Sur, se convierte en un espectador silente de la exploración artística de Nicolás Rupcich (Santiago, 1981). Con el transcurso del video, la imagen y la topografía se desvanecen gradualmente bajo la influencia ominosa de un bloque negro. Este gesto visual, que evoca la icónica transición "fade to black", engulle la grandiosidad del paisaje, desencadenando preguntas fundamentales sobre la agencia de las imágenes digitales en la actualidad.

En su obra, Rupcich plantea una intrincada reflexión sobre nuestra relación con la naturaleza, que en la era actual parece distorsionada y relegada al ámbito de la ficción y el efectismo. La introspección incita a formular interrogantes esenciales acerca del impacto de la sobreproducción de imágenes y su influencia en nuestra percepción de la realidad. ¿Cómo inciden estas representaciones visuales en nuestra comprensión de la naturaleza? ¿Qué respuestas suscita en la sociedad frente a la metamorfosis de los paisajes naturales en imágenes digitales? *EDF* explora las complejas relaciones entre lo humano y lo no humano, la naturaleza y los imaginarios digitales.

Por Carolina Arévalo Karl



ALICIA VILLAREAL

Serie *Reserva*

Medio mixto, fotografía digital, mapa, acuarela,
55 × 142 × 4 cm; 67,8 × 162 × 4 cm; 29,5 × 104,5 × 4 cm
Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP
Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

La serie *Reserva* de Alicia Villarreal (Santiago, 1957) es un conjunto de piezas gráficas que fusionan mapas, acuarela, fotografía y objetos en una investigación sobre los territorios afectados por incendios forestales en reservas nacionales. Cada obra es una ventana al mundo de reflexión sobre el delicado equilibrio de la naturaleza y la importancia de la memoria territorial en la sociedad. Villarreal comenzó su proceso creativo recolectando los restos del incendio que devastó la Reserva Nacional China Muerta en la Región de la Araucanía en 2015. Estos restos fueron cuidadosamente fotografiados y luego impresos a escala real. La superposición de estas imágenes en mapas antiguos de Chile crea un territorio imaginario marcado por las cicatrices y los cambios que han ocurrido a lo largo del tiempo. La serie evoca una profunda reflexión sobre la memoria compartida y la importancia de recordar y aprender de nuestras ecologías. Alicia Villarreal, conocida por su trabajo en acciones y proyectos colectivos en comunidades, explora los conceptos de memoria y ciudad en esta obra.

Por Carolina Arévalo Karl



INGRID WILDI MERINO

Las montañas de Anta

2009–2017

Fotografía en caja de luz, 163 × 109 × 11 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

Acentuada en Chile con la dictadura y su Constitución colonial que aún domina los modos de ser y habitar el territorio, el Capitaloceno ha sido resistido desde el comienzo de la expansión de Europa a Abya Yala en el siglo xvi. Esta obra nace como parte de una investigación sobre la producción minero-metalúrgica en las cercanías de la mina Collahuasi en el norte de Chile, antigua zona de cementerios incas. La obra no solo cuestiona los vacíos en la tierra que dejó el cobre extraído en Chuquicamata, sino que también el que deja el salitre en Tarapacá, la plata extraída en Potosí, el litio en los salares andinos de Uyuni y Atacama y los múltiples saqueos de artefactos mortuorios a lo largo del cordón andino; el vacío tiene muchas presencias. Ingrid Wildi Merino (Santiago, 1963) cuestiona la historia de Chile y el uso de los territorios para la productividad económica en el desarrollo tecnológico. A través de una fotografía en gran formato al interior de una caja de luz, evidencia las modificaciones en el paisaje intersectados por la historia del cobre, profundizando en la dialéctica de los resultados de la colonización y la globalización.

Por Carolina Arévalo Karl



ALEJANDRA PRIETO

Mono con navaja

2018

Tallado en carbón mineral, 10 × 14 × 4 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Galería Gabriela Mistral

La escultura, meticulosamente tallada en carbón mineral, emerge como una reverberación artística del pasado colonial de América Latina, una síntesis entre la mirada republicana de José Gil de Castro y la perspicaz visión de Alejandra Prieto (Santiago, 1980). La obra está inspirada en un retrato de 1816 realizado por el pintor peruano Gil de Castro en Chile: *Don Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo Don José Fabián*. En la pintura colonial, el hijo lleva en sus manos una cajita redonda con la imagen del mono que Prieto ha representado en piedra. El mono es el imitador de la naturaleza humana. Gil de Castro fue gran amigo de Bernardo O'Higgins, siendo el autor de la mayoría de los retratos del prócer, como de otras personalidades de los ejércitos libertadores de Sudamérica y, en consecuencia, del paso de la colonia al periodo de la república y la formación de los Estados nación de la región. Evocando emblemas neoclásicos, Prieto presenta una alegoría del peligro en cameo. Establece un paralelo entre épocas, denunciando el epistemicidio impuesto por la modernidad kantiana en la región. La obra incita a cuestionar la persistencia de los estereotipos hegemónicos y a explorar las complejas capas de la identidad latinoamericana en su camino hacia el progreso y la emancipación.

Por Carolina Arévalo Karl



JOSÉ BALMES

Tuya es la tierra, pueblo

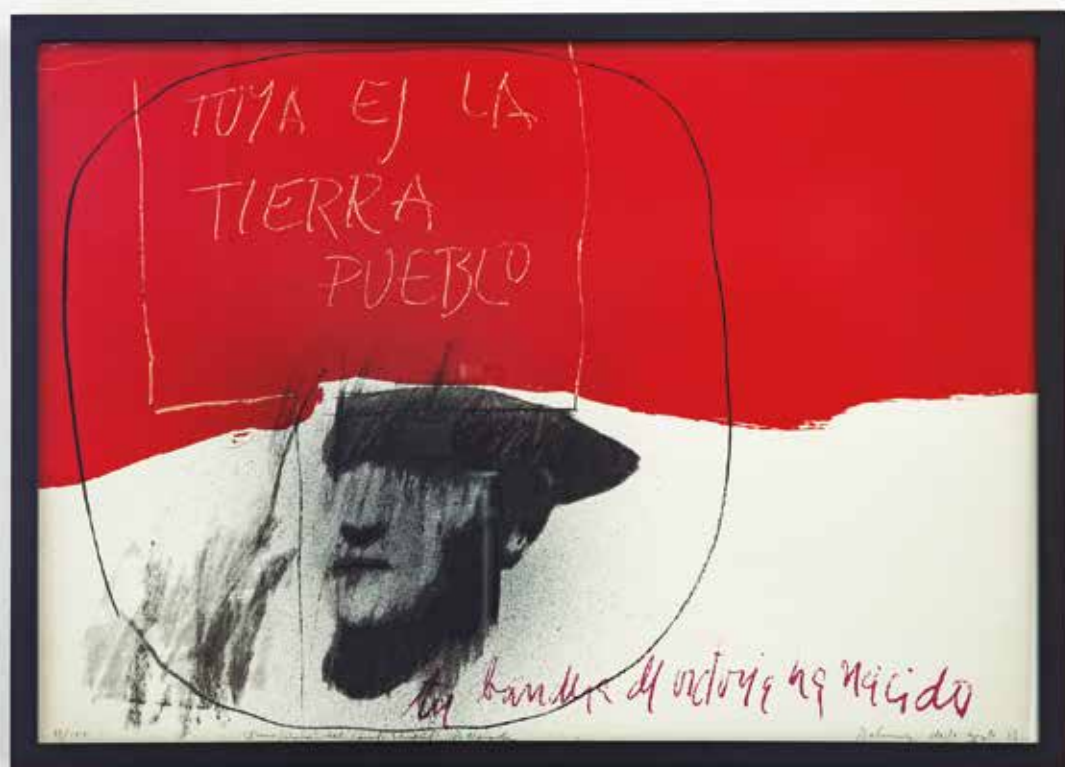
1973

Serigrafía, 53 × 74 cm

Colección Pedro Montes

Creada en el calor de agosto de 1973 como parte de la serie *Imaginario del Canto General de Pablo Neruda*, Jose Balmes (Montesquieu, 1927 - Santiago, 2016) rindió un profundo homenaje a este importante libro de Neruda, creando una mirada panorámica y hemisférica que reverbera a través de los versos del poeta. Su título, extraído del octavo apartado del *Canto general*, «La tierra se llama Juan», hace énfasis en dar voz a los humildes y marginados en la narrativa de la historia de América Latina. El poema se erige como fuente inagotable de inspiración para Balmes y su creación. Juan personifica a todos los oprimidos que luchan incansablemente por la libertad y la emancipación de su patria. El círculo con carboncillo, recuerda el ciclo perpetuo de muerte y resurrección en la búsqueda incansable por la victoria obrera definitiva.

Por Carolina Arévalo Karl



Trabajando la tierra

ca. 1980–1990

Arpillera bordada, 37 × 45 cm

Colección Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Las arpilleras creadas durante la dictadura se elaboraban cosiendo diversos restos de tela sobre sacos de papa, organizando y componiendo distintas imágenes que respondían, por lo general, a las vidas de las mujeres durante esos años. Después del golpe, en 1973, el modelo económico en Chile cambió abruptamente. La dictadura no solo se tradujo en opresión, sino que también provocó la pérdida de empleos, el empobrecimiento de muchas familias y la destrucción de organizaciones sociales y políticas. En este contexto, las mujeres comenzaron a reunirse en grupos locales con el fin de crear arpilleras, amparadas, por lo general, por organizaciones sociales y religiosas como la Vicaría de la Solidaridad. En un principio, el objetivo principal era la obtención de ingresos económicos con la venta de las obras. Los temas seleccionados para los textiles estaban siempre relacionados con la experiencia personal. Así mismo, estaban también asociados al deseo de denunciar los actos cometidos durante el régimen de Pinochet. Las escenas narradas con retazos de tela introducen la vida en las poblaciones, en los comedores comunes, las lavanderías e incluso en contextos rurales. Otras, describen el desempleo, las huelgas, las torturas y las muertes. Muchos de estos textiles fueron destruidos al ser considerados como propaganda en contra del régimen militar, pero otros sobrevivieron y fueron enviados o vendidos fuera de Chile.

Por Carolina Arévalo Karl



Abastecimiento de agua

1978

Arpillera bordada, 39,6 × 50 cm

Colección Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

El arte puede ser un poderoso medio de resistencia contra la opresión. Durante la dictadura de Augusto Pinochet en Chile (1973–1990), mujeres de barrios marginales, prisioneras políticas y familiares de detenidos desaparecidos crearon arpilleras, un arte textil que representaba la pobreza, la violencia y la coerción de la época. Esta pieza forma parte de la colección de Carmen Waugh (hoy en el MMDH), integrada por cincuenta y cuatro arpilleras que se exhibieron en España, Gran Bretaña y Cuba durante la dictadura de Pinochet. Los textiles de esta colección fueron creados en su mayoría desde noviembre de 1975 en el taller Arpilleras Zona Oriente, por mujeres que, enfrentadas al desempleo, necesitaban de modo urgente encontrar nuevas fuentes de ingresos.

La composición de una arpillera puede contener una escena o un conjunto de escenas. Las arpilleras utilizaron materiales como la lana, el algodón y el papel para crear diferentes texturas, volúmenes y detalles, recurso utilizado repetitivamente en las montañas de los Andes como un elemento constitutivo de identidad. En la composición de *Abastecimiento de agua*, los colores fueron elegidos y situados por saturación y contraste: azul, rojo, blanco, negro y verde oliva. En los talleres, se establecieron reglas visuales y de composición relacionadas a la cantidad de figuras, el contraste de las telas y la posición de los elementos. Se estandarizó el tamaño total de las obras y se asumió el bordado como técnica de unión de los elementos. Las orillas comenzaron a terminarse con festón de lana y las piezas unidas al fondo fueron bordadas con cadeneta, puntada continua o discontinua. El ritmo de las escenas y las acciones de la narración están definidas por estas características.

Por Carolina Arévalo Karl



COLECTIVO ULTIMAESPERANZA

Hidropoética, secuencia tríptico glaciar

2013–2019

Fotografía, 58 × 89 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

La fotografía captura la intervención efímera del paisaje por medio de la luz en forma de proyección de texto. Los glaciares son cuerpos totémicos que alojan mensajes directos: «Una nueva manera de comunicarnos». El Colectivo Ultimaesperanza, compuesto por Sandra Ulloa (Punta Arenas, 1978) y Nataniel Álvarez (Punta Arenas, 1974), realiza diversas acciones de proyecciones visuales de enormes dimensiones sobre glaciares en la Patagonia, monumentos naturales muy antiguos que hacen resistencia a la crisis hídrica. Sobre ellos, instalan la reflexión sobre la conservación de los hielos eternos que yacen en la región de Magallanes y la Antártica Chilena, subrayando la urgencia de la cooperación entre los seres vivos en la era del Capitaloceno. Los mensajes, formalmente austeros, en tipografías simples y diseños monocromos, sitúan estos textos en santuarios hídricos tan extraordinarios que cuestionan la realidad de lo ilusorio. En estas expediciones artísticas el colectivo reflexiona sobre la interacción con otras especies, elementos y entidades no humanas, que emergen, se modifican y reconfiguran el paisaje.

Por Carolina Arévalo Karl



LAGDA

Beben litio, comen cobre

2021

Serigrafía sobre tela, 80 × 110 cm

Colección LAGDA

Esta serigrafía, realizada por el Laboratorio de Artes Gráficas del Desierto de Atacama (LAGDA), revisa la gráfica andina premoderna, específicamente las ilustraciones de Guamán Poma, en un ejercicio visual que indaga sobre las conexiones coloniales y extractivistas que hieren al desierto de Atacama y la imposición de la cultura minera en el cordón andino. El título entrelaza lúdicamente verbos que refieren a las necesidades biológicas más básicas —beber y comer— que entran en crisis a causa del extractivismo desenfrenado que opera en los otros dos términos —litio y cobre—. El punto de inflexión del Capitaloceno en el que nos encontramos demanda distintas maneras de relacionarnos. En antiguas formas de pensamiento y expresiones artísticas hay claves para comprender nuestro desarrollo como humanos, como comunidad, como Estado. Las ilustraciones de Guamán Poma son puertas que dan pistas, observando vestigios del pasado, de cómo seguimos hacia adelante. La revitalización de expresiones visuales extintas puede despertar distintas formas de relación con nuestro entorno.

Felipe Guamán Poma de Ayala (Cuzco, 1534 – Lima, 1615) fue un cronista amerindio de ascendencia incaica durante el virreinato del Perú. Su obra *Nueva Crónica i Buen Gobierno* muestra la visión indígena del mundo andino, y, en la segunda parte, denuncia los abusos de los encomenderos, corregidores, curas e intelectuales sobre el pueblo. Intenta convencer al rey de terminar con el desmantelamiento de las jerarquías sociales andinas y corregir los excesos de los españoles. Los fundamentos coloniales —que son reactualizados durante la dictadura— se basan en la condición no-humana del otro. LAGDA revisa situadamente la obra gráfica de Guamán Poma fijando su relevancia histórica y su vigencia política, proponiendo un reencuentro de los artistas locales con los lenguajes precoloniales que se desplegaban en la región andina. *Beben litio, comen cobre* es una metáfora sobre la devastación del gran cuerpo del desierto de Atacama, una reflexión crítica y creación territorializada en torno a los códigos visuales del desierto andino. La obra incita una lectura crítica del contexto socioambiental de este, evidenciando que el origen del modelo de extracción es la colonia y que su presencia histórica continúa profundizando la apropiación y la devastación en el mundo andino actual.

Por Carolina Arévalo Karl

2021 BEBEN LITIO
COMENSCOBRE



¿son humanos?

castigo

TARIX SEPÚLVEDA

Tubo 1, 2 y 3 de la serie Parque industrial Ventanas

2019

Resina, arena de playa de Ventanas, metal, 78 × 20 × 20 cm c/u

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

Esta obra de Tarix Sepúlveda (Santiago, 1988) consta de tres esculturas que capturan arena en combinación con resina, fusionando materiales orgánicos y químicos para que estas perduren en el tiempo. La arena proviene de la playa de Ventanas, comuna de Puchuncaví, en la región de Valparaíso. La localidad es conocida por ser el epicentro de un largo historial de denuncias por contaminación y daño ambiental. Las industrias allí, como Codelco junto a otras dieciocho empresas de diversos sectores como el carbón, la energía y el petróleo, han sido responsables de la degradación continua del entorno de la localidad de Quintero-Puchuncaví.

La arena que, constantemente, se ve afectada por la corrosión de los contaminantes, queda inmortalizada en esta obra. Los problemas de contaminación en esta zona datan desde 1968, cuando el Ministerio de Agricultura emitió un oficio a la Empresa Nacional de Minería (ENAMI) por dañar a los agricultores locales. Durante la dictadura, en 1977, se implementaron medidas ambientales, como el aumento en la altura de la chimenea de la fundición. En 1979, el profesor universitario Jaime Chiang Acosta, junto con los vecinos, realizó los primeros estudios sobre la contaminación por arsénico en la zona. A pesar de estos signos tempranos de alarma, la inacción del Estado y las empresas se ha perpetuado desde 2011, cuando casi cincuenta estudiantes y profesores de la escuela La Greda se intoxicaron. Los estudios posteriores, realizados por el Ministerio del Medio Ambiente en escuelas, hospitales y centros comunitarios en 2012, revelaron riesgos que lamentablemente no fueron atendidos hasta agosto de 2018, cuando se produjo otro grave episodio de intoxicación con más de mil casos. La obra de Sepúlveda se erige como tres cuerpos híbridos que fusionan materialmente el desastre ecológico resultante de los procesos industriales.

Por Carolina Arévalo Karl



CECILIA VICUÑA

Poncho de nudos

2000

Madera, fibra vegetal, 51 × 36,5 × 23 cm

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Galería Gabriela Mistral

En 1971, Cecilia Vicuña (Santiago, 1948) se acercó a Salvador Allende con una propuesta singular: la celebración del Día de la Semilla, una iniciativa colectiva que consistía en recolectar y posteriormente sembrar semillas. La respuesta de Allende fue una risa acompañada de un: «Quizás para el año dos mil». Años más tarde, durante un viaje a Perú, Vicuña se encontró en el espacio sagrado del templo agrícola de Moray con una sorprendente serie de terrazas concéntricas. Cada nivel de estas terrazas representaba un microclima distinto, adaptado para un nicho ecológico específico. Vicuña reflexionó sobre la convergencia de elementos en ese lugar: «Templo, escultura, ciencia y agricultura, todo en uno. Pensé, ¡un poema espacial realizado en la tierra y con la tierra!». En el cuerpo de obra de Cecilia Vicuña hay una constante búsqueda, en los saberes precolombinos, de señales para enfrentar la crisis del Capitaloceno. ¿Qué saberes alojan las antiguas prácticas? En *Poncho de nudos*, al igual que en otras obras de su proyecto *Semiya*, la artista revitaliza tecnologías ancestrales extintas para acceder a nuestra herencia estética amerindia. Una estructura de madera sostiene un tejido de fibra vegetal en la antigua técnica del anudado. La artista recupera un rudimentario oficio ancestral, creando un cuerpo transparente, frágil, versátil y honesto, como ofreciendo nuevas formas de relación con nuestro entorno.

Por Carolina Arévalo Karl



EQUILIBRIO

Marco Balthus

1928

Materiali: legno, paglia, filo di ferro, corde.

Altezza: 1,50 m. (altezza totale con base).

Provenienza: collezione privata.

Il lavoro di Marco Balthus, nato nel 1928 a Parigi, è caratterizzato da una forte ispirazione verso l'arte primitiva e il surrealismo. In questa opera, l'artista utilizza materiali naturali come la paglia e il legno, combinati con filo di ferro e corde per creare una struttura che evoca l'equilibrio e la stabilità. La scultura è composta da una base di legno, su cui poggia un'asta verticale che sostiene una struttura a rete di paglia. La rete è formata da fili di paglia intrecciati in modo da creare una griglia che si apre verso l'alto, simile a un cesto o a una rete da pesca. L'opera è esposta in un ambiente minimalista, con una parete grigia e un pavimento di legno, che mette in evidenza la texture e la forma della scultura.





PATRICIO SALINAS

Serie *Lota 1991*

1991

4 fotografías, 43,3 × 59,9 cm c/u

Colección Subsecretaría de las Culturas y las Artes – MINCAP

Fondo Nuevas Adquisiciones 2020

Lota 1991 es una serie de cuatro fotografías de Patricio Salinas (Valparaíso, 1949) que retrata a los trabajadores de la mina homónima. En un contexto donde la historia se entrelaza con la lucha, Salinas nos muestra el fin de una era en Lota, el cierre de una mina de carbón que había estado en operación durante más de un siglo. Estas imágenes, tomadas en 1991, reflejan la despedida de una época marcada por los profundos cambios políticos y económicos que se estaban gestando en Chile. Las fotografías nos presentan a los mineros del Pique Carlos, trabajadores que se adentraban a novecientos metros de profundidad en la tierra en busca del preciado carbón. Salinas no solo documenta la realidad de estos mineros, sino que también arroja luz anticipadamente sobre las consecuencias de la dictadura en la crisis ambiental que asola Chile en la actualidad.

Por Carolina Arévalo Karl







GIANFRANCO FOSCHINO

Villa Las Estrellas

2019

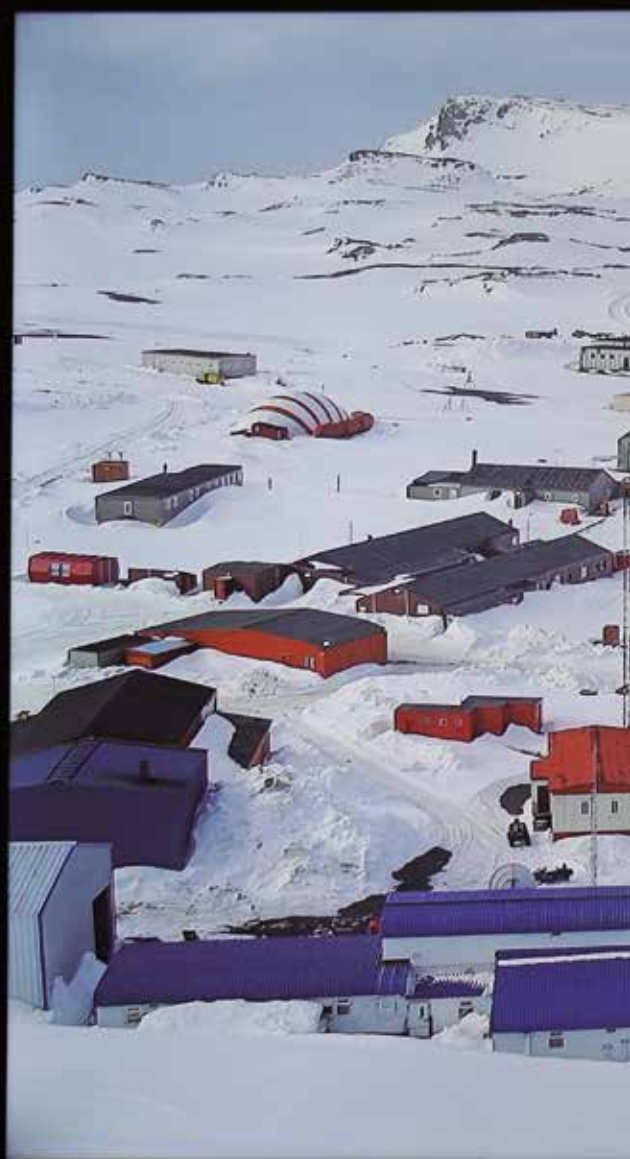
Video instalación de 2 canales, 24'

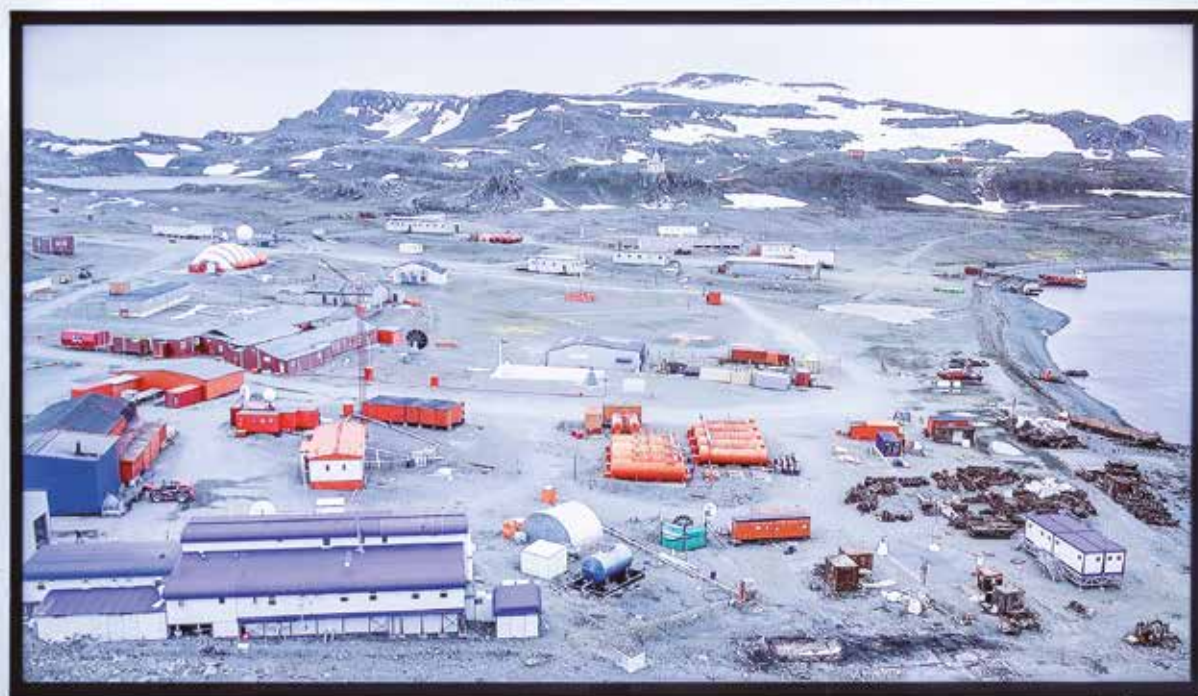
Colección del artista

Esta obra es una instalación de video a dos canales que manifiesta el derretimiento de los hielos en Villa Las Estrellas, localidad ubicada en la península Fildes de la isla Rey Jorge en el archipiélago de las Shetland del Sur en la Antártica chilena. Dicha localidad es habitada por funcionarios de la Fuerza Aérea y científicos que buscan nuevas pistas desde la ciencia para atravesar la crisis del Capitaloceno.

La obra de Gianfranco Foschino (Santiago, 1983) se articula en torno a la contemplación del paisaje, donde sutilmente devela las transformaciones del tiempo, capturando la tensión entre lo móvil —la nieve, el hielo, el agua— y lo inmóvil —la geología que sostiene el paisaje—; entre lo que tiene forma —la tierra— y lo que no tiene forma —el agua—. En esta obra, Foschino denuncia la erosión de un santuario glacial y reflexiona sobre la fragilidad de nuestro entorno natural y la urgente necesidad de enfrentar los desafíos ambientales de la era actual. *Villa Las Estrellas* es un diálogo profundo entre la forma sólida de la tierra y la escurridiza presencia del agua, como un testigo silencioso de los cambios del territorio con la presencia humana.

Por Carolina Arévalo Karl





MIGUEL LAWNER

Troncos quemados

1974

Dibujo a plumón sobre papel, 51,5 × 34,5 cm

Colección Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Desde el 16 de septiembre de 1973 hasta el 8 de mayo de 1974, el arquitecto y Premio Nacional de Arquitectura 2019, Miguel Lawner (Santiago, 1928), estuvo detenido en la Isla Dawson al sur de Chile, donde realizó cuarenta y dos dibujos. En dos de ellos, *Troncos quemados*, Lawner representa el deterioro catastrófico del medio ambiente producto de la modernidad, mostrando el estado actual de la isla que, a comienzos del siglo xx, había sido cedida por el fisco a la compañía Gente Grande. En este sentido, estos dibujos nos recuerdan que el programa extractivista de la dictadura corresponde a un programa colonial más amplio. Por otra parte, los dibujos de Lawner ponen de manifiesto al dibujo como una praxis de conexión con la realidad material en medio del caos y derrumbe de los sistemas simbólicos. El dibujo como resistencia de la vida.

Por Carolina Arévalo Karl



INÉS DE SUÁREZ*

Carmen Berenguer

Inés de Suárez, así se llama uno de los registros visuales que estoy presentando, este video en los años ochenta, y se trata de un documento de época. Vestidos de oscuro, en su mayoría amigos y conocidos del tiempo de la necesidad de verse con el otro/otra. No importa qué ocurriría; lo cierto: es más que importante verse como si fuéramos a desaparecer; se convirtió en una necesidad tremenda en ese contacto humano. Íbamos a todas las presentaciones del MAC, del Bellas Artes, del teatro de Griffero, Andrés Pérez, Alfredo Castro, Radrigán, el cuadrilátero de las artes escénicas de un teatro que respiraba vertientes comunicativas, metafóricas, simbólicas, lejos de un desciframiento conocido. Así los Inti-Illimani, Víctor Jara, Quilapayún, Patricio Manns, quienes, en su intento por borrarlos se hicieron urgencia en el camino de la resistencia chilena que rememoro con deleite. Me refiero a ese sesgo inaudito de no requerir palabras para entendernos, eso era todo.

La naciente expresión del pop, en un principio recibida con beneplácito por el régimen, duró poco. Aparato Raro, Los Prisioneros. Los aparatos de control intentaron de borrar sus imágenes en los medios de comunicación; no obstante, solo lo consiguieron con las Panteras Negras, los punks, entre muchos grupos que ni siquiera se ha escuchado su nombre como el Socavón oscuro que una noche lo vi y quedé sorprendida, excelente grupo de rock duro. Sin duda muchos otros. Su recinto en el Garage es memorable. Allí nos apretujábamos por entrar a escapar.

Escapar fue el espacio de resistencia. El escape de los nuevos «artistas» que, creo, pocos pensaban en tamaña palabra: arte. En épocas duras ganó esa batalla refugiada en signos a descifrar. Estábamos saliendo del estructuralismo, que fue su última batalla con el enviado de Dios, que regía las letras en el vecindario y odiaba dicho cenáculo de Roland Barthes. El enviado de Dios prefería el impresionismo literario ad- portas del resplandor post estructuralismo. La aldea dejaba de existir para abrazar la global. La disputa se dio en ese intersticio de lo fragmentario, la instalación y la denominada performance en el cuerpo.

Pero nosotros nos seguíamos queriendo y vertiginosamente los años veloces iban borrando la figuración, la novela decimonónica y casi, por no decirlo, la poesía. No había espacio para nada emocional ni el culto a la belleza. Dentro de la oscuridad sería el hoyo negro capaz de succionarte y nos seguíamos locamente en noches lujuriosas de bares como centros y retiros vernáculos, etílicos, de aquel frenesí de vernos, besarnos, alegrarnos. Como si fuéramos apariciones de catacumbas leímos ardientemente la nueva reflexión como *La historia de la locura* de Foucault. Nos hacía brillar, nos ayudaba a seducirnos, a vernos amantes de nosotros, de nuestros íconos.

Un día en el encuentro cultural de Las Condes, financiado por el Banco Hipotecario que financiaba «locuras» con tal que el desvarío no se topara con Carlitos Marx, podríamos recibir patadas y balas. Y las balas de las fuerzas especiales, de la DINA, apuntándonos con el dedo antes de la matanza del Corpus Cristi. Así pasamos entre borraduras por droga y por el sistema. Un día en dicho encuentro donde leía Rodrigo Lira unas hojas infinitas de la impresora del tiempo, el joven poeta que fue desertor de la Escuela Militar y terminó sus días en la tina de baño ahogado en su sangre, mientras eso ocurría, corrían una lista de apoyo para que otro joven poeta, Gonzalo Millán, autor de *La ciudad*, que la lee hacia atrás, se regresara a su exilio. Así amábamos, como monstruos, cómo decir censura en aquellos tiempos en el que nos hicimos un itinerario en el mapa de Santiago, una cartografía que nos denominamos subalternos, marginales al centro, que era el centro cívico y el barrio alto, Las Condes, aquel pueblito. Por qué llegué a este lugar, simplemente decir fauna urbana de la escapada resistente.

Allí en ese bar de Morandé hicimos acciones performáticas. Un amigo poeta uruguayo vino a verme y traía la idea de una performance en el que leeríamos el libro *Mi lucha*, el manifiesto de Hitler, y luego lo quemaríamos. Una persona entendida en el arte visual, sugirió cortar esa parte. Yo le dije a mi amigo que me colaborara; él es profesor de artes visuales y lo cortó. No obstante, se me vino toda la represión censuradora, toda la normativa rasuradora de cuando le cortaban el pelo a los chicos de pelo largo y prohibieron los pantalones a las mujeres. Y recuerdo el murmullo que corría entre nosotros como forma de comunicarnos, el chisme político nos mantenía en la misma onda. Todas las palabras prohibidas, todos los libros escondidos por miedo. El miedo volvió a atravesar mi vida, en la que no tenía nadie en quien apoyarme de tal embestida, sujeta a un semianalfabeto en la conversación. Que nadie sepa qué pienso. La persecución en nuestras vidas nos cambió y nos vimos esfumados en la pátina del tiempo. Ya no hay mucho aquí, censura y autocensura continuará, sigue continuando. Sobre todo, miedo; ante los demás, el qué dirán, etcétera. Nuestra idea en la acción fue que se nos quemaban los dedos escribiendo y leyendo, como acto de resistencia política cultural, eso significaba *Mi lucha*.

* Transcripción de la presentación de Carmen Berenguer en el coloquio «Todavía somos el tiempo: arte y resistencia a 50 años del golpe», el día 8 de noviembre de 2023 en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tbldLqoN5G8>

ACTIVACIONES DE OBRA



«Obras en diálogo: encuentros abiertos para la reflexión»
con la artista María Verónica San Martín.



«Obras en diálogo: encuentros abiertos para la reflexión»
con la artista Dani Negri.



Laboratorio de creación artística contemporánea
«Taller de video analógico versión: Violencia»,
impartido por Jaime Dames y Jefferson Yaguer, del
colectivo Señal Nacional del Video Independiente.



Laboratorio de creación artística contemporánea
«Impresiones de un territorio: libro colectivo en grabado»,
impartido por Sabina Ahumada y Francisca Inda, del
círculo de grabadoras Caudal Gráfico.



Taller de verano «Jugar el presente», impartido por Natalie Séve, de la compañía teatral y laboratorio de investigación artística Amnia Lab.



«Museos en Verano», recorrido mediado por la exposición.



Conmemoraciones 8M.
Recorrido mediado feminista por la exposición.



Conmemoraciones 8M.

Laboratorio de creación artística contemporánea «Unimos nuestras luchas en una misma capucha», impartido por Catalina Alfaro Maraboli y Valentina Rojas Fernández, del colectivo artístico-feminista Capuchas Rojas en Resistencia.



Conmemoraciones 8M.

Laboratorio de creación artística contemporánea
«Cianotipia, materialidades y memorias», impartido
por Área de Programas Públicos y Mediación CNAC.



«Miradas inquietas: acercándose al arte contemporáneo», recorridos mediados para estudiantes de educación básica y media. Participan: Colegio Artístico Maipú y Colegio San Ignacio Alonso Ovalle.



«Miradas situadas: reflexiones sobre arte contemporáneo», recorridos mediados para públicos de educación superior. Participan: Universidad Católica, UNIACC, Universidad Alberto Hurtado, AIEP.



«Maneras de mirar: experiencias colectivas sobre arte contemporáneo», recorridos mediados y experiencias artísticas para grupos familiares y públicos diversos. Participa: Cesfam Dr. Norman Voullieme.

COLOQUIO



COLOQUIO

TODAVÍA SOMOS EL TIEMPO: ARTE Y RESISTENCIA A 50 AÑOS DEL GOLPE

Centro Nacional de Arte Contemporáneo

8 Y 9 DE NOVIEMBRE DE 2023

MESA 1 «ENCUENTROS: ARCHIVOS EN ACCIÓN»

Carmen Berenguer

Máximo Corvalán-Pincheira

Moderan: Florencia San Martín y Claudia Del Fierro

MESA 2 «SOLIDARIDADES TRANSNACIONALES»

Carmen Castillo

Miguel Lawner

Mariagrazia Muscatello

Ana María Rojas

Modera: Florencia San Martín

MESA 3 «ARQUITECTURAS URGENTES»

Cristián Gómez-Moya

Kena Lorenzini

Kika Mazry

Miguel Montecinos

Modera: Claudia Del Fierro

MESA 4 «ECOLOGÍAS DE RECIPROCIDAD»

Claudio Alvarado Lincopi

Sophie Halart

Alejandra Prieto

Modera: Soledad Novoa Donoso

MESA 5 «MEMORIALES SÓNICOS»

Cristian Aravena

Matías Celedón

Paula Solimano

Modera: Florencia San Martín

BIOGRAFÍAS

CARMEN BERENGUER fue documentalista y poeta. Entre sus publicaciones se encuentra *Bobby Sands desfallece en el muro*, de 1983; *Escribir en los bordes*, de 1990, y *Plaza de la Dignidad*, de 2020. Su trabajo ha sido financiado por instituciones como John Simon Guggenheim y el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda; sus poemas y ensayos han sido publicados en revistas como *Nomadías* de la Universidad de Chile, *Crítica Cultural* y *Fortín Mapocho*.

MÁXIMO CORVALÁN PINCHEIRA es licenciado en Artes de la Universidad Arcis, magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Su trabajo explora la relación entre violencia de Estado, memoria, fractura del sistema político, resiliencia como persistencia y la crisis medioambiental. Uno de los artistas más reconocidos de su generación, sus obras revelan —a través de diferentes construcciones simbólicas y materiales— los cimientos del poder político, su fracturado relato de justicia social y la arrogancia humana devenida en los actuales impactos asociados a la crisis climática.

MIGUEL LAWNER es arquitecto y Premio Nacional de Arquitectura en 2019. Un trabajador por la vivienda digna, la cultura y la política; durante la Unidad Popular, Miguel fue director ejecutivo de la Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU) hasta el golpe de Estado de 1973. Desde el exilio en Dinamarca y luego de su retorno a Chile, Miguel ha continuado trabajando en proyectos de arquitectura social e investigando y denunciando las violaciones a los derechos humanos desde diferentes roles, incluyendo la Dirección Nacional del Colegio de Arquitectos de Chile y la ONG Taller de Vivienda Social.

CARMEN CASTILLO es documentalista y premio Orden Nacional de la Legión de Honor en Francia 2023. Entre sus documentales se encuentran *La flaca Alejandra*, de 1994, *Calle Santa Fe*, de 2007, y *La Embajada*, de 2019, entre muchos otros. Exiliada en París desde 1974, el trabajo de Carmen ha sido reconocido con el Premio Altazor y el Premio Especial en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, entre otros.

MARIAGRAZIA MUSCATELLO es candidata a doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría de Arte en la Universidad de Chile, en co-tutela con el doctorado de Storia delle Arti de la Universidad Ca' Foscari (Venecia). Su investigación doctoral se basa en el estudio del modelo bienal, focalizado en las bienales latinoamericanas y en la Bienal de Venecia de 1974. Como curadora, Mariagrazia ha trabajado en instancias como la 13 Bienal de Artes Mediales de Chile, la Bienal Siart de Bolivia y la Bienalsur en Argentina.

ANA MARÍA ROJAS es magíster en Arte con especialidad en Arte Textil de la Academia de Bellas Artes de Varsovia, Polonia, país al que partió luego del golpe de Estado en Chile, con su marido e hija de dos años, dejando inconclusa su carrera de Diseño Teatral en la Escuela de Arte de la Universidad de Chile. El trabajo de Ana María se enfoca en temas de materialidad y exilio desde el trabajo textil.

CLAUDIO ALVARADO LINCOPI es licenciado en Historia con mención en Estudios Culturales por la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (Chile), magíster en Historia y Memoria por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus intereses de investigación circundan los estudios culturales urbanos y la historia del pueblo mapuche. Ha trabajado en equipos transdisciplinarios para reflexionar sobre racismo y ciudad desde donde han emergido libros, artículos, obras artísticas y montajes teatrales. Es curador del Museo Chileno de Arte Precolombino.

SOPHIE HALART es historiadora del arte y académica del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha realizado investigaciones sobre la maternidad y los nuevos feminismos en el arte chileno y, más recientemente, los cruces entre estética y ética en las prácticas ecoartísticas actuales. Es autora de varios textos en inglés y español, coeditora del libro *Sabotage Art: Politics and Iconoclasm in Contemporary Latin America* (Bloomsbury Academic, 2016/2022) y se encuentra actualmente escribiendo un libro sobre políticas de la mirada y prácticas medioambientales en el arte contemporáneo chileno.

ALEJANDRA PRIETO es artista, licenciada en Artes en la Pontificia Universidad Católica de Chile y magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Utiliza minerales para convertirlos en el cuerpo de su obra, creando así paradojas entre el material y el significado, entre los objetos funcionales y el objeto de arte, entre la producción industrial y la producción artística, entre la explotación del hombre y de los recursos naturales, entre el reflejo y el diseño.

CRISTIAN ARAVENA es doctor en Historia del Arte, maestro en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México y actor de la Universidad de Chile. En teatro se desempeña en dramaturgia, creación escénica, pedagogía e investigación. Dirigió el proyecto *La escena inquieta: teatro político metropolitano de la época del sesenta* (2018); fue parte del equipo curatorial de la exposición *Arte acción en México. Registros y residuos* (2019), Centro de Documentación Arkheia, Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC). Actualmente dirige la investigación «Cuerpos transitorios: escenarios del Arte acción y VIH (algunos casos)».

MATÍAS CELEDÓN es guionista, periodista y autor de cinco novelas: *Autor material*, de 2023, *El clan Braniff*, de 2018, *Buscanidos*, de 2014, *La filial* (Premio Municipal de Literatura de Santiago y Premio de la Crítica), de 2012, y *Trama y urdimbre*, de 2007. Se ha desempeñado como guionista en proyectos documentales y de ficción, tanto en Chile como en Argentina. Actualmente vive en Santiago.

PAULA SOLIMANO es una historiadora del arte, curadora y artista visual chilena-estadounidense, que vive y trabaja entre Santiago de Chile y Nueva York. Su trabajo explora teorías de pertenencia, afecto y prácticas comunitarias en el arte contemporáneo latinoamericano. Coeditora del libro *Dismantling the Nation: Contemporary Art in Chile* (Amherst College Press, 2023), Paula es jefa del Área de Museografía y Diseño del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile.



Carmen Berenguer, Máximo Corvalán-Pincheira y Claudia Del Fierro, mesa 1 «Encuentros: archivos en acción»



Miguel Lawner, Carmen Castillo, Florencia San Martín y Mariagrazia Muscatello, mesa 2 «Solidaridades transnacionales»

ENTREVISTA A LAS CURADORAS

EQUIPO DE PROGRAMAS PÚBLICOS Y MEDIACIÓN CNAC: la exposición *Todavía somos el tiempo: arte y resistencia a 50 años del golpe* es parte de la conmemoración de una fecha muy sensible para el país. Nos gustaría saber cómo se ha organizado la curatoría de esta importante muestra, las temáticas a trabajar, la selección de obras y la división de roles en ella de cada una.

FLORENCIA: en abril de 2023, durante un viaje a Chile, la Secretaría Ejecutiva de Artes de la Visualidad (SEAAVV) me citó al Centro Nacional de Arte Contemporáneo en Cerrillos para invitarme a curar esta exposición junto a Claudia Del Fierro. Esta instancia expositiva, como nos explicaron, se proyectaba como «hito programático de la SEAAVV en el contexto de las conmemoraciones de los 50 años», lo que me causaba un tremendo honor, pero también un profundo sentido de responsabilidad. Como Claudia y yo nunca habíamos trabajado juntas, pedimos un par de semanas para intercambiar nuestras perspectivas en torno al arte chileno y al encargo, que no era simple. Tampoco teníamos mucho tiempo. En cinco meses se nos pedía «plantear un relato expositivo para la conmemoración» que se relacionara con el territorio y las tres líneas discursivas con que el gobierno proyectaba este momento histórico: democracia, memoria y futuro. Luego de largas e intensas conversaciones a la distancia (yo ya había vuelto a Estados Unidos), decidimos aceptar la invitación. Leímos e intercambiamos bibliografía crítica en torno al tema y la disciplina que nos convoca, el arte, y comentamos las líneas discursivas. A esto último sumamos la idea de Manuel Guerrero sobre «justicia social», pues, acordando con Guerrero, sin justicia social no es posible un futuro democrático y con memoria.

Pensamos también el concepto de territorio y cómo se entiende en Chile, que para mí era algo nuevo. Desde mi lugar epistemológico, el territorio se relaciona más bien con las luchas indígenas por su soberanía, en vez de las luchas sociales colectivas postmarxistas en localidades específicas, cuestión que en Estados Unidos se llama «comunidad». Mediante mis conversaciones con Claudia, quien tiene una vasta experiencia trabajando este tema, y lo que podía concluir de nuestras reuniones con el CNAC, entendí que en Chile el concepto de territorio tiene una narrativa específica que, entre otras instancias históricas, dialoga con el proyecto social de los cordones industriales diseñado durante el gobierno de

la Unidad Popular. El hall central de la exposición representa el territorio, en este caso Cerrillos, pero además lo que elaboramos conceptualmente como la territorialidad, es decir, las luchas sociales compartidas y colectivas desarrolladas en y con el tiempo a lo largo del país.

A comienzos de mayo, una vez terminado el semestre de primavera en mi universidad, pude viajar a Chile gracias a un fondo de investigación otorgado por mi institución. Durante ese mes, Claudia y yo visitamos varias veces el CNAC y comenzamos la selección de obras de la colección. Tener una selección completa en el tiempo que se nos pedía no fue fácil; a solo un mes de aceptada la invitación, aún no teníamos el marco conceptual listo. Para lograr esto segundo, visitamos y revisamos varios centros de documentación, compartimos más material de lectura, realizamos entrevistas a personas cuyo pensamiento y experiencia era clave para la conceptualización de esta exposición, como Miguel Lawner y Gastón Soublette, y bueno, también nos reímos, manejamos por varias carreteras, comimos y visitamos exposiciones. Ya a mediados de mes nos dimos cuenta que el marco curatorial nos exigía mirar más allá de la colección, por lo que comenzamos a reunirnos con diferentes artistas y colectivos externos. Para entonces ya se había sumado al equipo la curadora Carolina Arévalo, y juntas continuamos las entrevistas y visitas a archivos hasta el mes de agosto, en mi caso de manera remota cuando se trataba de instancias en Chile y de manera presencial en Estados Unidos, donde visité archivos y colecciones en Chicago, Connecticut, Washington D.C. y Nueva York. Al mismo tiempo, Carolina y yo escribimos las cédulas de las más de cien obras seleccionadas, cuestión que terminamos en septiembre. El proceso de investigación también incluyó la producción de entrevistas filmadas a trabajadores culturales como Marcelo Montealegre en Nueva York y Héctor Salgado en California y otras instancias colaborativas, como la producción de series de archivos, bibliografía y en algunos casos obras de arte, como el de Máximo Corvalán-Pincheira.

Ha sido un proyecto complejo en muchos sentidos, pero también un proyecto hermoso que nos ha permitido aprender y crecer muchísimo como profesionales y seres humanos. Me siento muy afortunada de haber conocido a Claudia y haber trabajado

juntas en esta exposición. Su creatividad, inteligencia y energía son iluminadoras. También me siento muy afortunada de haber trabajado con Carolina, a quien conozco desde hace varios años y cuyo trabajo crítico y curatorial admiro profundamente. El trabajo paralelo con Pedro, Vale y Mati, liderado por Claudia, también ha sido tremendamente motivador.

CLAUDIA: fuimos convocadas a realizar la curatoría de este proyecto emblemático como parte de la conmemoración de los 50 del golpe, a partir de las colecciones del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, en relación a los tres ejes propuestos por el Gobierno: memoria, democracia y futuro. Nos propusieron trabajar junto a Florencia como dupla curatorial (investigadora y artista) y formar un equipo de trabajo. El encargo también involucraba vincular la exposición al territorio cercano: la comuna de Cerrillos. Para enfrentar este enorme desafío, Florencia y yo nos reunimos para intercambiar ideas y planificar. Hicimos una propuesta de exposición que amplía la curatoría no solo al golpe y la dictadura, sino también a las condiciones globales que propiciaron el golpe y a sus consecuencias en el presente neoliberal.

Realizamos una revisión de las colecciones del Ministerio, tanto la colección Galería Gabriela Mistral como el Fondo Nuevas Adquisiciones, y comenzamos a pensar también en obras externas que pudieran complementar y activar la colección. También ideamos una sección con materiales de archivo disponibles para consulta del público que se conectan con las obras, metodologías y temáticas de la exposición. Invitamos a Carolina Arévalo al equipo curatorial, quien ha trabajado a la par con nosotras, tanto en la selección de piezas como aportando en la consolidación de una narrativa. Nos reunimos con artistas y dialogamos sobre las obras, etapa clave para poder ir configurando la exposición. Una vez que tuvimos lista la propuesta preliminar con las secciones curatoriales y la selección de obras, nos repartimos las tareas que quedaban por delante. Florencia se dedicó a la escritura de textos y guión curatorial y yo comencé a planificar el trabajo territorial y de mediación, incluyendo en el equipo a Matías Gamboa en la gestión territorial y a Valentina Menz en mediación. Luego invitamos al diseñador Pedro Chavarri para hacerse cargo de la museografía. Hemos trabajado en diálogo constante entre nosotros y con los

equipos del CNAC para llegar a una propuesta sólida que ha tenido muy buena acogida y nos emociona.

CAROLINA: a finales de abril de este 2023, Florencia y Claudia me invitaron a ser parte de este proyecto expositivo, el cual acepté porque creo que es la forma que tenemos, desde nuestros oficios, para revitalizar la memoria y reflexionar colectivamente cómo construir un país inclusivo y con justicia social. La exposición reúne más de cien obras que articulan un relato desde distintas voces, diferentes experiencias, múltiples medios y generaciones, además de un volumen importante de archivos y publicaciones, en pos de amplificar distintas dimensiones del golpe cívico militar en Chile, algunos de sus antecedentes y consecuencias.

Es un proyecto expositivo interseccional, donde también se desafía la hegemonía de la visualidad en las artes por lo que fue clave pensar también desde la paridad de medios, incorporar también lo sónico, la arquitectura, el diseño, las artes mal llamadas menores, la literatura, el feminismo, la pedagogía radical; todas desde una perspectiva decolonial. Nuestra intención es también ampliar las relaciones que aquí se superponen, como por ejemplo entre la colonialidad y su reactualización en la dictadura; el golpe en Chile como parte de una política global y económica; las posibles pistas que hay en los saberes ancestrales para reparar la crisis del Capitaloceno y que proponen otros modos de vivir y propiciar imaginarios que se enraízan en la memoria de nuestro territorio.

En ese sentido, a pesar de que en este gran proyecto era necesario dividir las tareas de investigación, escritura, gestión, vinculación e implementación, tanto Florencia como Claudia sostuvieron la necesidad de que *Todavía somos el tiempo* relacionara el pasado al presente y el futuro. Eso lo fuimos anudando desde la convivencia de obras de artistas y colectivos que no solo habitan la centralidad de Santiago y que son de diferentes generaciones —cuestionando también la continuidad e implicancias hasta hoy de la dictadura—.

EQUIPO DE PROGRAMAS PÚBLICOS Y MEDIACIÓN CNAC: Florencia, nos gustaría que nos comentaras los enfoques o miradas desde los cuales se está leyendo el arte contemporáneo chileno para esta exposición.

FLORENCIA: dentro de mi trabajo como historiadora del arte me enfoco en varios temas, incluyendo arte contemporáneo, metodologías decoloniales, arte en las Américas y en Chile, y temas de sexualidad, fotografía y memoria. Cuando me invitaron a este proyecto pensé primero en que podría ser una oportunidad para compartir parte de mi investigación en torno a la solidaridad transnacional, que vengo trabajando desde mi tesis doctoral en torno a la obra de Alfredo Jaar. Sabía que en Chile este tema no es muy conocido (bueno, acá tampoco), pero tenía bastante material recopilado durante años de investigación y pensé que era un buen momento de compartir y repensar junto a Claudia y Carolina. La relación de la memoria con lo sónico, que comprende otra sección, la venía trabajando en un ensayo para el catálogo de la exposición de Jaar en el MNBA y en un libro que coedité junto a dos colegas historiadoras del arte sobre arte chileno contemporáneo. Titulado *Dismantling the Nation: Contemporary Art in Chile*, este libro, que nos tomó más de tres años de trabajo y que desde este mes está disponible como acceso abierto y en papel por Amherst College Press, tiene tres secciones, una de ellas sobre la relación entre archivos y sonido. Esta exposición era también una oportunidad para seguir elaborando en torno a eso sumando además a la memoria.

La sección sobre arquitecturas por su parte era algo que desde hace años quería desarrollar en forma de texto, pero que por tiempo y otros compromisos me había sido imposible. Tuve la suerte de ser invitada a esta exposición junto a Claudia, quien, como me di cuenta rápidamente, también compartía esta motivación. A ambas nos parecía que el caso de Chile respecto a la urgencia de lo arquitectónico mirado desde una perspectiva decolonial significaba una metodología súper interesante para pensar el arte en relación a la vivienda y la dignidad. Además, siendo ambas hijas de arquitectos que pasaron buena parte de sus vidas desarrollando proyectos de arquitectura y urbanismo social, esta exposición nos permitió complementar nuestro trabajo en diálogo con nuestras familias, desmantelando la idea kantiana del arte y las metodologías racionales y desafectadas de investigación. Sin bien estas primeras tres secciones tienen una particularidad geopolítica en Chile, un país que no puede pensarse sin su relación con la dictadura y sus secuelas en el presente en curso, la sección de ecologías se discute desde prácticas y discursos globales en la era del Capitaloceno,

enfaticada en Chile con la constitución neoliberal. Y bueno, el tiempo decolonial es lo que motiva todos mis intereses teóricos y mi trabajo en torno al arte. Es el que motiva el título de la exposición basado en un verso de Mistral. Es el tiempo de la memoria, de la cultura, de la colectividad, de la justicia social, de la escritura. Es el tiempo del arte que a 50 años del golpe aún resiste a la masacre y lo seguirá haciendo en las ruinas de la historia, imaginando otros futuros posibles en una tierra que no olvida y que solo existe en reciprocidad.

EQUIPO DE PROGRAMAS PÚBLICOS Y MEDIACIÓN CNAC: el trabajo con comunidades ha sido una constante de tus procesos creativos como artista, Claudia. Nos gustaría saber, ¿en qué consiste el plan de trabajo que diseñaste con las comunidades para esta exposición?

CLAUDIA: cuando se nos encargó vincular esta exposición a las comunidades del territorio Cerrillos, en el marco de los 50 años, inmediatamente nos llamó la atención el uso de los términos comunidad y territorio. En mi experiencia como artista trabajando proyectos en distintos contextos socio culturales, el trabajo en y con una comunidad puede tomar años y es preciso establecer relaciones significativas como base para plantear un vínculo con las prácticas de arte. Las comunidades son diversas y llevan en sí disputas y contradicciones que es preciso observar y entender. Así mismo, la noción de territorio está en permanente disputa, por lo tanto estamos pensando en territorialidades que se extienden más allá de Cerrillos e incluso de Santiago: lo que está pasando en los barrios aledaños al CNAC también se conecta con realidades y demandas que están ocurriendo en otras localidades de Chile. Es así como llegamos a proponer un trabajo de vinculación con la sociedad civil organizada, para establecer lazos significativos con las y los vecinos a través de ella. Por medio de un trabajo de gestión territorial seleccionamos una cantidad de agrupaciones y organizaciones comunitarias que se reúnen en torno a problemáticas relacionadas a la exposición: organizaciones de derechos humanos, vivienda digna, PRAIS, tejedoras, cultura mapuche, brigadas muralistas y medio ambiente. Es con estas agrupaciones que hemos estado generando diálogos con el fin de realizar experiencias de mediación que se concretan como activaciones de las obras y de los archivos de la muestra. Este aspecto de nuestro trabajo está pensado para complementar el

trabajo del equipo de Programas Públicos y Mediación del CNAC, y tiene también el objetivo de establecer lazos que perduren más allá de esta exposición.

EQUIPO DE PROGRAMAS PÚBLICOS Y MEDIACIÓN CNAC: Carolina, la exposición tiene un importante trabajo con obras de arte el cual es acompañado con archivos en la sección «Encuentros: archivos en acción». ¿Nos podrías contar en qué consiste ese vínculo?

CAROLINA: esta sección, como lo indica su nombre, pretende activar la memoria y democratizar la información, la literatura, las imágenes y archivos en general seleccionados, en relación al golpe de Estado en Chile, la dictadura y su continuidad que reside en el modelo neoliberal. Por esto, esta sección es el corazón palpitante de la exposición, porque es un espacio donde se pone a disposición la memoria, para ser entendida y dialogada, nutriéndose y modificándose. El arte así es un sistema sensible de acción, convocación y discusión, y no una forma cerrada de contemplación desafectada y pasada.

Todo este archivo está situado al inicio de la exposición en el centro del hall y contenido en una estructura oval que recuerda la forma del Estadio Nacional, el establecimiento deportivo que hoy congrega masivamente las celebraciones como protestas populares, que sus cimientos significan comunión, pero que inmediatamente después del golpe se convirtió en un centro de detención y muerte. Presente como arquetipo de la congregación en nuestro país, su forma quiere integrar diversas audiencias a modos creativos de conmemorar los 50 años del golpe de Estado en Chile.

EQUIPO DE PROGRAMAS PÚBLICOS Y MEDIACIÓN CNAC: ¿qué esperan que suceda en los públicos luego de visitar esta exposición?

CLAUDIA: la exposición está pensada para un público amplio y diverso. Invita a imaginar, reflexionar y trabajar en torno a la práctica colectiva de justicia y reparación, proponiendo otros modos de vivir y resistir desde el arte como forma comunal de liberación. Esperamos que los públicos se queden con estas reflexiones y vuelvan a visitar y consultar los materiales

disponibles en el archivo. Esperamos que lleguen estudiantes, vecinas y vecinos, familias y también trabajadores del arte. Queremos generar discusión y reflexión en un espacio que es amistoso y cercano.

CAROLINA: esperamos que se abran nuevos diálogos, reflexiones e interpretaciones no solo en relación a la memoria, la dictadura y la implementación de sus políticas en Chile, sino que propicie nuevas reflexiones, ojalá colectivas, en torno a la democracia y la convivencia que queremos cimentar. Espero que la exposición permita a muchas personas acceder de manera cercana al arte chileno y también a la compilación del archivo, que sus contenidos circulen y propicien conversaciones desde perspectivas renovadas. En ese sentido, espero que la exposición pueda itinerar en otras instituciones del Estado y que pueda tener una afectación pública más allá de esta conmemoración en la capital.

FLORENCIA: además de lo que dicen Claudia y Caro, espero que los materiales aquí reunidos puedan transformarse en un catálogo de acceso abierto, de manera de alcanzar otros públicos que no puedan venir a Santiago a ver la exposición y, en el espíritu de «Memoriales sónicos», poder continuar el debate más allá de lo visible en la experiencia presencial del cuerpo.

BIOGRAFÍAS AUTORES

FLORENCIA SAN MARTÍN (Santiago, 1982) es profesora asistente de historia del arte en la Universidad de Lehigh en Pensilvania, Estados Unidos, donde escribe y enseña sobre arte contemporáneo global, arte en las Américas e historia de la fotografía. Es autora de los libros *Alfredo Jaar: Decolonial Time and the Aesthetics of the Unfinished* (Duke University Press, 2026) y *The Jorge Tacla Archives* (Arrabal, Artbook D.A.P. 2022), además de co-editora de los volúmenes *The Routledge Companion to Decolonizing Art History* (Routledge, 2024); *Dismantling the Nation: Contemporary Art in Chile* (Amherst College Press, 2023); y *“Decolonizing Contemporary Latin American Art”* (Arts/MDPI, 2019-2020). Sus artículos, capítulos de libro y reseñas han sido publicados en lugares como *ASAP/J*; *Latin American & Latinx Visual Culture*; *Journal of the Society of Architectural Historians*; *Illapa Mana Tukukuq*; *Poiésis*; *Smithsonian Magazine*; *TRANSMODERNITY*; *post, notes on art in a global context* (MoMA); *Anales de Literatura Chilena*; *Planeta*; *Iberoamericana Vervuert*; y *Wiley Blackwell*. Florencia ha sido invitada a hablar en numerosos lugares, como la Free University en Berlín, la Ca' Foscari University en Venecia, el Museo de Arte Moderno de Medellín, la Academia Central de Bellas Artes en Beijing y el Allentown Art Museum, donde sirve en el comité de colección. A su vez, su investigación ha sido apoyada por diversas instituciones, como el Smithsonian American Art Museum, Crystal Bridges Museum of American Art, el College Art Association y las universidades de Rutgers, California State University y Lehigh, donde actualmente tiene el Frank Hook Assistant Professorship. Nacida y criada en Santiago, Chile, Florencia tiene un doctorado y un magíster en Historia del Arte otorgados por la Universidad de Rutgers, un magíster en Escritura Creativa otorgado por la Universidad de Nueva York, y una licenciatura en Artes Visuales otorgada por la Pontificia Universidad Católica de Chile.

CAROLINA ARÉVALO KARL (Santiago, 1985) es curadora e investigadora. Actualmente cursa el doctorado en Historia del Arte y Arqueología en Columbia University, donde también obtuvo su magíster en Historia del Arte. Es además magíster en Historia del Diseño y Estudios Curatoriales por el Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum y The New School (Nueva York), y diseñadora por la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Entre sus proyectos curatoriales destacan *Sheila Hicks: Reencuentro* en el Museo Chileno de Arte Precolombino (Santiago, 2019); *Soft Territories* en el Knockdown Center (Nueva York, 2019); *Felipe Mujica: ¿En qué estabas pensando, en el pasado o en el futuro?* (2022); *Nicole L'Huillier y Francisca Gili: Resonaciones, un abrazo para despertar en IFA Stuttgart* (2023); *Rosario Perriello: Cómo camuflarse en la ciudad y desaparecer en Matucana 100* (2023); *Juana Gómez: La Segunda Piel* (2023); *Rafael Guendelman: El Museo de Aldonis* (2023); *Paz Lira: Ontogenia* (2024); y *Nicholas Jackson: Ultramareal* (2024), entre otros.

En 2022 fue editora del 6° Encuentro de Arte, Ciencia y Cultura Digital, organizado por la Corporación Chilena de Video y el Observatorio Astronómico Nacional (Calán). Su trabajo de investigación ha sido publicado en catálogos y volúmenes editados por instituciones como el Museo Amparo (Puebla, México), el Museo Chileno de Arte Precolombino, la Universitat de Girona, el Instituto Goethe, IFA Stuttgart (Alemania), el Museo de Artes Visuales (MAVI) y Amherst College Press.

CLAUDIA DEL FIERRO (Santiago, 1974) es artista visual, licenciada en Artes y magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile, y Master in Fine Arts, Critical and Pedagogical Studies de la Academia de Arte de Malmö en la Universidad de Lund. Trabaja en una variedad de medios, incluyendo video, fotografía e instalación. Sus proyectos utilizan la observación, acción y las prácticas performativas para señalar o reconstruir situaciones, por medio de etnografías personales. Uno de los intereses que atraviesan su obra es la relación entre comunidad y su entorno. Del Fierro ha obtenido becas de Fondart en Chile y Konstnärnsnämnden en Suecia, así como numerosas residencias en espacios internacionales. Ha participado en la IV Bienal Mercosur, VI Bienal de La Habana, XIII Bienal de Artes Mediales y en numerosas exposiciones individuales y colectivas en Europa y América Latina.

MIGUEL LAWNER (Santiago, 1928) es arquitecto y Premio Nacional de Arquitectura en 2019. Un trabajador por la vivienda digna, la cultura y la política; durante la Unidad Popular, Miguel fue director ejecutivo de la Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU) hasta el golpe de Estado de 1973. Desde el exilio en Dinamarca y luego de su retorno a Chile, Miguel ha continuado trabajando en proyectos de arquitectura social e investigando y denunciando las violaciones a los derechos humanos desde diferentes roles, incluyendo la Dirección Nacional del Colegio de Arquitectos de Chile y la ONG Taller de Vivienda Social.

CARMEN BERENGUER (Santiago, 1946–2024) documentalista y poeta. Entre sus publicaciones se encuentra *Bobby Sands desfallece en el muro*, de 1983; *Escribir en los bordes*, de 1990, y *Plaza de la Dignidad*, de 2020. Su trabajo ha sido financiado por instituciones como John Simon Guggenheim y el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda; sus poemas y ensayos han sido publicados en revistas como *Nomadías* de la Universidad de Chile, *Crítica Cultural* y *Fortín Mapocho*.

AGRADECIMIENTOS DE LAS CURADORAS

La exposición *Todavía somos el tiempo: arte y resistencia a 50 años del golpe*, así como esta publicación, no hubieran sido posibles sin el trabajo de las y los artistas aquí reunidos, además de las instituciones y personas que en un espíritu profundo de solidaridad apoyaron la realización de este proyecto. Nuestro agradecimiento a su compromiso con el arte y la cultura como lugares para pensar y ensayar un mundo más recíproco.

Florencia San Martín agradece especialmente el apoyo de Lehigh University mediante el Fast Tracking Grant (ID FTFRGAWD96), que le permitió viajar a Chile y a diferentes archivos en Estados Unidos, e incluir en la exposición documentos en forma de facsímiles o reproducciones.

