

DISPLAYING HUMAN RIGHT

MUSEUMS, VISUAL CULTURE, AND POST-DICTATORSHIP IN LATIN AMERICA

CONFERENCE COLUMBIA UNIVERSITY IN NEW YORK APRIL 24 - 25 2014

ARTE Y MEMORIA EN EL MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS¹

RICARDO BRODSKY, DIRECTOR MMDH, CHILE.

Origen del MMDH

El 11 de septiembre de 1973, con el Golpe de Estado en contra del gobierno constitucional de Salvador Allende y la Unidad Popular, se da inicio a un nuevo período histórico en Chile, el que estará marcado por la instalación de una dictadura cívico-militar ferozmente anticomunista e inspirada en la Doctrina de la Seguridad Nacional que convierte a los adversarios políticos en enemigos internos a los que se debe o puede legítimamente exterminar. La Dictadura, imbuida de un espíritu refundacional, se prolongó por un período de 17 años impulsando una completa transformación económica y social del país, basada en los preceptos neoliberales.

Tras el triunfo de la opción NO en un plebiscito en 1988 destinado a prolongar el régimen de Pinochet, se inició un proceso de transición a la democracia conducido por una coalición de centro izquierda, proceso que sin embargo, estaba fuertemente condicionado por la presencia de Pinochet en la Comandancia en Jefe del ejército y por la vigencia de una constitución que impedía transformaciones importantes en el ámbito político y económico.

El presidente Patricio Aylwin, consciente de las heridas con que el país emergía de la experiencia dictatorial, constituyó en 1990 una Comisión Nacional de Verdad y

¹ Agradezco la colaboración de Marco Ensignia y María José Bunster para la elaboración de este texto.

Reconciliación, destinada a establecer la verdad sobre las graves violaciones de los derechos humanos cometidas en dictadura y proponer caminos para reparar a las víctimas. En su horizonte, estaba la idea de la reconciliación de los chilenos sobre la base de la verdad y el arrepentimiento, estableciendo grados limitados para la acción de la justicia, objetivo que debía alcanzarse en plazos perentorios y breves.

En su Informe al país, la Comisión pudo notificar de la existencia de una política sistemática y masiva de violaciones a los derechos humanos con un resultado de 3.197 víctimas fatales², casos de personas víctimas de ejecuciones políticas y desaparición forzada, especialmente. Trece años más tarde, en 2003, el Presidente Ricardo Lagos constituyó una segunda Comisión para determinar los casos de personas que habían sufrido la prisión política y la tortura. Esta segunda comisión calificó como víctimas de prisión política y tortura a 38.252³ personas y agregó 30 nuevos casos de detenidos desaparecidos.

Ambas comisiones dieron pasos a importantes políticas de reparación a las víctimas, tanto en el plano material como simbólico. Entre estas últimas, se recomendaba la creación de memoriales y proyectos de carácter educativo destinado a recordar y educar para el Nunca Más.

En 2007, a raíz de estas recomendaciones y de su propia concepción sobre cómo enfrentar los hechos del pasado que privilegiaba el concepto de memoria, la presidenta Michelle Bachelet decidió impulsar la creación de un Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, vinculando ambos conceptos en lo tendría que devenir en una relación productiva.

El proyecto avanzó en tres frentes simultáneos para ver la luz en enero del 2010. Por una parte, se inició la formación de las colecciones de archivos que serían la base del futuro

² 3.197 víctimas es la suma de los ejecutados, desaparecidos y víctimas de la violencia política que reportan el Informe Rettig y el de la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, que sucedió a la Comisión de Verdad y Reconciliación. A ello se debe agregar 30 nuevos nombres de detenidos desaparecidos identificados por la Comisión Valech en 2011.

³ La Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura entregó dos informes. El primero acreditó a 28.459 víctimas y el segundo, agregó 9.795 nuevas víctimas.

Museo de la Memoria, a partir de archivos institucionales de organismos dedicados a la defensa de los derechos humanos y de archivos personales de víctimas de la represión. Por otra parte, se llamó a un concurso internacional de arquitectura y en tercer lugar se realizaron estudios y análisis de opinión para concretar un programa museográfico que diera cuenta de las expectativas ciudadanas sobre el tema.

Todo proceso violento y de transgresión a los derechos fundamentales, debe coexistir con un proceso de restauración, investigación y consiguientemente reparación. Sin estos hitos, la transición conlleva a la impunidad del régimen de violencia. Eso es la denominada Justicia Transicional, una visión multilateral, con aportes de la justicia humanitaria internacional, que busca verdad, justicia, reparación y la generación de garantías de no repetición. La Justicia Transicional debe considerar la reparación a largo aliento y permitir evaluar los avances de las comisiones de verdad y reconciliación que se ocupan originalmente del tema de recuperación de la memoria histórica. A diferencia de la justicia pactada, que asume límites y está determinada en gran medida por una ética de la responsabilidad, la Justicia Transicional se moviliza por el derecho a la verdad, con un fuerte componente de participación de la sociedad civil y sus diversas organizaciones.

Este modelo de Justicia, ha revitalizado la discusión acerca de la legitimidad y eficacia de los acuerdos y negociaciones que un pueblo y su clase política deben consensuar a fin de garantizar una salida justa a los horrores vividos en tiempos de crisis políticas o regímenes dictatoriales. La Justicia transicional debe tender los puentes entre regímenes distintos y momentos políticos diferentes, introduciendo mecanismos judiciales de excepción, pero que en lo posible no vulneren los tratados internacionales. Al respecto, dicho entre paréntesis, es interesante observar la negociación en curso entre el gobierno colombiano y las FARC y el rol que la justicia internacional –como coayudante u obstáculo- va a jugar en este proceso y/o también es relevante ver de qué manera el arresto de Pinochet en Londres influyó en el curso de la justicia en Chile.

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos es la expresión concreta de una política pública de reparación simbólica a las víctimas de la dictadura. Como dice Andreas Huyssen

(2000) se trata de “crear esferas públicas para la memoria ‘real’, que contrarresten la política de los regímenes postdictadura que persiguen el olvido a través tanto de la ‘reconciliación’ y de las amnistías oficiales como del silenciamiento represivo”. Desde su concepción arquitectónica, pasando por la museografía de fuentes primarias que se despliegan como un reconocimiento a la dignidad de los/as vulnerados/as en sus derechos y sus familias, hasta la discusión permanente del guión museológico que va cambiando de acuerdo a las vicisitudes de la memoria, en especial a raíz de sus explosiones en el escenario nacional, como lo fue la conmemoración de los 40 años del golpe del Estado en 2013.

Los complejos desafíos de un Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos es un dispositivo cultural en el que en un edificio de cinco mil metros cuadrados la sociedad chilena cumple simbólicamente su deber de memoria, esto es, mira de frente su pasado y responde al derecho a la memoria de las víctimas de la dictadura.

Como he dicho, su origen se encuentra en las recomendaciones del Informe de Verdad de 1991 y en la declaración por parte de UNESCO de los archivos de diversos organismos de defensa de los derechos humanos de Chile como Memoria del Mundo, en 2004. A ello se agregó la demanda de las propias organizaciones de familiares y víctimas de las violaciones a los derechos humanos. En el museo se concentra y preserva la mayor colección de documentos, fotografías, objetos, testimonios y películas sobre el período dictatorial existente en el país, la exhibe al público buscando producir la empatía con las víctimas y el rescate de valores y lecciones de la experiencia de atropellos a los derechos humanos. Las agrupaciones de víctimas que originalmente fueron críticas a la instalación del Museo de la Memoria por cuanto veían en él un proyecto de carácter estatal que de alguna manera usurpaba su memoria, hoy participan activamente de su vida y se sienten mayoritariamente incorporados y reconocidos.

Ahora bien, hay que considerar que como plantea Elizabeth Jelin (2014), no fue sino hacia fines de los años 70 que el paradigma de los derechos humanos se fue incorporando en la vida social y comenzó a extenderse la interpretación de la violencia estatal como “violación a los derechos humanos”. Sólo entonces aparecen las figuras de la víctima y el victimario y en un contexto de ampliación internacional del nuevo paradigma, su vigencia y las condenas a las violaciones se hicieron hegemónicas.

Sin embargo, hasta el día de hoy en Chile, las coyunturas nacionales e internacionales ponen a la izquierda y la derecha en veredas opuestas cuando se trata de reclamar o condenar la vigencia de los derechos humanos en su universalidad, posturas que dejan ver lo mucho que hay que avanzar en materia de comprensión social y política en materia de derechos humanos. La derecha adora hablar de los derechos humanos en Cuba, pero rehuye hacerlo sobre Chile. A parte de la izquierda le ocurre al revés.

Ocurre con frecuencia lo que Todorov (2013) denomina una sacralización de la memoria, esto es aislar radicalmente el pasado para enclaustrarse en él o una banalización de la memoria, esto es, una asimilación abusiva de los hechos del pasado con el presente. En ambos casos, la memoria se vuelve infértil para vincular productiva y positivamente las experiencias de ayer con las de hoy, es decir, para ampliar legítimamente la mirada sobre los derechos humanos.

Debemos reconocer que los derechos humanos dicen relación con algo más amplio que las violaciones ocurridas durante la dictadura, es necesaria una aceptación social y estatal que incorpore una perspectiva universal de derechos que incluya los individuales y colectivos, así como los económicos, sociales y culturales. Empero, para los portadores y constructores de la memoria del pasado reciente, la relación entre la memoria de la dictadura y la construcción de una cultura más amplia de derechos humanos no es un tópico dominante. La exigencia es por más memoria de las violaciones a los derechos humanos en dictadura.

No en vano Stern (2013) afirma que las memorias se encuentran en lucha. En los inicios de la dictadura y de la Vicaría de la Solidaridad la palabra memoria no tenía eco, y la idea de

derechos humanos que no era bien vista por la izquierda que la consideraba una concepción burguesa. La idea de memoria nace porque se genera una pugna entre las distintas formas de ver el pasado. Se enfrentaron la “memoria salvadora”, que es la memoria de la Junta Militar y sus colaboradores civiles que en su perspectiva el golpe de Estado, pronunciamiento militar para ellos, salvó al país de caer en las manos de comunismo, con las memorias como “herida abierta” de las agrupaciones de familiares de las víctimas y la memoria como “la persecución y el despertar” que nació como un intento de documentar lo que estaba ocurriendo. Para asfixiar estas memorias disidentes, la dictadura instala un olvido consciente y la memoria se volvió contestaria.

Memoria y derechos humanos quedaron anclados a la dictadura. En consecuencia, cabe la pregunta que se hace en la convocatoria a este encuentro: ¿En el escenario post dictatorial, qué aspectos de profundización democrática están atados a la memoria de la dictadura y de qué manera transformamos esa memoria en una ampliación de la mirada de los derechos humanos? ¿Cómo se relaciona esto con la misión del Museo?

Para responder estas preguntas diremos que la única manera de vincular esa memoria con los desafíos del presente y con una mirada más amplia e inclusiva de los derechos humanos, es saliendo de una memoria puramente enclaustrada en la experiencia traumática y posibilitar que esa experiencia no se ahogue en el dolor, sino que se convierta en fuente de lecciones y de fortalecimiento de valores auténticamente humanos.

Este es un dilema práctico para el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, toda vez que atendemos unas audiencias masivas de jóvenes que no vivieron la experiencia de la dictadura y donde nuestra misión se compone de tres ejes fundamentales: a saber, Dar a conocer las violaciones sistemáticas a los derechos humanos por parte del Estado de Chile entre los años 1973-1990; Reflexionar sobre la memoria, la solidaridad y la importancia de los derechos humanos, y Fortalecer la voluntad nacional del “Nunca Más”.

De las mas de 150 mil visitas presenciales, guiadas y espontáneas, de cada año, el 60% corresponde a estudiantes secundarios de una diversidad amplia de colegios de la capital,

seguido por un 15% de estudiantes universitarios, nacionales y extranjeros. Un 13% de las audiencias corresponde a adultos nacionales y un 12% a visitantes extranjeros que se concentran en los meses de verano.

Estas cifras son elocuentes para demostrar el enorme desafío pedagógico que la cabe al museo: el 75% de las audiencias corresponde a jóvenes que no tienen la memoria contenida en los dioramas del dispositivo museográfico permanente. En una instalación que incluyó al circuito cultural del barrio que habita el museo, el artista Luis Camnitzer dejó grabado en una pared lateral una sentencia que subraya el carácter pedagógico que tiene este dispositivo: “El museo es una escuela. El artista aprende a comunicarse; el público aprende a hacer conexiones”.

Uno de los pilares que guía el carácter pedagógico del museo, las visitas guiadas y la atención de las audiencias, los cursos para profesores y jóvenes sobre temáticas de derechos humanos, es el “Consenso de Beutelsbach”, discutido en Alemania en los años 70 para tratar con los/as estudiantes 30 años después de la guerra los temas conflictivos, que establece básicamente tres principios, a saber: No es ético imponer opiniones e impedir el juicio independiente de los/as jóvenes; Lo que es polémico en las ciencias sociales y en la política, debe ser también polémico en la enseñanza; Se debe colocar a los/as jóvenes en una posición de influir en la situación social en la que ellos/as se encuentran.

Este 2014 implementaremos una estrategia de atención de las audiencias basada en la “Mediación Cultural”, para permitir precisamente la vivencia de diversas experiencias y abrir el espacio a múltiples interpretaciones. En nuestro portal web podrán encontrar también propuestas pedagógicas que apelando a las memorias del pasado traumático, promueven su relación con las experiencias del presente, para que los profesores y los jóvenes construyan sus propios relatos y formulen sus propias interpretaciones sobre lo que significan las violaciones a los derechos humanos en los ámbitos personales y locales.

Pero el dilema no termina ahí, porque sabemos muy poco de las relaciones que nuestro público hace entre las violaciones de los derechos humanos en dictadura y los desafíos de

los derechos humanos en el presente y futuro. No existen estudios que muestren la comprensión del vínculo del horror pasado con la ampliación de la democracia como forma de vida, en jóvenes que visitan diversos museos de memoria en América Latina y el mundo, que ofrecen en sus muestras permanentes un relato de lo ocurrido centrado en las víctimas.

Lo que entendemos es que nuestra memoria, la que exponemos, no puede estar cristalizada, que debemos abrir nuevos espacios y cerrar otros, material y simbólicamente hablando. Porque no hay una memoria única y los nuevos actores y las nuevas generaciones le dan sentidos distintos al “pasado corto”, el de la dictadura. La tarea es entonces cómo vincular la memoria del museo con una memoria más amplia, que permita reflexionar sobre hechos de pasados anteriores de las violaciones a los derechos humanos y de transgresiones presentes. Pensamos que una forma de hacerlo es realizar muestras, seminarios, foros y actividades que estén vinculadas a una realidad contemporánea e histórica; para el año 2015 nuestro tema será el conflicto entre el Estado de Chile y el pueblo Mapuche, lo que nos pondrá en el centro de una controversia sin solución inmediata, tema en el cual ya hemos incursionado como lo mostraré más adelante.

Otro ámbito al que apostamos para hacer transitar la experiencia, ha sido la presencia constante de las artes en el museo: la pintura, la fotografía, la escultura, el cine, la danza, el teatro, la música, permiten la transmisión transgeneracional de las memorias y la elaboración de más de un relato sobre las mismas. En este sentido, podemos dar una verdadera relevancia al papel que puede jugar el arte en la construcción de la memoria. Me quedo con la reflexión que expone Nelly Richard (2010) en su magnífico ensayo *Crítica de la Memoria*. En breve, de lo que se trata es de evitar que la construcción de la memoria quede atrapada o subordinada ya sea a las exigencias de los consensos políticos o a los objetivos políticos de la denuncia militante. Para ella la licencia poética con que trabajan el arte y el ensayismo crítico despliega una diversidad de lenguajes capaces de encontrar virtud en lo que los discursos políticos o históricos califican como defecto. El arte permite reflexionar en torno a la subjetividad e intersubjetividad propia de la memoria. Destaca en la representación de la represión en Chile desde muy temprano, adelantándose a la narrativa histórica y al tratamiento de las ciencias sociales, en tanto expresión articuladora de

imágenes y sonidos, de textos e imaginarios, de sentidos y emociones, que echa mano de la memoria, de los vestigios materiales del pasado y también de la ficción, en palabras de Nancy Nicholls (2013).

Las políticas de representación post dictatorial y la participación de los/as artistas

Como dijimos, el MMDH se construye luego de un concurso internacional de arquitectura, en un espacio neutral de la ciudad de Santiago, sin la carga de un “sitio de memoria”, pero con una capacidad de evocar por momentos toda la carga simbólica de un memorial.

Se premió la solución presentada por una oficina brasileña llamada Estudio América que integran los arquitectos Carlos Dantas, Lucas Fehr y Mario Figueroa, a la cual se asoció el chileno Roberto Ibieta.

Al presentar el proyecto sus autores sostuvieron que “las memorias son figuras que viven en un mundo inconcluso, fragmentos de hechos irrepetibles que no se sucederán dos veces”. Entendemos como memoria no un deseo de volver atrás, de sustituir lo insustituible. “Para nosotros la memoria no es arrepentimiento. Es mirar el futuro sabiendo del pasado”.

Conforme a lo anterior, la arquitectura del museo traduce el desafío de construir un edificio que refleja cómo nuestra sociedad se hace cargo del tema de las violaciones de los derechos humanos durante la dictadura, fortaleciendo la valoración de la tolerancia y la democracia y el respeto irrestricto a la dignidad de las personas.

Se trata de un museo de la memoria en un país singular entre la cordillera y el mar. Un museo que desea ocupar esta franja reverenciando a través de una mirada simbólica estos dos elementos determinantes de la geografía chilena marcados en el alma del pueblo. La memoria evidenciada, emergente, flotante, suavemente elevada. Un arca donde se pueden depositar todas las reminiscencias de una parte invisibilizada de la historia chilena. Un

espacio dedicado a la memoria puede no solamente transmitir informaciones, sino también provocar la reflexión sobre los recuerdos y deseos.

El MMDH como espacio de tributo especialmente a las víctimas: detenidos desaparecidos, ejecutados políticos, presos políticos, relegados, exiliados, torturados y familiares, en el que convergen relatos, imágenes, temporalidades, significaciones y experiencias diversas. Un lugar que detenta una función rememorativa donde la figura de la víctima ocupa un lugar trascendental. Lugar político en consecuencia, pero espacio de arte a la vez.

En efecto, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos no agota su función en la exposición de las huellas materiales del pasado dictatorial, a través de su exposición permanente, sino que abre las posibilidades de lectura de la historia a una dimensión subjetiva, poética y complementaria al relato objetual. Es este doble carácter el que permite definirlo como una construcción discursiva compleja en la que convergen políticas y estéticas de la memoria.

Los conceptos generales tras una selección bastante precisa de estrategias de representación de la memoria del museo, son el trauma, la identidad, la huella, el testigo, el memorial, la ausencia, situados bajo definidos ejemplos y formas precisas de representación visual de la memoria. Entendemos que la memoria ha adquirido una relevancia fundamental en la actualidad para el profundo conocimiento tanto del mundo como del individuo, y el arte se ha convertido en uno de los medios más importantes para llevar a cabo aquel trabajo de memoria. La arquitectura misma del museo, en edificios de ejes divergentes, es una práctica discursiva, en un contexto cultural determinado, profundizando no sólo en las estrategias estéticas, sino también en la relación de éstas con las reflexiones e inquietudes propias del individuo, de la sociedad y del arte contemporáneo.

La estrategia y los dispositivos usados por el museo para vehicular la representación de las violaciones a los derechos humanos y la proyección actual de los mismos en un mundo globalizado, quedan claros en el análisis sobre arte y visualidad que hace el profesor Cristian Gómez-Moya (2012). Sostiene que es en el archivo donde confluyen el derecho a

capturar imágenes y el derecho de acceder a ellas. En un mundo en el que el secreto de la historia ha ocasionado su propia desclasificación –piénsese en los archivos desclasificados de la CIA sobre la intervención norteamericana en Chile- el acto político de la mirada sirve para rellenar los espacios vacíos de la memoria.

El museo construye, negocia, expone, discute y hace público el archivo, es decir las imágenes, en una época donde los documentos desclasificados se inscriben en el mapa universal de la imagen; la política de desclasificación respondería en palabras de Gómez-Moya a un principio cosmopolita sobre el derecho internacional a conocer documentos producidos por los aparatos represores y sus particularidades tecnológicas de memoria: son un patrimonio disponible para el saber universal.

La puesta en escena de los documentos los convierte en un tipo de objeto material que se independiza de los productores. En el museo, lo nuevo del archivo viene determinado por la exposición de materiales culturales que alcanzan valor al ser interpretados en un intercambio innovador de significados.

Los datos no pueden seguir almacenados en los depósitos del museo sin correr el riesgo de transformarse en un recuerdo vago sobre la violencia. Por eso se han diseñado estrategias visuales de exhibición apropiados.

La muestra permanente del museo, representa en estos términos una innovación en la economía patrimonial, toda vez que a través de una operación museográfica permite una exposición de archivos que se vuelven imagen del pasado generando un acto de mediación entre el ver y sentir. Los documentos penetran el “dominio público del imaginario social” desde la imagen. Fotografías llenan las paredes como una nube, dibujos, afiches, dibujos y artículos de prensa han sido reproducidos y ampliados con tecnologías digitales para llenar los dioramas y los paneles y alcanzar su máxima visibilidad.

Todos los museos que tratan con historias traumáticas conocen la tensión entre historia y memoria, entre el relato explicativo de los hechos cronológicamente organizados y la

experiencia subjetiva del recuerdo que se afirma en el testimonio. Conjuguar esa tensión es justamente el gran desafío de los museos de la memoria para que los testimonios expuestos se conviertan en ejemplares y representativos, trascendiendo el marco de la mera experiencia personal o de los grupos directamente afectados. Sólo resolviendo positivamente esa tensión logra hacer universal su mensaje y vincular las demandas de verdad y justicia con un imaginario democrático más amplio.

Según Maira Mora (2012), la museografía del MMDH coincide con lo que Pierre Nora llama la transformación de la memoria en historia, esto es, “se apoya por completo en lo más preciso de la huella, lo más natural del vestigio, lo más concreto de la grabación, lo más visible de la imagen..” En efecto, los visitantes se enfrentan a las huellas del pasado, los rostros de los desaparecidos, el bombardeo de La Moneda, los testimonios de los torturados, la angustia de los familiares; es decir, se ven forzados a vivir una experiencia de aprehensión, de compasión, de empatía y de emoción. Pero también se encuentran con los documentos, los archivos legales, los bandos y decretos que llevan a una experiencia de confrontación, de análisis, de comparación, de visualización del contexto en que se desarrolló la violencia. En el Museo, el documento, se transforma en un testimonio de verdad.

Muy recientemente además, hemos agregado al museo un Centro de Documentación Audiovisual que despliega su aparato reproductor de conocimiento a través de una docena de pantallas, mientras se siguen clasificando y reproduciendo los documentos que se construyen o son donados al museo.

El museo convive con dos yuxtaposiciones; la primera, referida a su arquitectura que es una estructura levantada de hormigón grisáceo por fuera y con un interior impactado por la experiencia lumínica que acompaña al visitante; la segunda, la muestra permanente de la que he estado dando cuenta, con las exposiciones temporales que como ferias de memoria y derechos humanos circulan por los distintos rincones del museo.

Al igual que tratamos a la memoria en forma multidisciplinar, las aproximaciones a las estrategias de representación de la memoria desde el arte también hay que mirarlas desde diversas perspectivas para lograr un acercamiento adecuado. Es por esta razón que, desde la teoría del arte los museos aparezcan como “lugar de la memoria”. En la medida en que las problemáticas de la memoria sigan siendo un eje interdisciplinar central en las sociedades contemporáneas, seguirán apareciendo nuevas, y cada vez más acotadas, perspectivas de estudio que intenten comprender y explicar la complejidad de la memoria y de su registro, y el arte estará ahí para hacerse cargo de esas transformaciones de sentidos.

Por eso el museo contiene en la explanada como parte de muestra permanente, la obra del artista Alfredo Jaar.

En una reciente entrevista el curador paraguayo Ticio Escobar (2014) citando a Didi-Huberman dice que aunque para algunos el horror impone un silencio extremo, constituye un deber ético convocar imágenes que puedan, aunque sea de manera parcial e intermitente, denunciar situaciones intolerables. Afirma que “Las imágenes no muestran todo: descubren y encubren siempre. Evocan, sugieren o predicen momentos que no pueden ser definitivamente aclarados: sus centelleos permiten divisar bultos inciertos, momentos de un todo sustraído; permiten percibir puntadas de verdad.”

Geometría de la Conciencia, obra de Alfredo Jaar, logra dar una respuesta inteligente y sensible a esta inquietud. Situada en la Plaza de la Memoria, Geometría de la Conciencia es una obra subterránea. Por su materialidad, la obra impide una aproximación distraída de parte del espectador, obligándolo, literalmente, a sumergirse en ella. Ubicada seis metros bajo tierra, se accede a un hall que no deja anticipar nada de la experiencia que otorgará el memorial. Se trata de un espacio cúbico aparentemente vacío, en el que el visitante es confrontado a experimentar la oscuridad total durante sesenta segundos.

La ausencia de luz y el silencio que reinan en el lugar, unidos al encierro que implica la obra, generan inevitablemente ansiedad y angustia en el espectador. Poco a poco, una luz tenue comienza a emanar de la pared frontal, dejando ver quinientas siluetas que se recortan

sobre un fondo negro. Evocan las siluetas que las familiares de los detenidos desaparecidos llevan en su pecho. La luz que proviene del interior de las siluetas se intensifica progresivamente, y el efecto de su aparición inesperada se incrementa por su multiplicación al infinito producida por dos espejos instalados en los muros laterales. De este modo, la obra rodea al espectador, y, como señala Adriana Valdés, la multiplicación al infinito de las siluetas crea una sensación ligada a la inmensidad inconmensurable de la pérdida. Tras alcanzar su máximo resplandor, la luz desaparece de improviso, sumergiendo una vez más al espectador en la oscuridad total por otros sesenta segundos.

Esta vez, sin embargo, subsiste la imagen retiniana de las siluetas, la que acompañará al visitante incluso una vez concluida la experiencia de la obra. Las siluetas que conforman Geometría de la Conciencia provienen de dos fuentes: algunas de ellas fueron extraídas de fotografías de víctimas de la dictadura proporcionadas por las agrupaciones de familiares de detenidos desaparecidos; el resto fueron realizadas a partir de retratos tomados por el artista a ciudadanos chilenos contemporáneos. Según ha explicado el mismo Jaar (“Todos hemos perdido algo con la dictadura”), la composición mixta de la obra tenía por objeto romper el modelo tradicional de los memoriales, los que ocupándose sólo de las víctimas oficiales de la dictadura crean, según su parecer, una marginación de las mismas. Su obra, en tanto, propone un ejercicio inverso.

Al mismo tiempo, y como señala Adriana Valdés, el hecho de “evocar a la vez la presencia de los muertos y la de los vivos sugiere el compromiso histórico actual que significa la memoria: es la construcción conjunta del futuro la que está pendiente, y no sólo el lamento del pasado”. Su trabajo con la luz y la oscuridad evoca la metáfora de la aparición y la desaparición, y ante ella, el espectador es poética y sutilmente iluminado por la historia. Se trata de una obra que ofrece una experiencia distinta y complementaria a la aportada por el museo: una experiencia multisensorial. Efectivamente, Geometría de la Conciencia es un espacio sensible que conjuga sensación, percepción y memoria, estimulando así la reflexión, la toma de conciencia histórica y la adopción de una postura ética clara ante el pasado, el presente y el futuro. La obra responde de manera inteligente y sensible a la

pregunta por la cosificación de la memoria, y a la vez al cuestionamiento por la posibilidad de ésta de convertirse en un objeto disponible para la reflexión y la discusión.

Arte Popular

Las manifestaciones de arte popular tienen un espacio destacado en el Museo de la Memoria y constituyen en si mismas espacios de memoria que si bien no son configuraciones estéticas propiamente artísticas contienen una gran dignidad y son reveladoras de una lucha de sensibilidades que está presente en nuestras sociedades y también en el campo del arte.

La colección de Arpilleras del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos es probablemente una de las más importantes del mundo en su género, con sus más de 360 piezas de gran valor artístico, cultural, histórico y político, que forma parte del patrimonio de la institución y que se han recibido bajo la forma de donaciones de personas naturales e instituciones.

El interés por esta forma de expresión de las mujeres chilenas víctimas de la dictadura ha trascendido las fronteras del país, convirtiéndose en uno de los más impactantes testimonios de solidaridad y fortaleza del mundo femenino en Chile.

Desde un punto de vista formal, la arpillera es una técnica de expresión sobre tela de saco que hunde sus raíces en una antigua tradición popular chilena. Practicada fundamentalmente por mujeres, tuvo en Violeta Parra una gran divulgadora. Bajo la dictadura de Pinochet, las mujeres familiares de detenidos desaparecidos, ejecutados y presos políticos, al amparo del Comité Pro Paz y de la Vicaría de la Solidaridad, cual modernas Penélope, llenaron las horas de eterna espera –que se prolonga hasta nuestros días- bordando y cosiendo sus desventuras y esperanzas.

Las arpilleras cumplieron un papel fundamental como escritura de testimonio y registro de vivencias en el proceso social que vivió Chile entre 1973 y 1990. De carácter comunitario y artesanal, dan testimonio y denuncian los hechos que afectaban a personas cercanas y las

propias ejecutoras de los trabajos: prisión política, exilio, desaparición, ollas comunes, iglesias, patrullas militares, movilización social, cárceles, cesantía son algunos de los temas más reiterados en sus trabajos.

Comprender la Arpillera como fenómeno artístico del mundo popular femenino es aún un desafío pendiente, al cual el Museo de la Memoria aporta una nueva mirada que habla de la notable variedad de contenidos, formatos, materiales y colores que exhiben estas obras.

Algo similar ocurre con los trabajos de artesanía cerámica en el Memorial de Paine, que recuerdan la matanza de campesinos en una comuna cercana a Santiago. Allí cada familia compuso una obra y la instaló recordando a su ser querido en medio de un bosque de postes que simular un paisaje cordillerano.

A continuación me voy a referir a algunas de las exposiciones temporales que hemos presentado en el museo y que ilustran de diferentes maneras los temas sobre los cuáles estamos hablando.

Abu Ghraib de Fernando Botero:

Serie que fue donada por Botero a la Berkeley University y expuesta en el MMDH en 2012

La serie Abu Ghraib nace de la ira y el espanto, frente al horror y la brutalidad humana. Es una denuncia artística a los vejámenes cometidos por soldados norteamericanos en contra de presos iraquíes. Las imágenes de las torturas psicológicas y físicas recorrieron el mundo cuando el gobierno norteamericano había mantenido un absoluto control de la información, estas imágenes de tratos inhumanos y degradantes a presos atados indignaban al mundo, el país que no encontró armas de destrucción masiva y que apeló entonces a las violaciones de los derechos humanos por el régimen iraquí, violaba flagrantemente la integridad de los presos de Abu Ghraib.

Como lo señala David Ebony en el catálogo que acompaña la exposición, Botero, a través de la línea, el color y el volumen exagerado que lo caracteriza, trata el escándalo como un hecho histórico, pero también comprende una lección de moralidad y justicia. Sus figuras son esquemáticas pero convincentes, y las referencias a precedentes de la historia del arte (al arte medieval sobre Cristo, a Goya y los fusilamientos) aportan un marcado aire de convicción y autoridad. Aunque la interpretación que hace de estos cuerpos musculosos es siempre elegante y sensual, las composiciones nunca dejan de abordar las horrendas circunstancias de la escena. Los perros de la cárcel y el terror que suscitan en los iraquíes cautivos son de especial interés para Botero. Al público estadounidense las imágenes de sanguinarios perros militares le recordará la serie de serigrafías de Andy Warhol que se apropia de una fotografía periodística en la aparecen policías dispersando una manifestación de negros por los derechos civiles con perros pastores alemanes. El grito indignado de Botero en Abu Ghraib es un intento de trasladar la atención del público hacia los temas de la paz y la humanidad, sus escenas tienen un talante perturbador y conmovedor.

Sustenazo (Lament II) video instalación de Mónica Weiss, bajo la curaduría con Julia Herzberg, expuesta en el MMDH en 2012-13.

La historia se compone de historias paralelas sostiene Mónica Weiss, múltiples historias convergen y ocasionalmente se superponen: Concibe su trabajo como poético y político: escuchar y abordar el archivo de los acontecimientos, prestando especial atención a las narraciones y las voces olvidadas. Sustenazo se desarrolló en torno a la noción de lamento como una forma de expresión ajena al lenguaje: la expresión atemporal del lamento se yuxtapone al archivo de un acontecimiento histórico específico: la repentina evacuación forzada del Hospital Ujazdowsky en el sexto día del Levantamiento de Varsovia. De niña le enseñaron en la escuela que ese acontecimiento nunca había existido, estaba prohibido hablar del levantamiento en público. La obra de Weiss, considera aspectos de la memoria y la amnesia pública ubicados territorial y espacialmente. ¿En qué lugar de la topografía y la conciencia de una ciudad podemos ubicar la memoria?, en el cuerpo dice Weiss. En Sustenazo presenta en forma simultánea y superpuestos, primeros planos del pecho de una

mujer cubierto de dibujos quirúrgicos, de un mapa alemán de 1942 y de su propia mano enguantada. El cuerpo de la mujer representa en estos videos un cuerpo anónimo, una membrana entre el yo y el mundo externo. En Sustenazo los gestos de lamentación o duelo son a la vez teatrales y mínimos; el lamento, performativo y comunitario, se convierte en una experiencia emocional compartida. No tiene que ver sólo con la historia de Polonia, se trata más ampliamente de la pérdida de vidas causada por la guerra y por otros actos políticos de violencia y opresión: la guerra no es sólo devastadora, es inaceptable. La obra de Weiss se ve reforzada por la música y el silencio, aunque no haya espacio con ausencia de sonido, ambos permiten que la obra respire.

Lonquén, Gonzalo Díaz, artista chileno premio nacional de arte. Trabajo expuesto en el MMDH en 2012.

La obra de Gonzalo Díaz recuerda el hallazgo de los primeros cuerpos que evidenciaron que los detenidos desaparecidos eran una realidad, una práctica de las dictaduras del Cono Sur.

Arte y derechos humanos se unen aquí en forma natural. Personas sin militancia conocida habían sido desaparecidas como una venganza de terratenientes y fuerzas policiales dentro de un violento contexto de contra-reforma agraria. Según el autor, es imposible articular cualquier tipo de obra sobre los hechos, sino hasta bien pasados los años, por lo terribles y abrumadores. Dos piezas componen la instalación: un andamio de madera de cuartones de construcción presionado contra un muro con dos toneladas de bolones de piedra de río, todas numeradas; y dos muros contiguos con catorce cuadros con marco de madera lacada negra. Lámparas de bronce iluminan cada cuadro como en la antigua pintura chilena. En los vidrios de cada cuadro impresa en serigrafía la frase: En esta casa, el 12 de enero de 1989, le fue revelado a Gonzalo Díaz, el secreto de los sueños (frase tomada de Freud). Cada cuadro enumerado con números romanos como postas del vía crucis; todo instalado para proponer en una no-figuralidad y en una no-imagen. La obra no representa los hechos de Lonquén en un plano ilustrativo de lo real. La obra propone la construcción de un imaginario paralelo, elementos que acentúan la distancia entre lo que fue el hecho y lo que

es la obra. El asunto de la imagen (o la no-imagen) en un Museo de la Memoria dedicado a dar visibilidad a las violaciones de los derechos humanos, es central. Lo artístico de Lonquén se encuentra en la imagen que construye y no en la figura a la cual se refiere.

ADN, Máximo Corvalán, artista chileno. Trabajo expuesto en el MMDH en 2012.

ADN se compone de 3 elementos: el agua, la electricidad reflejada en la luz y los huesos. Es parte de una obra mayor, en constante movimiento, que cruza los conceptos de precariedad y espectáculo. La investigación sobre el ADN tiene que ver con la identificación de los detenidos desaparecidos en un sentido amplio y renovado, hay más restos humanos que identificar.

Los fragmentos de huesos representan la herida que no cicatriza, los vestigios brutales de la represión, unidos a la belleza visual de una serie de objetos lumínicos suspendidos sobre el agua, lo que pone al espectador en un punto de quiebre emocional. El agua y los huesos tienen un valor simbólico, generan un diálogo entre lo orgánico y lo abstracto. Es finalmente, una reflexión sobre los cambios que está generando en la sociedad actual, con sus vibraciones y perturbaciones, el estudio del ADN.

Huellas y Diálogos Instalaciones de Kaarina Kaikkonen, bajo la curatoría de Julia Herzberg, en el MMDH y el MNBA simultáneamente en 2013.

Huellas presenta una imagen simbólica de la vida cotidiana valiéndose de las prendas de ropa masculina y femenina. La prenda masculina en esta exposición representa la ausencia, la sensación de irremediable pérdida que tiene la autora con la muerte de su padre. Nos pone de este modo ante una entrada subjetiva que informa la construcción de la obra. Kaikkonen brinda una comprensión formal y conceptual de cómo las variables del tiempo, el espacio, la materia y el contexto se unen mediante prendas de vestir, mediante chaquetas de hombre que pueden no estar, que desaparecieron, que son anónimos, prendas que relatan vidas.

Más de 850 chaquetas de hombre unidas entre sí y ubicadas sobre las gradas de una de las dos escalinatas del Museo. Las chaquetas están con sus frentes hacia abajo en los peldaños en rigurosa repetición. Sólo se observan dos excepciones: una chaqueta azul y una camisa blanca que están con sus frentes hacia arriba. Destacan, miran al cielo como una plegaria: son las prendas donadas por las madres de dos detenidos desaparecidos que esperaron más de 30 años un lugar para depositarlas. La composición en su conjunto es dramática, las chaquetas están calladas pero no mudas, cada una tiene su historia. Instaladas en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos evocan, como a la autora, la pérdida, el olvido, el anonimato, la persistencia, la supervivencia y la memoria.

Memoria Visual e imaginarios, exposición expuesta en el MMDH en 2011.

Existe un enorme patrimonio visual de los pueblos originarios que se ha constituido en un referente claro (oscuro) de una identidad étnica, para la sociedad en general como para los propios fotografiados. Pasando por diversas etapas de la fotografía, desde el siglo XIX hasta nuestros días, en sus modalidades de retrato, documental y paisaje, antropólogos y fotógrafos han inmortalizado desde la cara dominante-dominada del cacique Llonkon hasta los exóticos cuerpos pintados de los Selk'nam en Tierra del Fuego. La fotografía capta (y esconde) rostros e imágenes culturales como utensilios y actividades cotidianas, o con telones de fondo como los paisajes naturales, a los pueblos originarios; los habita estética y simbólicamente para ser reproducidos en diversos contextos iconográficos: en artículos cotidianos, comerciales y turísticos como las postales, y en libros o documentos históricos y literarios.

Las fotografías de Aymara, Quechua, Atacameños, Mapuche, Pewenche, Kawesqar, Yamana y Selk'nam, de la obra Memoria Visual e Imaginarios, nos devuelve precisamente a la construcción de imágenes reales y ficticias en los colectivos nacionales, es una propuesta visual de estos pueblos originarios de América que permite hacer una arqueología de los lugares que ocupaban en la consciencia colectiva. Dicho sin ambigüedad, la circulación y consumo de estas imágenes de pueblos originarios se

constituyen en partes fundamentales de nuestros imaginarios visuales. Los fotografiados han asumido una pose y un gesto frente al lente, aparecen en el ámbito ritual y desde los papeles que desempeñan hombres y mujeres en sus comunidades, aparecen en relación al territorio como escenario natural, lo que marca los imaginarios de fotografiados, fotógrafos y receptores de las imágenes.

Luis Camnitzer Contra el Olvido, proyecto conjunto con el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) expuesto en 2013.

Otro artista neoyorkino que ha expuesto en el Museo de la Memoria. Para Camnitzer el arte es sobre todo un instrumento de expansión del conocimiento. Explora preguntas sobre las funciones sociales del arte y la relación entre el artista y el espectador, donde el trabajo artístico es antes que nada un instrumento de comunicación. En *Contra el Olvido*, Camnitzer reunió diversas obras como la serie *De la tortura uruguaya de 1983*, la reescritura de la guía telefónica de Montevideo con los nombres de los detenidos desaparecidos el año 2009 a las que unió intervenciones al interior y exterior del museo con la frase *Fosa Común* y la ya mencionada *El Museo es una escuela*.

Camnitzer busca con su arte perturbar a la política. No informarnos sobre la política sino afectarla. A su juicio, al entregar procesos más que resultados, el visitante al museo se convierte en productor de la obra, en vez de mero espectador. Con ello nos da una lúcida y sugerente respuesta a algunas de las preguntas que nos hemos formulado en esta exposición para impedir el enclaustramiento de la memoria de las violencia y las violaciones de los derechos humanos.

Artists for Democracy, el archivo de Cecilia Vicuña. Curaduría de Paulina Varas, expuesto en el MMDH en 2014.

Sobre esta magnífica exposición, que actualmente está instalada en el tercer piso del Museo de la Memoria, no voy a hablar porque mañana será presentada por su propia autora. Sólo quiero decir que para nosotros ha sido un privilegio recuperar este acto de solidaridad de los artistas con el pueblo chileno que estuvo borrado de nuestra memoria por demasiado tiempo, al igual que lo está la bienal de Venecia de 1974, dedicada en gran parte a marcar la solidaridad con el pueblo chileno y el rechazo a la dictadura.

Muchas gracias,

Bibliografía

- Benjamin, Walter, “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”, en Discursos Interrumpidos I, Taurus, Buenos Aires, 1989.
- Camnitzer, Luis. *Arte y Deshonra*. Colección Signos de la Memoria, MMDH, Santiago, 2014.
- Ebony, David. *Botero, Abu Ghraib*, en Catálogo, MMDH, 2012.
- Escobar, Ticio. Entrevista en Artishck. 2014.
<http://www.artishock.cl/2014/04/sobre-limites-y-posibilidades-entrevista-a-ticio-escobar/>
- Figueroa, Mario; Fehr, Lucas y Dias Carlos. *El Concepto*, en Catálogo MMDH, 2010.
- Gómez-Moya, Cristián. *Derechos de Mirada: Arte y visualidad en los archivos desclasificados*. Ed. Palidonia, Santiago, 2012.
- Herzberg, Julia. *La Ropa como Memoria*. Catálogo, MMDH – MNBA, Santiago, 2013
- Herzberg, Julia. *Conversación con Mónica Weiss*. Catálogo MMDH, Santiago, 2012.
- Huysen, Andreas. *En busca del tiempo futuro*, en “Medios, Política y Memoria”, Revista Puentes, año 1, N° 2, 2000. Argentina.
- Jelin, Elizabeth. *Memoria y democracia. Una relación incierta*, en Revista Política, Instituto de Asuntos Públicos, Universidad de Chile, 2014.
- Mora, Maira. *Museo de la memoria y los derechos humanos: una apuesta estético-política de legibilidad de la experiencia dictatorial*, en Revista Cátedra de Artes 11/12, Pontificia Universidad Católica de Chile. 2012
- Nicholls, Nancy. *Memoria, Arte y Derechos Humanos: La representación de lo imposible*. Colección Signos de la memoria, MMDH, Santiago, 2013.
- Richard, Nelly. *Crítica de la memoria*, Ediciones UDP, Santiago, 2011.
- Rojas, Sergio. *Cuerpo, Lenguaje y Desaparición*, en Mora, Maira, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: una apuesta estético-política de legibilidad de la

experiencia dictatorial, Revista Cátedra de Artes 11/12, Pontificia Universidad Católica de Chile. 2012.

- Stern, Steve. *Entrevista: “El concepto mismo de memoria tiene una historia que nace a través de una lucha”*, en Anuario de Derechos Humanos 2012, Centro de Derechos Humanos, Facultad de Derecho Universidad de Chile.
- Todorov, Tzvetan. *Los Usos de la memoria*. Colección Signos de la memoria, MMDH, Santiago, 2013
- Valdés, Adriana. *Alfredo Jaar, Geometría de la Conciencia*, en Catálogo MMDH, 2010.
- Varas, Paulina. *La Memoria Hablada*. Catálogo Artists for Democracy, MMDH, Santiago, 2014.