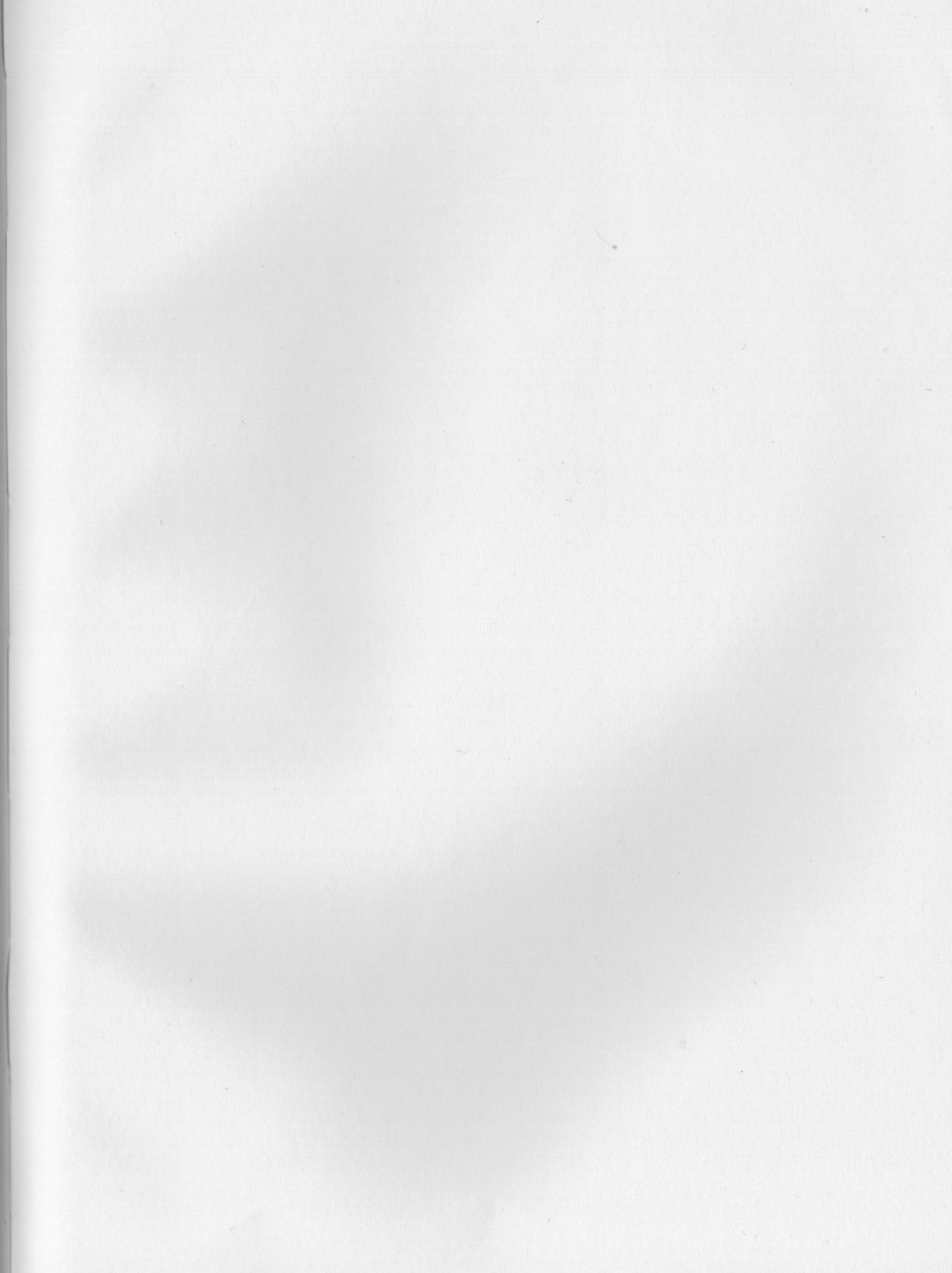


Operación Verdad

o la Verdad de la Operación

... A PERSONAS ... DE LA ...
... DETERMINADO ...
... A LA PERSONA DE ...
... ASESINO NOS TIENES MUERTO DE HAMBRE ...
... TENDENTE A DISPOSICION DE LA FISCALIA ...
... ON AL ART 6 LETRA B EYLEY 12.927. ...
... ANTECEDENTES POLITICOS EN PSIQUIATRICO ...
... DE HABER ESTADO INTERNADO EN ...
... OCIMIENTO DE LA SITUACION ...
... OS ANTECEDENTES E.C.S.M. - E.C.S.O.



26

27/8

24/5

22/3

33/41

20

21

29

27/8

42

24/5

32

Operación Verdad

o la Verdad de la Operación

32/3

31

30



UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

escuela de
arte

Claudia Aravena
Yennyferth Becerra
Julen Birke
Pablo Brugnoli
Jorge Cabieses
Juan Céspedes
Lygia Clark
Equipo Crónica
Isidora Correa

Claudio Correa
Pablo Ferrer
Javier González
Ignacio Gumucio
Patrick Hamilton
Rainer Krause
Sebastián Leyton
Kika Mazry
Jacques Monory

Antoni Muntadas
Carlos Navarrete
Cristián Salineros
Daniel Sánchez
Cristián Silva-Avaria
Frank Stella
Kjartan Slettermark
Yoko Ono
Víctor Pavéz

Gerardo Pulido
Isabel del Río
Wolf Vostell
Camilo Yáñez
Christian Yovane
Aymara Zegers
CURADOR
Guillermo Machuca



EDICIONES
UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

CREDITOS LIBRO

XXXX Páginas

I.S.B.N.: XXXX

Código: XXXX

Septiembre 2013

Curador: Guillermo Machuca

Editores: Ramón Castillo y Camilo Yáñez.

Diseño y Diagramación: Camilo Yáñez

Fotografías de obras, del Museo y de la exposición: Cristián Silva Avaria

Producción y gestión de exposición: Leonor Castañeda e Isidora Correa.

Asistente: Verónica Soto

Corrección y edición de textos: Editorial UDP.

Imprenta: Ograma

El Museo y la Universidad

Carlos Peña
Rector de la Universidad Diego Portales

¿Qué relaciones median entre un museo y una universidad? La pregunta se justifica a propósito de esta muestra en la que artistas que enseñan en la Universidad Diego Portales, exponen sus obras en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende ¿Esta confluencia entre el quehacer de la universidad y el trabajo del museo es azarosa o subyace en ella un sentido?.

Alguna vez se creyó que el museo era un instrumento civilizatorio, una de las varias formas en las que, mediante la disposición escénica y la clasificación, el canon del conocimiento y las obras surgidas de la imaginación humanas podían ser puestas a disposición del gran público, el que así, podía acercarse a ellas hasta casi tocarlas. La universidad, por su parte, fue también concebida de esa forma: una institución

que mediante el saber y la creación artística ayudaba a emancipar a la nación. El museo y la universidad subrayaban el aura del arte y el conocimiento, preservándolo mediante la puesta en escena y poniéndolo al alcance de todos.

Hoy día -cuando el tiempo ha transcurrido y ha inscrito su huella una sobre otra, incluso en el espacio físico de este Museo que ha sido sucesivamente mansión, sede de la Universidad de Chile, sede de la CNI y finalmente lugar de exhibición- ni el museo ni la universidad se conciben de esa forma.

Uno y otra, el Museo y la Universidad, prefieren verse hoy, a sí mismas, como lugares abiertos en los que confluyen y se expresan múltiples significados, a veces contradictorios entre sí, cada uno de los cuales, sin embargo,

expresa algo de esa gigantesca improvisación que es la cultura humana. Así, el museo y la universidad vienen a ser el lugar público por antonomasia, un ámbito en el que los juegos de lenguaje se configuran y ejercitan sin que ninguno aspire a erigirse en definitivo.

Es probable entonces que lo que justifique esta muestra en el Museo -a primera vista estupefaciente, puesto que explicita el proyecto de la UNCTAD III donde alguna vez se montó una muestra cohesionada por la ideología, un conjunto de obras apenas unidas por su procedencia geográfica y la solidaridad con Chile- sea esa convicción que se ha alcanzado a duras penas, después de años y años que se fueron alojando contradictoriamente en las paredes de esta vieja casa: que el arte y la universidad, y quizá también la política, no tiene por objeto acreditar definitivamente nada, sino más bien explorarlo todo, o casi todo.

La Operación Verdad se llevó a cabo en los setenta, cuando se creía que la historia alojaba a la verdad en su seno y que era cosa de apurarla para que ella, de una vez por todas, alumbrara. Hoy día sabemos que las cosas no son así y que la verdad de la operación, como lo insinúa esta muestra de la Escuela de Arte, se parece a andar a tientas, a ofrecer significados e interpretaciones sin que nunca podamos leer el original.

El marco de una operación artística académica

Ramón Castillo
Director Escuela de Arte Universidad Diego Portales

La presente exposición es un trabajo artístico y académico de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales desarrollado a través de un formato expositivo contemporáneo, sobrepasando los muros universitarios para implicarse académica y creativamente con el Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

La *Operación Verdad* o la *Verdad de la Operación* alude a dos momentos discursivos, ideológicos, estéticos y temporales distintos, que son develados a través del encuentro y contrapunto entre la Colección del Museo y las obras que han realizado los artistas para la ocasión.

La *Operación Verdad* se refiere a la campaña política, social y cultural que orga-

niza el gobierno de Salvador Allende en 1971 contra el boicot informativo de los medios de comunicación, de la política interior por parte de grupos de extrema derecha, consorcios económicos extranjeros y los aparatos de inteligencia del gobierno norteamericano. Desde el campo del arte surgió la iniciativa de vincularse a la "operación verdad" a través de una campaña internacional de donaciones de obras de artistas de todo el mundo para formar un museo: "para el pueblo de Chile". En tal sentido, la gestación del Museo de la Solidaridad es una forma de resistencia simbólica del arte, los intelectuales y los artistas ante un boicot nacional e internacional. El gesto de solidaridad de los artistas es de filiación con el proceso del gobierno de la Unidad Popular y en tal sentido, la proximidad entre revolución, arte y verdad se convierte en un manifiesto

sin precedentes en la historia contemporánea. Esa es la magnitud ético-estético-política que tuvo epicentro en Chile, la promesa de que era posible avanzar hacia una sociedad más generosa, equitativa y moderna. Por casi tres años Chile aspiró a crecer y transformarse en "tiempo real" conducidos por los principales líderes intelectuales, artísticos y científicos diseminados en los principales centros de reflexión e investigación en el mundo.

Y así fue, en menos de un año fueron cerca de 500 las obras que llegaron a Chile. Atravesando todos los cercos y dificultades burocráticas y políticas del momento, podemos imaginar por aire, mar y tierra el avance de obras con destino a Chile, mucho antes del *boom* de las exposiciones internacionales, el *boom* de los museos y el turismo globalizado.

40 años después, "...la verdad de la operación" consiste en la intervención de los académicos y artistas de la Escuela de arte de la UDP a la Colección Permanente del Museo, a la historia y contexto de la Guerra Fría en el que se gesta el Museo Museo de la Solidaridad. De esta manera se establece en un marco ampliado o expandido, un ejercicio en torno a nociones como arte, memoria, creación, libertad, política y sociedad.

La primera parte de la "operación..." corresponde a la curaduría de Guillermo Machuca quien propone un diálogo directo, cara a cara, entre una selección de obras del Museo de la Solidaridad y las investigaciones visuales y textuales que realizaron los artistas y profesores de la Escuela de Arte de la UDP. En cada caso, los artistas se detuvieron en aspectos formales y conceptuales de las obras del Museo. De esta contigüidad y se activarán reflexiones, puntos de vista, revisiones, recuerdos y contrapuntos que nos permitirán situar tanto el ayer como el hoy, identificando el rol que tiene el arte al interior en relación

a ciertos acontecimientos históricos de una nación. Los artistas en este caso aparecen como los primeros espectadores de las obras en la medida que inauguran el espacio para las miradas, interpretaciones e interrogaciones directas a la obra. No hay mediación institucional, el mito hermenéutico aquí se funda en la transparencia que puede existir entre un artista y otro. Esto generó una diversidad de respuestas visuales que dialogan o ponen en tensión a las obras, esta apropiación discursiva es la mejor demostración de una cultura y de un pueblo que las hace suyas.

La segunda parte de este arribo de la Escuela de Arte al Museo lo constituyen las investigaciones específicas de los artistas y docentes de la Escuela que desde varios puntos de vista hicieron visibles aspectos formales, estéticos y políticos nunca antes observados en las obras. Un caso emblemático es la pintura sobre tela de 1971 realizada por el Equipo Crónica de Valencia, España. Desde su título "El Arrastre" a la reconstrucción iconológica de sus referentes, y por lo tanto, las significaciones, citas y metáforas de la obra en torno a la historia del arte, la historia de la represión en la España franquista y la premonición que contiene para Chile, dos años después la imagen se activa con el golpe militar, y los policías pasan de *cops* ingleses a carabineros y militares chilenos, arrastrando el cuerpo de sus compatriotas. Imagen que logra su actualización en el contexto actual de movilización estudiantil y represión. El *cuerpo de la obra* no pudo ser expuesta debido a que se encontraba en proceso de restauración en el Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) de la DIBAM. Pese a su ausencia, decidimos exponer la obra a través de sus evidencias físicas y hacerla presente a través de los distintos análisis que se registran en el informe de restauración. Uno de los análisis que solicitamos al CNCR fue el de una radiografía al cuerpo que es arrastrado en la obra. El resultado

muestra una imagen en negativo que exhibe la cabeza y la mandíbula del interior del cuadro, que en este caso aparece expuesto en un negatoscopio junto a la delimitación virtual de la obra. No puede ser más elocuente esta dimensión forense en momentos en que se realizan los análisis de balística a los restos óseos de Salvador Allende. La verdad que se oculta tras los análisis de su desenterrado cuerpo permitirá dilucidar si se trató de un suicidio, y en el caso de la radiografía de la obra expuesta en el Museo, veremos si la mandíbula que aparece sobre la cabeza del arrastrado, efectivamente forma parte de otro cuerpo dibujado y que luego se borró (técnicamente a este recurso se le denomina en italiano *arrepentimento*).

La tercera parte del proyecto curatorial fue hacer visible la historia de la casa: en tanto cuerpo, testimonio y testigo de época. Para ello se instaló en el hall de acceso al museo cuatro vitrinas que dan a conocer los cuatro momentos y funciones que tuvo la misma casa antes de ser Museo: Casa de don Amadeo Heiremans (1926-1941), Cancillería y Casa del Embajador de España (1945-1961); Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile (1968-1978) y Sede de la CNI (1978-1990). Desde el año 2005 el edificio fue comprado por la Fundación Salvador Allende y el año 2006 se organizó la primera exposición de la colección del Museo bajo la Dirección de José Balmes. Esto quiere decir, que la casa, el contenedor museal ha sido asumido como un "locus" o lugar privilegiado de nuestra historia nacional.

Desde la praxis artística y académica actual hemos asumido al Museo como *site specific* señalando sus tiempos, contexto y paradojas, puesto que es a partir de este grado de transparencia y opacidad donde surge la tensión productiva entre memoria y devenir: en cierto modo, el gesto de solidaridad que se proyectó en un momento fundacional viene

hoy a rematerializarse en toda su complejidad generando simultáneamente un memorial, un museo de arte y un museo de sitio.

La *Operación* expositiva en esta oportunidad establece el gesto deliberado por explicitar y dar visibilidad a cuestiones que superan lo disciplinar. Es por ello que comparece simultáneamente la historia del museo, el contexto político, artístico, institucional y la memoria de la propia casa que ahora alberga la colección. Esta superposición de tiempos y funciones convierten a la antigua edificación en museo de sitio. El diálogo ampliado de esta memoria artística se convierte en un diagrama que establece genealogías que relaciona tiempos, documentos, lugares, imágenes, autores y obras.

La publicación que presentamos a continuación establece un cuarto ámbito dentro del proyecto, puesto que se convierte en un documento de referencia para ver los aspectos involucrados en la exposición, desde la investigación visual y textual realizada por cada uno de los artistas participantes, la puesta en escena y la museografía desplegada en cada caso en los distintos espacios del Museo. Destacamos el valioso aporte, las preguntas o las ideas expresadas por los profesores del área de historia y teoría de nuestra Escuela, puesto que también participan con reflexiones y aproximaciones críticas al proyecto y a las obras involucradas. Un agradecimiento especial merece la visión que aportan los textos de Carlos Peña (Rector UDP), Gerardo Mosquera (Curador Independiente y Crítico de Arte) y Raúl Zurita, poeta y Premio Nacional de Literatura, pues abren nuevas lecturas a una propuesta artística que supera el ámbito institucional.



Fotografía EMBAJADA y CANCELLERÍA DE ESPAÑA
entre c.1944 y 1968.
Archivo Embajada de España

Misión del Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Claudia Zaldívar
Directora Museo de la Solidaridad Salvador Allende

A pocos meses de asumido el Gobierno de la Unidad Popular, en marzo de 1971, se realiza la Operación Verdad. El presidente Allende invita a diferentes personalidades internacionales -intelectuales, periodistas y artistas- para que observaran in situ el desarrollo de transformación que vivía el país, “la vía chilena al socialismo”, y así apoyaran y difundieran este proceso político, social y cultural, que estaba siendo distorsionado por una campaña de desprestigio y deslegitimación por parte de diferentes núcleos políticos e informativos tanto en Chile como en el exterior.

Asistió, entre otros, el crítico de arte español, José María Moreno Galván y el senador italiano Carlo Levi, quienes en este contexto lanzaron la iniciativa de promover en los medios artísticos europeos donaciones de obras de arte, que permitieran al Gobierno del presidente Allende crear un museo para el Pueblo de Chile y, de este modo, hacer una movilización solidaria de los artistas del mundo para manifestar su apoyo a este gobierno. De

aquí nace la idea de formación del Museo de la Solidaridad, como una estrategia política desde el arte, vinculando ética y estética.

Esta relación, que es el origen del Museo de la Solidaridad, mandata nuestra misión: el trabajar de forma permanente y contemporánea, revisando y actualizando este diálogo. La puesta en valor de nuestra Colección y el gesto histórico que la funda, se mantienen dinámicos en la medida que se potencien y generen lecturas y operaciones actuales respecto a la producción artística y la sociedad, por lo tanto para el Museo es fundamental mantener esta estrategia de relacionar el arte y el acontecer histórico como elemento central de la producción simbólica.

En otro sentido, la colección que alberga el Museo, al ser patrimonio del Estado, es decir, del pueblo de Chile, necesita de esa participación activa, en donde el arte incida en la construcción del discurso público.

Así, a 40 años de la Operación Verdad no deja de ser provocativo que la Escuela de Artes de la Universidad Diego Portales, proponga una exposición que toma prestado su título y desarrolle un ejercicio, que ponga en tensión los diferentes planos del Museo de la Solidaridad Salvador Allende: su historia, su colección y la casa que lo alberga.

Veintiséis artistas chilenos dialogan con 8 obras de artistas de nuestra colección: Antoni Muntadas, Equipo Crónica, Frank Stella, Jaques Monory, Kajartan Slettermark, Ligia Clark, Wolf Vostell y Yoko Ono, realizando una investigación y relectura visual contemporánea. También se trabajan los archivos siguiendo como hilo conductor la historia significativa de cada una de las etapas de la casa: primero

residencia de la familia Heiremans, Embajada de España, Departamento de Estudios Humanísticos de la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile, sede central de la CNI y, actualmente, Museo de la Solidaridad.

Se agradece que este Museo que ha estado cruzado por la historia de la gobernabilidad de la segunda mitad del siglo XX en Chile, reflejo de las posturas ideológicas implicadas en el mundo, se lo siga pensando y cuestionando desde una mirada actual, ya que si algo estaba en la filosofía de sus fundadores es que se mantuviera vivo y contingente, donde existiera una participación y diálogo permanente con los artistas, investigadores, estudiantes y *los públicos*.

Tres cuadros para una exposición

Raúl Zurita

1

Es otoño, abril o mayo de 1974 y he conseguido gracias a un pariente un empleo transitorio como jefe de obras o algo parecido a eso. Se trata de unos trabajos de

reacondicionamiento de las salas que están en la parte posterior del Museo de Bellas Artes, en lo que ahora es el MAC. Mi desempeño es un desastre, los maestros se dan cuenta de inmediato que carezco de toda experiencia y reconozco una angustia que por muchos

años me será familiar: simular que trabajo y que las preocupaciones de los demás me importan, en este caso que las preocupaciones del quien me dio el empleo son también las mías; que los trabajadores no hagan trabajo lento -la paga es por día- , llevar una cuenta de los materiales, que lleguen a la hora. Recorro las salas fingiendo inspeccionarlas y llego a una que está en la esquina del primer piso. A diferencia de las otras no está vacía. En la penumbra alcanzo a distinguir algo que parecen láminas o paneles apoyados en las paredes. Abro las ventanas y en efecto, son bastidores dados vuelta entre los que sobresale uno de gran tamaño. Comienzo a girarlos, hay decenas y algunos me parecen conocidos. Al girar el más grande ya no me caben dudas: es un Vasarely. Vuelvo a los otros, escudriño sus ángulos, lo vuelvo a girar y detecto las firmas: Miró, Calder, Stella, Cruz Diez, Jasper Johns, y muchas más que desconozco. Pienso que no sería tan difícil llevarme uno y venderlo, me daría para un año, pero lo descarto: no sabría a quién. Mientras los vuelvo a su posición original me digo que es extraño haber visto lo que iba a ser el Museo para el pueblo de Chile arrumbado en esa sala.

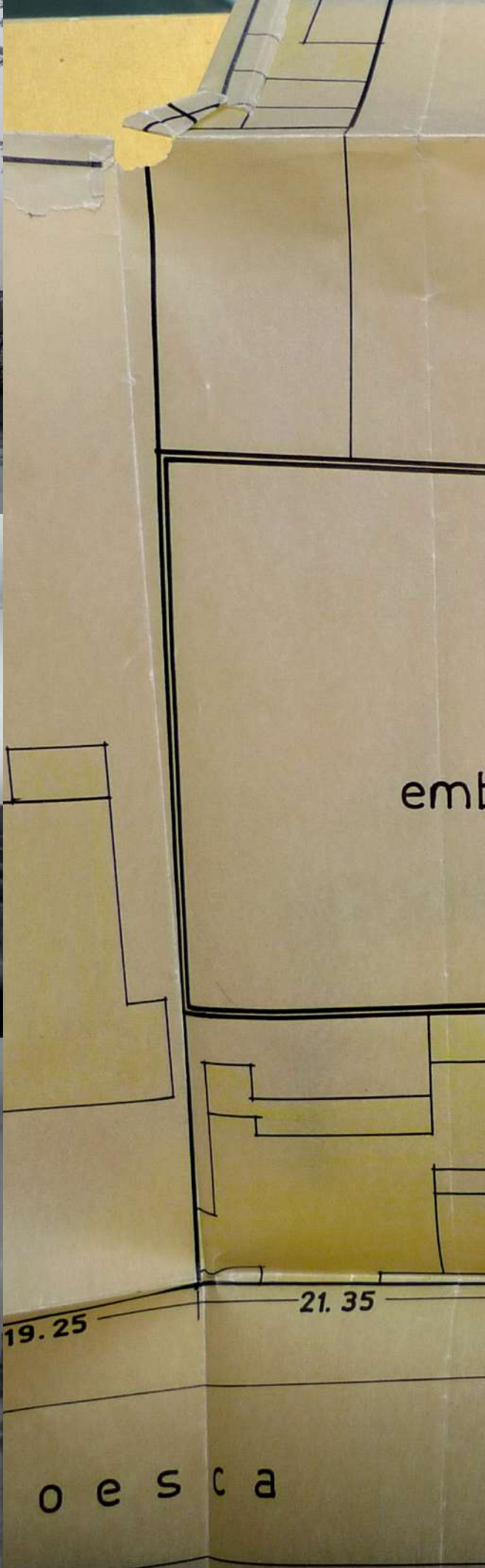
2

Grito. Hay un televisor en el suelo de cemento y una franja de tierra que cruza la sala y llega hasta la pantalla encendida. Es la primavera de 1974, tengo 24 años y he vuelto a vivir con mi madre en uno de los edificios de la calle República con Blanco. Es un departamento dúplex y las piezas que sobran mi madre se las arrienda a estudiantes. Una cuadra más abajo está la Escuela de Economía de la Universidad de Chile y capeo gran parte del día sentado en su casino tomando café porque cuestan dos pesos. Al lado hay una elegante casona que antes había sido la Embajada de España. Es el Centro de Estudios

Humanísticos de la Escuela de Ingeniería y en su altillo pasaré un año gritando. Llegué allí por alguien que había conocido antes del golpe, Ronald Kay. Resumen: comenzó como un seminario sobre Antonin Artaud, pero Kay lo llevó más lejos. Afuera mataban gente y nosotros adentro gritábamos. Tres años después la casona pasó a ser un cuartel de la CNI. Hace poco alguien me preguntó qué hacíamos en la Tentativa Artaud. Gritar le contesté, eso hacíamos. Gritar.

3

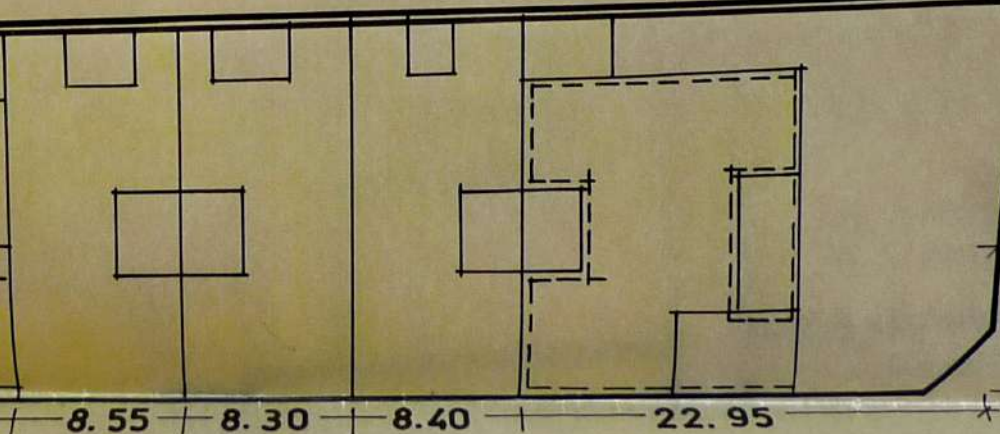
A pesar de que había sido inaugurado hace un par de años es la primera vez que voy. Fijo un mes y un año: 2011, noviembre, y la gran escalera que da a la puerta de entrada. Las flamantes instalaciones de arte copan por completo todos los espacios y poco a poco, como si se decantaran entre ellas, comienzo a reconocer los lugares que me eran familiares: el suntuoso vestíbulo, parte del subterráneo donde estaba la imprenta (es junto con el ingreso lo que más ha cambiado), el segundo piso donde estaban las oficinas de los profesores, el último tramo de la escalera que da al altillo. La mayoría de las instalaciones son remarcables y reparo en el nombre de la exposición: "Operación Verdad o la Verdad de la Operación". Afuera las calles están copadas por soldados y adentro giro los bastidores apoyados en los muros derruidos. La colección donada por artistas de todas partes del mundo es formidable y mientras grito la veo derrumbarse como una gigantesca ola sobre la ciudad eternamente vigilada. Le digo a Ramón Castillo que la intervención de los artistas y profesores de la UDP en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende es excelente. Sólo que algo no fue consignado. Un dato que se escapa para siempre. Han pasado 38 años. Vuelvo a apoyar los cuadros sobre las paredes descascarados de la sala y cierro la puerta tras de mí.



Fotografías EMBAJADA y CANCELLERÍA DE ESPAÑA
entre c.1944 y 1968.
Archivo Embajada de España

embajada de perú

embajada de españa



19.60

31.15

16.00

30.50

443

475

477

483

avda. r e p ú b l i c a

7





Fotografías de la casa habitada por su primer dueño,
el empresario belga AMADEO HEIREMANS entre 1925 y c.1941.
Archivo, Miguel Lawner

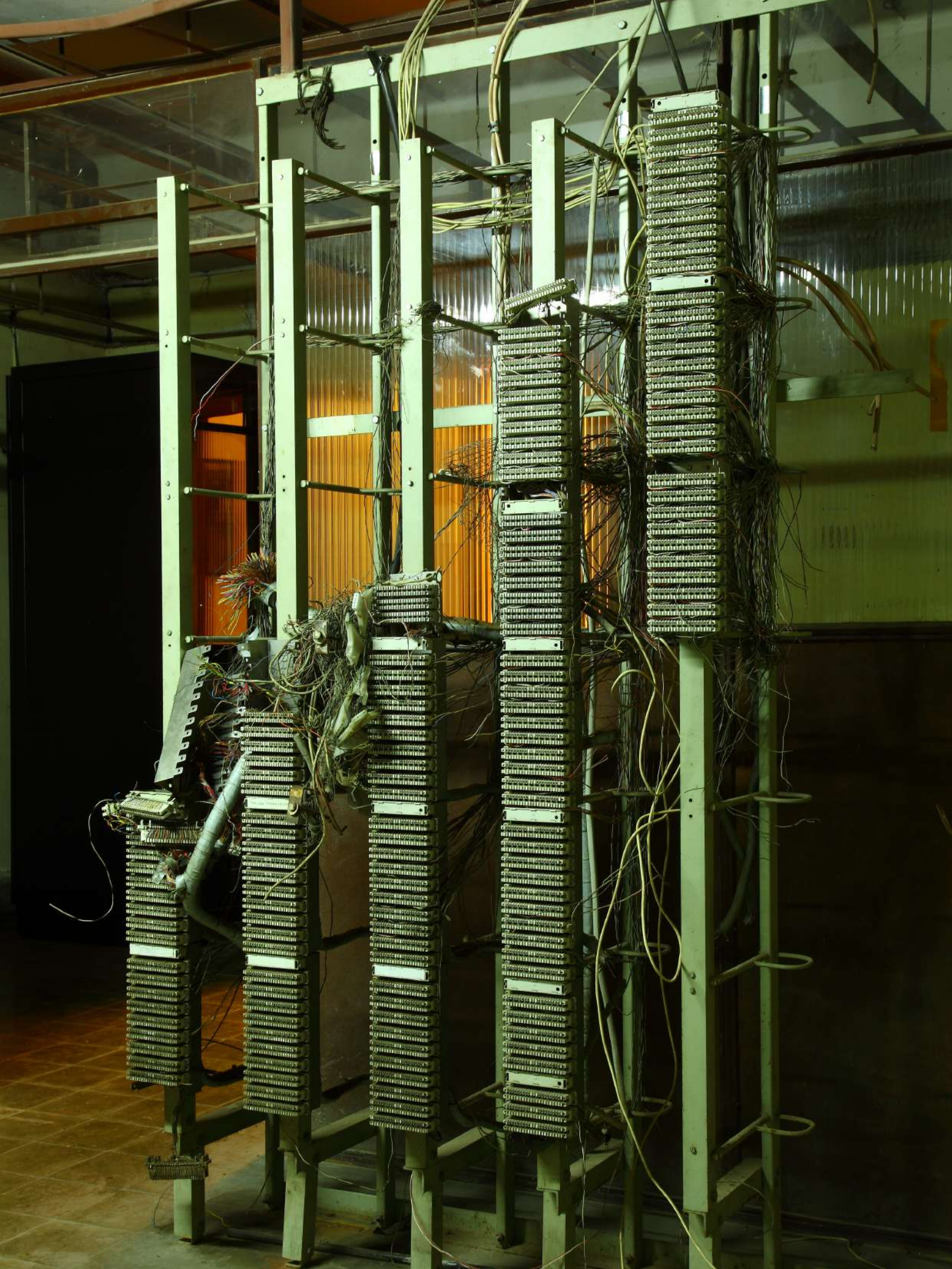


Fotografías hall central
Museo de la Solidaridad Salvador Allende



En esta habitación funcionaba la CENTRAL TELEFÓNICA DE LA CNI entre 1976 y c. 1990, desde donde se intervenían los teléfonos y se realizaba seguimientos selectivos de personas.







Publicaciones realizadas por el DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS,
mientras tuvo como sede esta casa, entre 1968 y 1978.
Col. Biblioteca Central U. de Chile

EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE

MARTIN HEIDEGGER

500

Contra el mal de archivo

Gerardo Mosquera

Recuerdo mi asombro al visitar el Museo de la Solidaridad Salvador Allende hace pocos años, cuando desplegaba una buena parte de sus fondos en su antigua sede, aquel bello caserón raído. Mis expectativas al entrar habían sido prejuiciadas por el carácter menor que suelen tener las colecciones formadas por donaciones convocadas públicamente. Y fueron quebradas de golpe al conocer la que –hasta donde sé– es quizás la colección de este origen más valiosa que existe en el mundo, con un acervo multimillonario. Este carácter único provocó mi sorpresa ante tantas y tan importantes obras reunidas por el entusiasmo y la generosidad de numerosos y muy diversos artistas de todo el orbe, muchos de ellos grandes figuras consagradas en los circuitos hegemónicos. Al extremo de que aquellas

obras daban la impresión de estar un tanto fuera de lugar, en una tensión colección-museo que ha acompañado la percepción de esta institución y sus fondos.

La colección es magnífica porque nació de una pasión de época por el sueño de que se podía transformar de golpe la realidad hacia un mundo mejor. Fue un período utópico que idealizó la violencia revolucionaria (Cuba, Vietnam, las guerrillas, las últimas luchas anticoloniales en África...) desencadenando conflagraciones calientes emanadas de la guerra fría. En medio de tantos “asaltos al cielo”, la figura de Salvador Allende y el gobierno de la Unidad Popular por él presidido constituyeron una heterotopía revolucionaria, un espacio excepcional. Frente a la preponderancia del



1976-1990

Cuartel de la Central Nacional de Informaciones (C.N.I.)

Centro de espionaje, seguimiento y análisis de contrainformación. Existía un canal telefónico donde se que se movían en forma Anag los teléfonos. Los documentos y telégrafos el sistema de la gran lista de personas y los cables (y de aparatos) conmutada con "trabajo" que vivían su libertad. Esto sucedió que por otro era vez se cubren al público, cayeron del cielo falso que estaba ubicado en el año; al momento de ser usada la restauración por parte del arquitecto Miguel Leiva.

Letrero que se ubicaba frente a esta casa cuando funcionaba como cuartel general de la CNI desde 1976 a c.1990.

foquismo y la lucha armada en América Latina, Asia y África, simbolizados por el mito utópico del Ché Guevara, Allende (otro médico devenido político) se erigía como el único filo marxista llegado al poder pacíficamente, mediante elecciones libres, que intentaba llevar adelante un programa socialista constitucional dentro de la democracia. Era un anti-Ché Guevara respetado por todos, de Fidel Castro a figuras de opuesto signo político, y muy temido por Estados Unidos, que usó medios clandestinos con el fin de derrocarlo.

El socialismo “otro” de Allende, su civilidad y pacifismo, atrajeron a muchos dentro de un amplio diapason político y ético, algo que queda manifiesto en la diversidad de los artistas que donaron obras en apoyo a su proyecto. Ante el llamado idealista de Allende, los artistas no se limitaron a cumplir un compromiso público con sus simpatías ideológicas y humanas enviando piezas menores: la importancia de sus contribuciones revela que fueron hechas de todo corazón, demostrando su profunda simpatía y solidaridad con la heterotopía allendista. Es admirable pensar en, como dice Ramón Castillo, el tremendo flujo de obras que marchó hacia Chile desde buena parte del orbe, en una época muy anterior al boom de las exposiciones internacionales y los museos globales. Tras el golpe militar y la muerte de Allende, mártir “sin madera de mártir”, el Museo, exiliado, continuó recibiendo obras en el mismo espíritu, ahora desde la condena y oposición a la dictadura militar.

El alto valor artístico de la colección es resultado del valor ético, ideológico y humano de su convocatoria, y del lugar político desde donde esta se produjo. Para bien y para mal, estos aspectos siempre han ido juntos en el Museo de la Solidaridad.

En su ubicación actual se añade además el sentido de museo de sitio –dados los contenidos históricos del edificio donde se encuentra– a aquel de homenaje a una figura y un proceso revolucionarios. Estos diversos componentes lo hacen una institución muy singular. Pero me temo que el aspecto de memorial histórico que posee el Museo desde sus inicios, así como la “domicialización” simbólica y física de su archivo, han afectado involuntariamente su legitimación en el campo del arte, y el mayor uso para fines artísticos y docentes de la extraordinaria colección que posee. Las circunstancias de la formación y “consignación” del archivo, y su acomodamiento a ellas, han condicionado la práctica del Museo hasta hoy.

Obras de arte mayores son hospedadas y exhibidas en un Museo que nunca ha terminado de ser reconocido a plenitud como un museo de arte, quedando fuera de la maquinaria aurática propia de esa institución, en un campo también heterotópico. El propio nombre Museo de la Solidaridad connota una direccionalidad hacia espacios que no son los ortodoxos del arte. El Museo ha quedado hasta cierto punto confinado en un pasado conmemorativo, aunque ha presentado exposiciones temporales de artistas actuales o recibido donaciones de estos. Pero ha carecido de políticas agresivas para ampliar la colección en direcciones temáticas e históricas acordes con las necesidades de completamiento de sus fondos (a lo que muchos artistas se sentirían inclinados a contribuir por simpatía y dada la envergadura de la colección en la que entrarían a participar). Y ha sido deficitario el empleo de la colección como tal, en sí misma, más allá de las implicaciones históricas que la originaron. Esto no es sólo imputable al Museo, sino al poco aprovechamiento que de él han hecho las universidades y otros museos e instituciones, quizás condicionados por

ZULU NUEVE CINCO

14 DE JUNIO 1980.

543.

F-5

: F Y CIC.

E X T O :
=====

HOY 20.14 HRS. EL JEFE DE VIGILANTES DE LA CASA CENTRAL DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA VALPARAISO RAMON LOBOS PINTO, RECIBIO LLAMADO TELEFONICO ANONIMO, VOZ MASCULINA ADULTA, INFORMANDOLE DE LA COLOCACION DE UN ARTEFACTO EXPLOSIVO EN DICHO LOCAL.

REVISADO EL LUGAR POR PERSONAL DE ESTA BRIGADA, CON RESULTADO NEGATIVO.

EVALUACION: A-1.

ATTE.

F-5.

TTIO : 14/JUN/80 A LAS 22.05 HRS.

REC. : RECIBI CONFORME GRACIAS..... OK++++

una fantasmática heterodoxa de aquel. Más aún: dada la prioridad que se dió al gesto político al formar el acervo –era una “operación” donde pesaba más la política que el arte– los fondos están necesitados de catalogación e investigación serios.

La exposición la “Operación Verdad o la Verdad de la Operación” resulta ejemplar por trabajar de modo complejo y múltiple las distintas dimensiones del Museo y su colección, a la vez que por darle un uso artístico desde el presente. El esfuerzo incluye investigaciones de la colección y de la historia de la casa que alberga hoy al Museo, y la presentación de documentos y otros materiales. Lo principal es la precisa curaduría de Guillermo Machuca, donde artistas actuales han producido obras en diálogo directo (“cara a cara” en palabras de Castillo, sin mediación institucional ni de cargas establecidas) con algunas piezas de la colección. Este tipo de encargo es difícil, pues se ve siempre amenazado por la literalidad, el superficialismo, el laudo y la nostalgia, de ahí el mérito de que se haya resuelto en profundidad y con filo crítico.

Dentro de un montaje limpio, con suficiente espacio para facilitar una conversación sin ruidos, la mayor parte de las obras consigue crear nuevas propuestas plausibles desde la situación de hoy, a partir de sus respuestas e interpelaciones a piezas que fueron seleccionadas de la colección con el fin de tejer un discurso curatorial sobre temas emanados del propio campo de sentidos del Museo y sus fondos artísticos. Destaco las contribuciones de Claudia Aravena, Isidora Correa y Camilo Yáñez, aunque el conjunto sostiene su aliento, generando un recorrido coherente y disfrutable, que en algunos casos incorpora semánticamente los espacios del edificio y sus contenidos históricos y simbólicos.

La muestra resulta también ejemplar en cuanto a una relación fructífera entre un centro docente, sus profesores y alumnos, y un museo, su locus actual y sus acervos, afectados por su heterotopía un tanto periférica. Me parece muy conveniente en particular el uso creativo de la colección, un activo todavía en espera de mayor reconocimiento y usufructo en Chile e internacionalmente.



El Arrastre, 1971
EQUIPO CRÓNICA, España, 1964
Compuesto por Manuel Valdés, Rafael Solbes y Juan Antonio Toledo
Acrílico sobre tela,
201 x 201 cm.
Detalle del proceso de restauración, toma de rajos X.
Donado al Museo de la Solidaridad, 1972.

Radiografía de una intervención

Guillermo Machuca

INTRODUCCIÓN

Aquí lo que se espera es un texto curatorial. Es decir, un escrito que justifique los lineamientos teóricos de la exposición. En este caso, la intervención de más de una veintena de académicos de la UDP sobre una cantidad escogida de obras de la colección del Museo de la Solidaridad (los artistas de la colección seleccionados: Roberto Matta, Víctor Vasarely, Frank Stella, Lygia Clark, Yoko Ono, Wolf Vostell, Antoni Muntadas, Kjartan Slettermark y Equipo Crónica).

Frente a semejante exigencia, es necesario decir lo siguiente: nada que el arte pueda decirnos o sugerirnos respecto de una intervención semejante tiene verdadera importancia si antes no se piensa –de

forma actualizada– en las relaciones entre representación estética y representación política (sobre todo en las actuales demandas a nivel social y estudiantil en el país).

Las relaciones entre representación política y representación estética tienen, en el arte moderno, su historia. Su signatura no ha sido homogénea; ha dependido de lo que se ha entendido por ésta en términos teóricos o discursivos. En esto el contexto geográfico ha sido esencial. El arte chileno, desde los 60 en adelante, señala un caso privilegiado para entender las diversas facetas que articulan lo artístico y lo político. El arte producido bajo la dictadura puede servir de ejemplo preciso de las complejidades proyectadas por la conexión entre ambas esferas. ¿Y en la actualidad? Se trata de una interrogante que merece ser explicitada, sobre todo si se

consideran las mutaciones acaecidas sobre el desarrollo del arte y de la política. Ahora el desafío sería preguntarse por la diferencia entre lo que se entiende por arte y política, y lo político en el arte (la primera concebida como una subordinación del arte a lo político, y la segunda referida a los procesos críticos del lenguaje artístico).

Operación Verdad o la Verdad de la Operación señala en su título una doble forma de entender las relaciones entre arte y política. Por un lado, la búsqueda de una especie de verdad a nivel de la memoria histórica del país, encarnado por el desvelamiento de ciertas trazas mnémicas provenientes de la historia del recinto que acoge esta exposición (sala CNI, Departamento de Humanidades de la Universidad de Chile). Por el otro, el abordaje formal, material y simbólico de las intervenciones de los artistas académicos invitados en esta ocasión (Rainer Krause, Isidora Correa, Claudio Correa, Camilo Yáñez, Gerardo Pulido, Aymara Zegers, Isabel Del Río, Kika Mazry, Julen Birke, Pablo Brugnoli, Sebastián Leyton, Javier González, Christian Yovane, Cristián Silva-Avaria, Claudia Aravena, Ignacio Gumucio, Pablo Ferrer, Jorge Cabieses, Víctor Pávez, Yennyferth Becerra, Carlos Navarrete, Daniel Sánchez, Patrick Hamilton, Juan Céspedes, Caterina Purdy y Cristián Salineros).

EN RESTAURACIÓN

La única obra de la colección del museo que no pudo ser expuesta, fue la del Equipo Crónica. Esta se encontraba en restauración. Verdadera metáfora del cuerpo chileno bajo dictadura, los daños sobre la obra nos muestran las señales del cuerpo de la historia. Se necesita, por tanto, una imperiosa restauración del mismo. En este punto, resulta preciso reparar en lo siguiente: la iconografía carnal que ocupa gran parte de la representación de esta obra. Lo carnal,

en este caso, concebido desde el sarcasmo, vale decir, desde la piel desollada. ¿Sus precursores? Citemos los más importantes a nivel internacional: Rembrandt, Soutine, Bacon, Freud y ciertas presentaciones de los accionistas vieneses (principalmente, las de Hermann Nitsch). Y en Chile: las performances de Zurita, Eltit y Leppe. La restauración de la carne sólo es posible traicionando sus aspectos y procesos orgánicos, olfativos e inquietantes a nivel visual. Delación que tiene su máxima expresión en la exaltación del documento, del archivo, del memorial. Así como una obra se restaura, rescata o preserva, se exagera, al mismo tiempo, la capacidad de olvido de sus rasgos cutáneos (purulentos, llagados, infectos); sólo queda, en este caso, su conservación musealizada, su pertenencia a los archivos de la historia. O por medio de su radiografía.

SALA CNI

Un dato de interés: el recinto del museo albergó – en los primeros años de la dictadura – el mítico Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile, dependiente de la Facultad de Ingeniería de la misma casa de estudios. Una performance significativa llevada a cabo en el recinto fue “Tentativa Artaud” de Ronald Kay. Unos años después el lugar fue ocupado por la CNI. Curiosa transición. El teatro de la crueldad artaudiano reencarnado en el totalitarismo fascista manifestado en el control de la información a nivel nacional. Como se sabe, la crítica a la representación teatral elaborada por Artaud expulsaba el diálogo, el texto – el logos – de la representación escénica; privilegiaba el gesto corporal por sobre la repetición de un texto escrito con anterioridad a la “puesta en escena física”. Todo lo contrario a la lógica del fascismo: “El habla como performance de todo lenguaje, no es ni conservadora ni progresista, es, simple y llanamente, fascista:

porque el fascismo no es impedir decir, sino obligar a decir”, escribió Roland Barthes. Lugar de interrogatorios, escenario donde se obligaba a hablar, la sala CNI representa los otroras énfasis orales escamoteados por la restauración y la musealización de su memoria. El arte corporal chileno desarrollado bajo la dictadura (Leppe, Zurita y Eltit), expuso un concepto del cuerpo individual y colectivo marcado o tramado por los mecanismos visuales e informáticos impuestos por el poder hegemónico del fascismo militar. Ahora sólo queda el silencio de una sala subterránea habitada por el polvo y algunas máquinas llenas de cables y conexiones. Sin ruido ni cuerpo, el control de la información expone su supervivencia menos amenazante, menos infame.

LA BANDERA

En el antejardín del museo, se yergue –como en todo edificio oficial– una bandera del país. El respeto público e institucional por dicho emblema de identificación está garantizado por ley. Sus colores representan valores que deben ser respetados a toda costa. La dictadura hizo uso y abuso de sus referencias cromáticas de base: rojo, azul blanco. La sangre, los cielos, el océano, las cumbres nevadas y los tres poderes del Estado chileno. La izquierda cultural ha tendido a reafirmar sus valores de identificación y pertenencia. El muralismo comprometido lo confirma (cuyo referente histórico remite a *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix). Sin embargo, el arte chileno de avanzada desarrollado durante la dictadura expuso la bandera patria a una serie de deconstrucciones formales y simbólicas. Había, en el contexto de la dictadura, que contrariar determinados íconos e imágenes esencialistas o puristas. Sobre todo, en un momento histórico marcado por la crisis simbólica provocada por el shock del golpe del 73. Señalemos algunas obras

paradigmáticas de deconstrucción simbólica: *La acción de la estrella* de Carlos Leppe, en 1979, citando la célebre tonsura sobre su cuero cabelludo de Marcel Duchamp de 1919, los trabajos de declinación de la pintura de Víctor Hugo Codocedo a comienzos de los 80 y las autoperformances fotográficas de Juan Domingo Dávila (también los irónicos trabajos de Carlos Altamirano sobre el escudo patrio). Frente a estas deconstrucciones paródicas de los emblemas de identificación local, el arte más reciente no podría más que plantear un gesto postrero (sostenido por una mirada marcada por el humor): su remedo cubierto, envuelto desde la base hasta el mástil, liberado de los simbolismos otorgados por los estratos y diferenciaciones cromáticas (ni blanco ni azul ni rojo, sólo un pálido gris).

FLUXUS

Existen dos nombres insoslayables a la hora de revisar los efectos del neovanguardismo en el arte local: Vostell y Yoko Ono. El primero arribando en plena dictadura –1977–, la segunda a fines de la década de los 90, en el advenimiento del gobierno del socialista Ricardo Lagos. El primero, exponiendo –de manera casi clandestina– en Galería Época y la segunda en el recinto del mismo museo en su locación de la calle Herrera. Como se sabe, poéticas como las de Fluxus tuvieron su máxima intensidad en un momento histórico donde el arte fue concebido como una explosión orgiástica de los lenguajes y los géneros. Toda explosión estética recoge el ruido de lo social. Fue lo que ocurrió en los años 60. Años marcados por los signos proyectados por la guerra fría. Período en el cual la expansión del arte tuvo su signo más relevante en la conquista del hombre de la luna. Período de huellas (la pisada en la luna), de desplazamientos formales y materiales, donde la ocupación del espacio público, el uso del cuerpo como soporte de arte y el despegue

del video arte y la fotografía, expuso una resonante crítica al sistema artístico oficial. En Chile, estos procesos, iniciados en los 60 y proseguidos hasta hoy, le han otorgado al arte local su impronta específica. Sin embargo, la orgía ha sido reemplazada por el frenesí otorgado por el mercado global y su manera espectacular de concebir el producto artístico, y la utopía sesentézca reificada en un retorno melancólico y museal a los archivos y memoriales históricos. En Chile se comienza a producir un tipo de política gubernamental enfocada a musealizar la memoria; triunfa, en este caso, una lectura del pasado por sobre un proyecto futuro (citamos el inquietante título de uno de los libros del teórico alemán Andreas Huyssen: *En busca del futuro perdido*).

LA METÁFORA DEPORTIVA

El deporte y el arte. ¿Tienen alguna relación? Para los teóricos e intelectuales graves, obviamente no (“el fútbol es un deporte jugado por 22 pelotudos tras una pelota”). Para los que auscultan las proyecciones estéticas de la política y del deporte, su posible relación no puede ser obviamente soslayada. Lo contrario implicaría una concepción pobre del discurso estético. Demos un ejemplo histórico: el visible enfado de Hitler, en las olimpiadas organizadas en 1936 por Alemania, cuando el velocista americano de la inferior raza negra, Jesse Owens, triunfó frente a la supuesta superioridad física de los atletas arios. El deporte sirve –y ha servido– como propaganda estética de determinadas ideologías. Los totalitarismos históricos, tanto de derecha como de izquierda, lo testimonian. Ahora sólo queda una renovación global del fascismo (el que no debe ser confundido con el mentón del duche o el saludo del führer). El fascismo hoy consiste en lo siguiente: en convertir la violencia en un espectáculo, ya sea a nivel artístico o político. La cultura de masas se

nutre de este principio. De ahí la importancia otorgada a los rituales deportivos. ¿Y en Chile? La dictadura fue ejemplar respecto del uso y abuso de la televisión y la propaganda de los logros deportivos. Aunque sean bajo el patetismo de la derrota. ¡Cuatro intentos frustrados por conseguir el título mundial de boxeo de Martín Vargas! ¿Y el fútbol? Una anécdota vergonzosa: el gol simulado de chamaco Valdés en el Estadio Nacional, infectado de presos políticos, luego que la URSS desistiera de presentarse en un lugar habilitado para la muerte y la tortura. O este otro (objetualmente ejemplificado en la obra de Slettermark): la presentación del equipo de tenis chileno en 1976 en Suecia, donde –en el marco de la Copa Davis– fue vapuleado por el representativo escandinavo (quien tenía a uno de los más grandes tenistas de la historia, Björn Borg), todo esto escenificado por un desolador recinto deportivo lleno de guardias de seguridad, policías y perros amaestrados, producto de las amenazas realizadas en contra de los dirigidos por una de las glorias de tenis local, Luis Ayala (los tenistas chilenos de entonces, Patricio Cornejo y Jaime Fillol, participaron unos años después en la campaña de apoyo a la continuidad de Pinochet en el poder).

LO ABSTRACTO Y LO FIGURATIVO

La evolución de lo figurativo a lo abstracto ha sido mecánicamente pensado en la historia del arte occidental. ¿Qué nos ha dicho este relato? Algo demasiado simple: que el arte moderno (abstracto) vendría a superar al arte figurativo (mimético). Pocos se han preguntado por los lazos entre ambas formas de entender el discurso pictórico y escultórico. Pensemos en la obra de Roberto Matta: ¿Sería figurativa o abstracta? Y la de Frank Stella o la de Víctor Vasarely: ¿Abstracta o concreta? Por ejemplo, Piet Mondrian

decía que su pintura era realista o concreta a pesar de basarse en formas geométricas puras (algo que también puede decirse de los objetos de Lygia Clark). La pintura de Jacques Monory (en oposición al conceptualismo de artista como Antoni Muntadas), henchida de referencias a la fotografía y a la cinematografía, no debiera ser entendida como una simple subordinación a una clase de imaginario superado por la estética moderna. Tal vez en los años 60 las cosas eran distintas; existía un debate que reflejaba el progresismo utópico del arte moderno o neovanguardista. Por un lado, estaba la pintura figurativa, por el otro, la abstracta; pero también las tendencias neodadaístas que proponían una expansión orgiástica de los géneros artísticos. La colección del museo no pudo recoger las tendencias más expansivas del momento (el arte corporal, el vídeo arte, el arte objetual, etc.). Esto es tarea de los artistas de recambio, quienes debieran asumir la tarea de repensar las relaciones entre arte y política o lo político en el arte (en un contexto postrero a las utopías sesentescas, las deconstrucciones simbólicas bajo la dictadura, el arte producido durante los cuatro gobiernos de la concertación democrática y los actuales desórdenes y demandas ciudadanas y estudiantiles a nivel global y local).



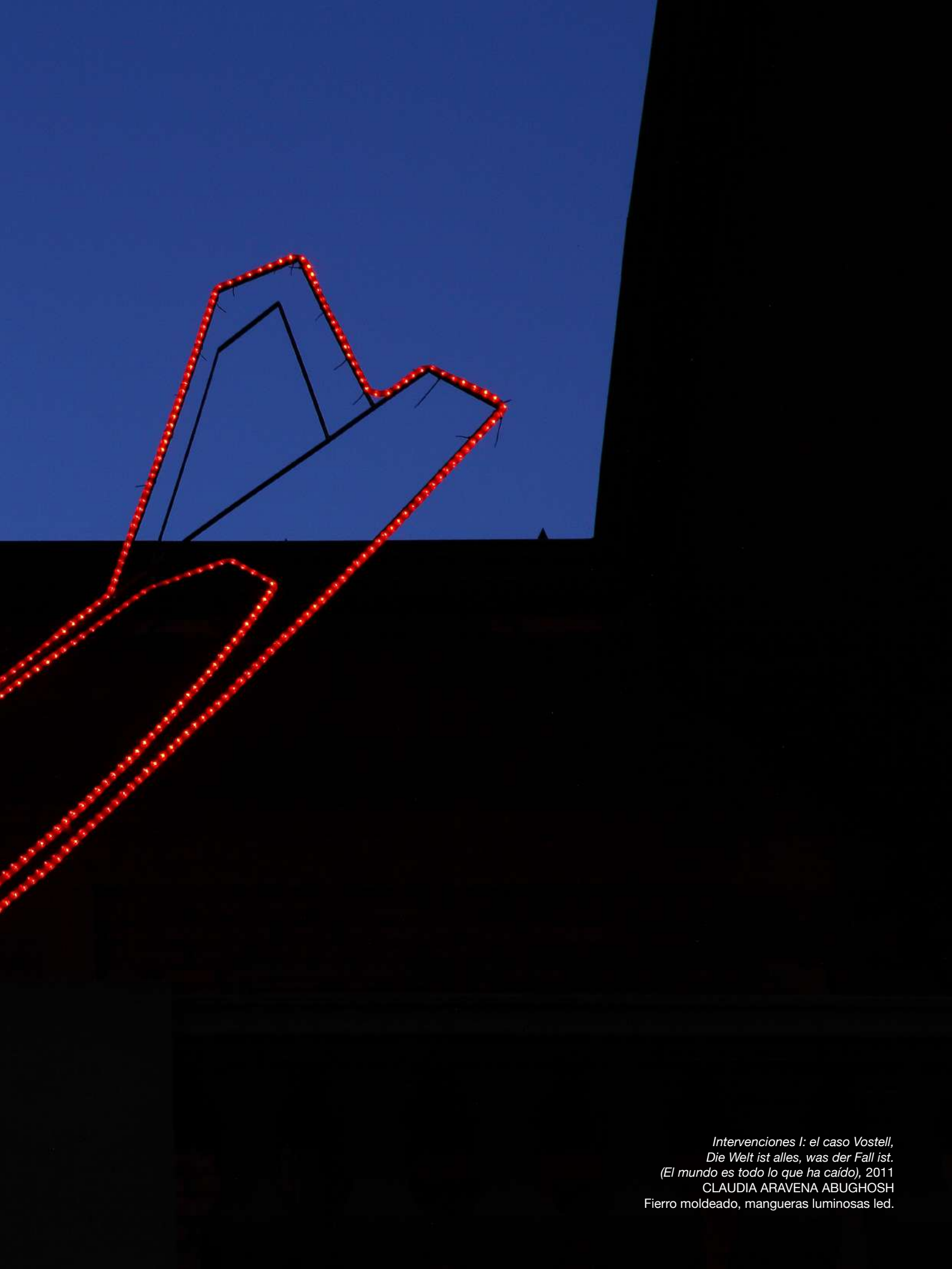
MA
MUSEUM OF ARTS
AND HISTORY
OF ALABAMA

SA
SALVAGE
ALLEMBE



Fachada del Museo de la Solidaridad Salvador Allende,
Octubre 2011



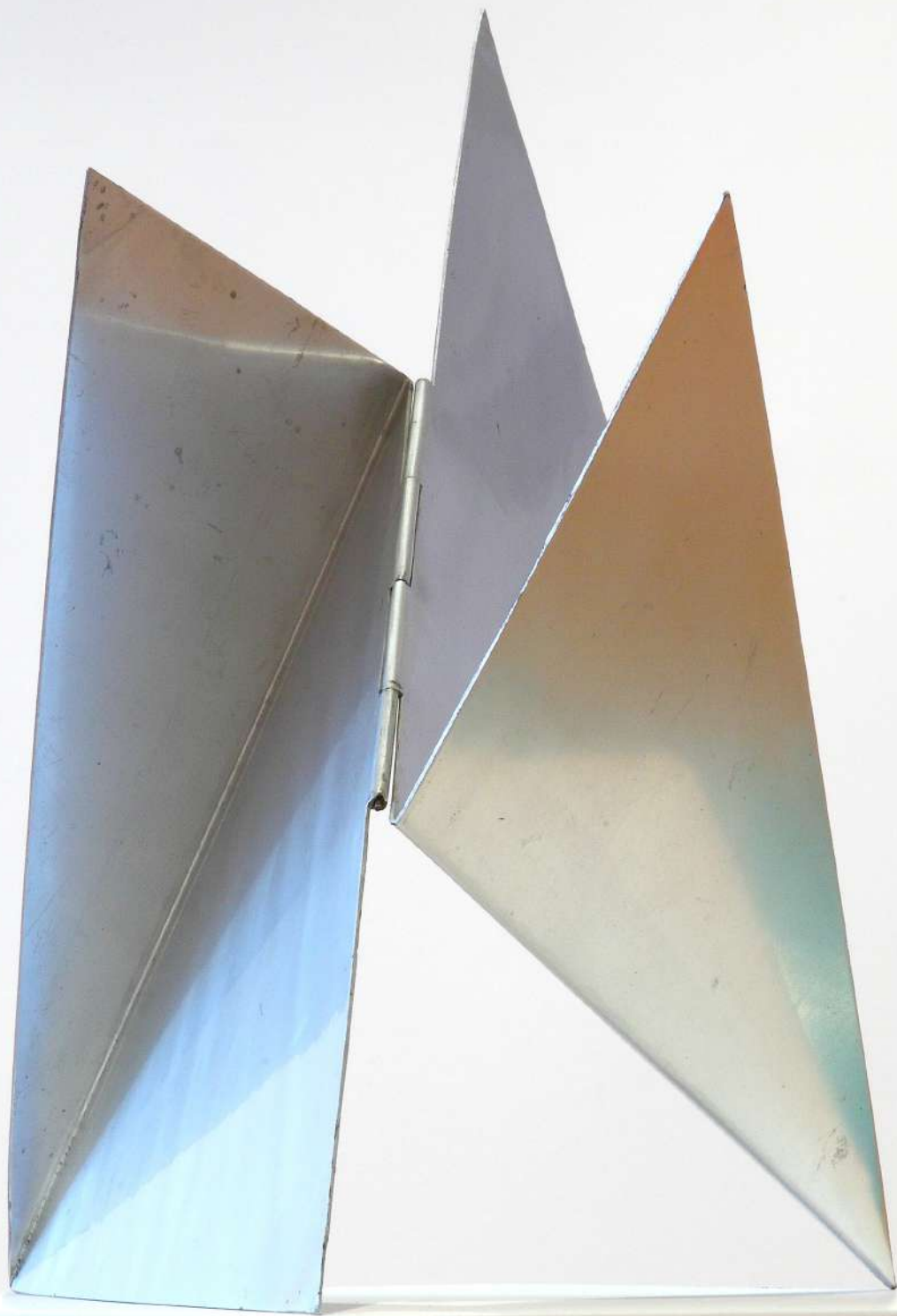


*Intervenciones I: el caso Vostell,
Die Welt ist alles, was der Fall ist.
(El mundo es todo lo que ha caído), 2011
CLAUDIA ARAVENA ABUGHOSH
Fierro moldeado, mangueras luminosas led.*

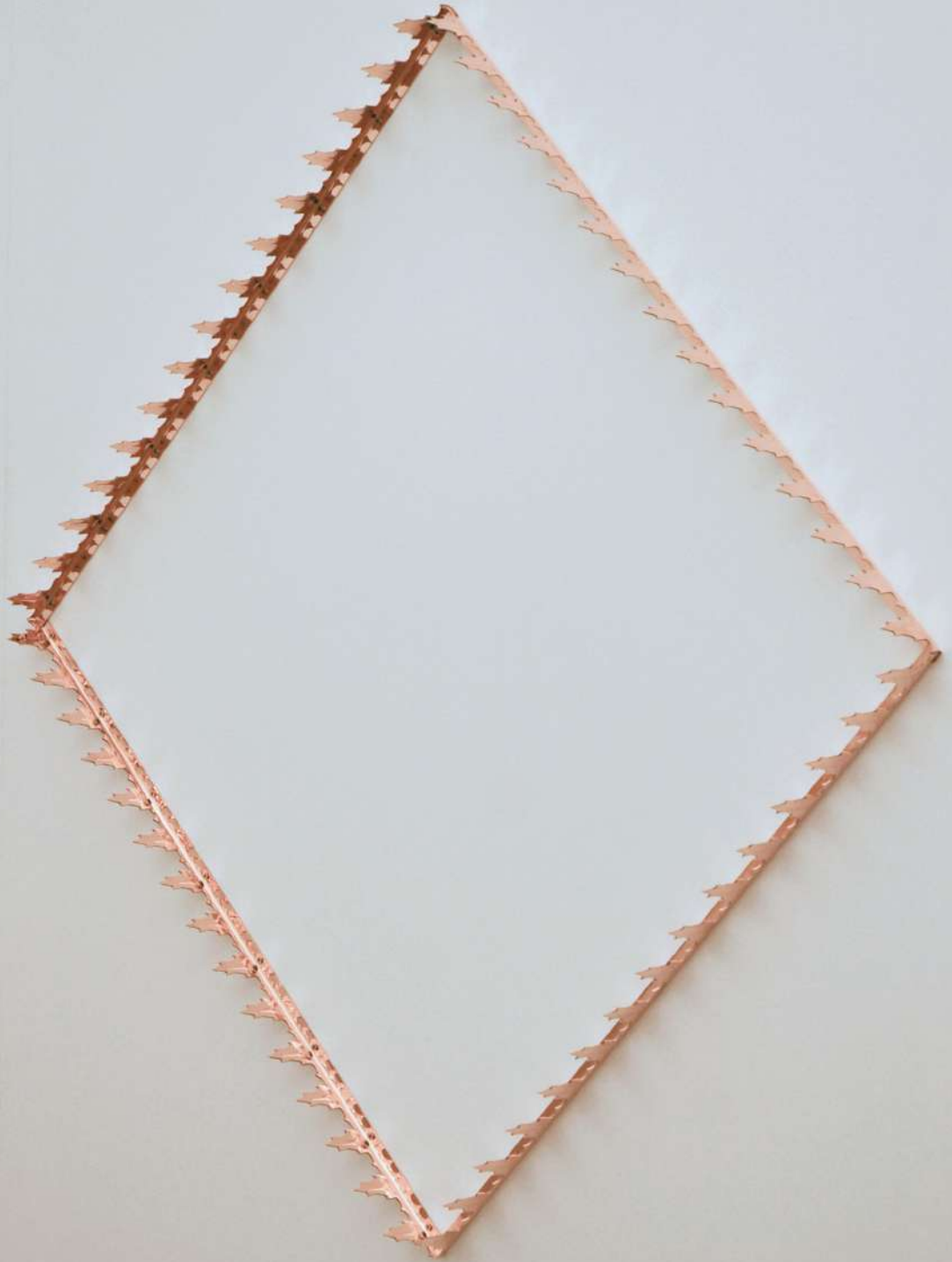




Mute, 2011
CRISTIÁN SALINEROS
Mástil, bandera y tape.



De la serie Bicho, 1960
LYGIA CLARK, Brasil, 1920 –1988
Aluminio
Donada al Museo de la Solidaridad en 1972.



Copper Diamond, 2011
PATRICK HAMILTON
140 x 140 cms.
Protección de muro bañada en cobre.







Campo minado, 2011
ISIDORA CORREA
Múltiples objetos cortados y trozados.







Bipolar, 2006, edición 2011
CLAUDIO CORREA
Video mini DV 24P, 3 minutos, estéreo.



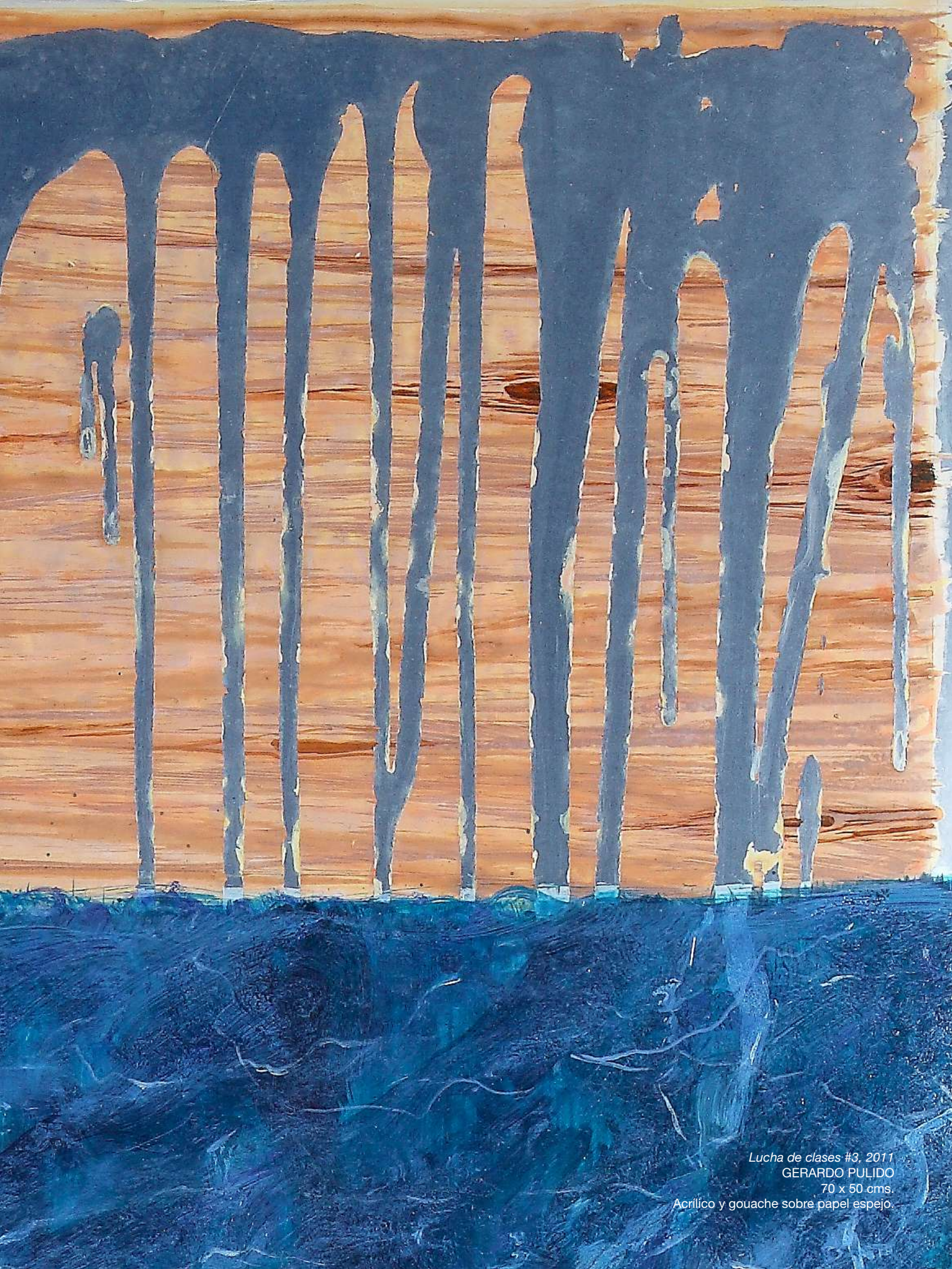
BIPOLAR



BIPOL







Lucha de clases #3, 2011
GERARDO PULIDO
70 x 50 cms.
Acrílico y gouache sobre papel espejo.



Detalle *Isfahan III*, 1968
FRANK STELLA, Estados Unidos 1936
Acrílico sobre tela
315 x 615 cms.
Donada al Museo de la Solidaridad el 8 de octubre 1972.



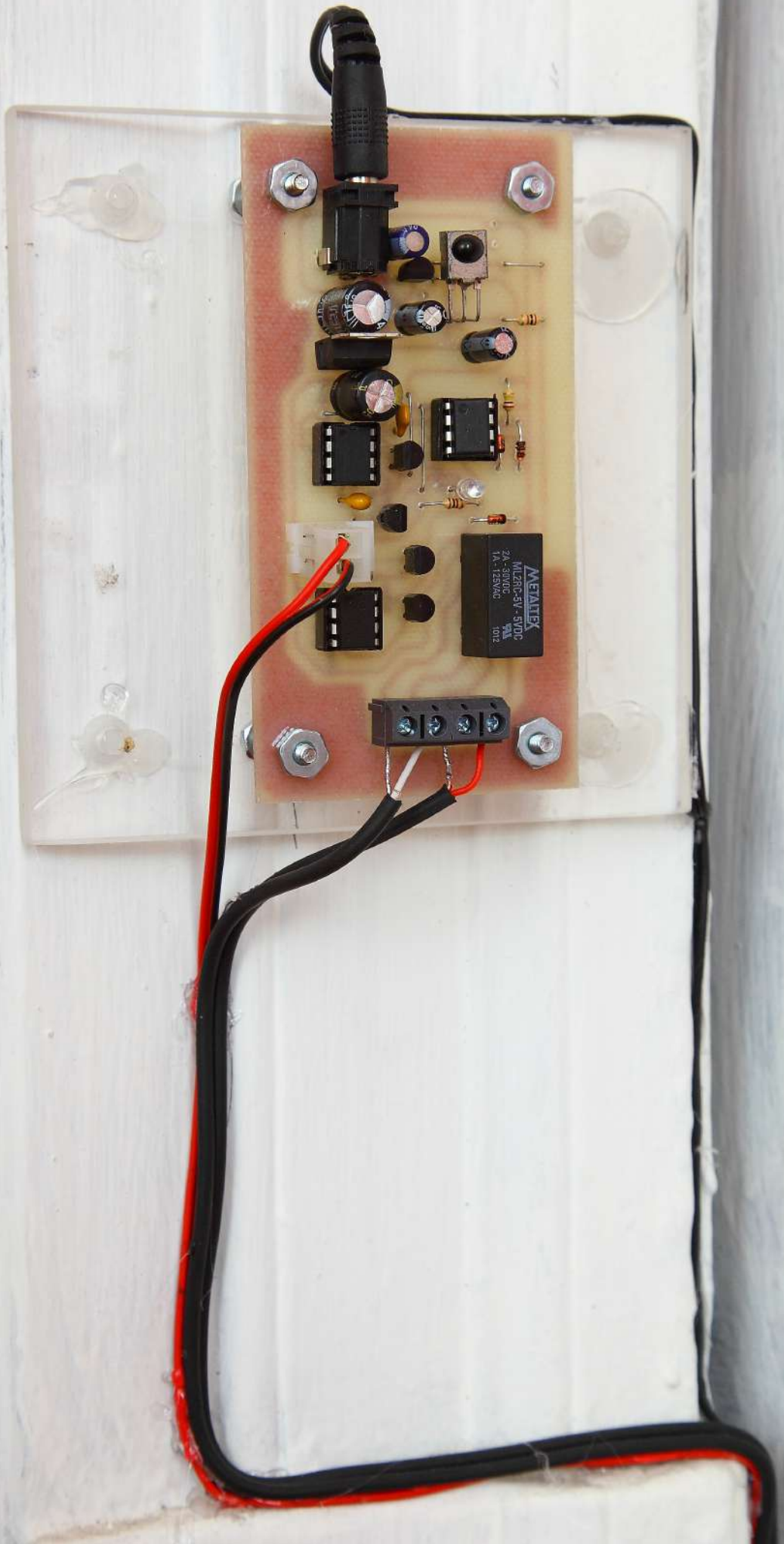


interior
hombre nuevo



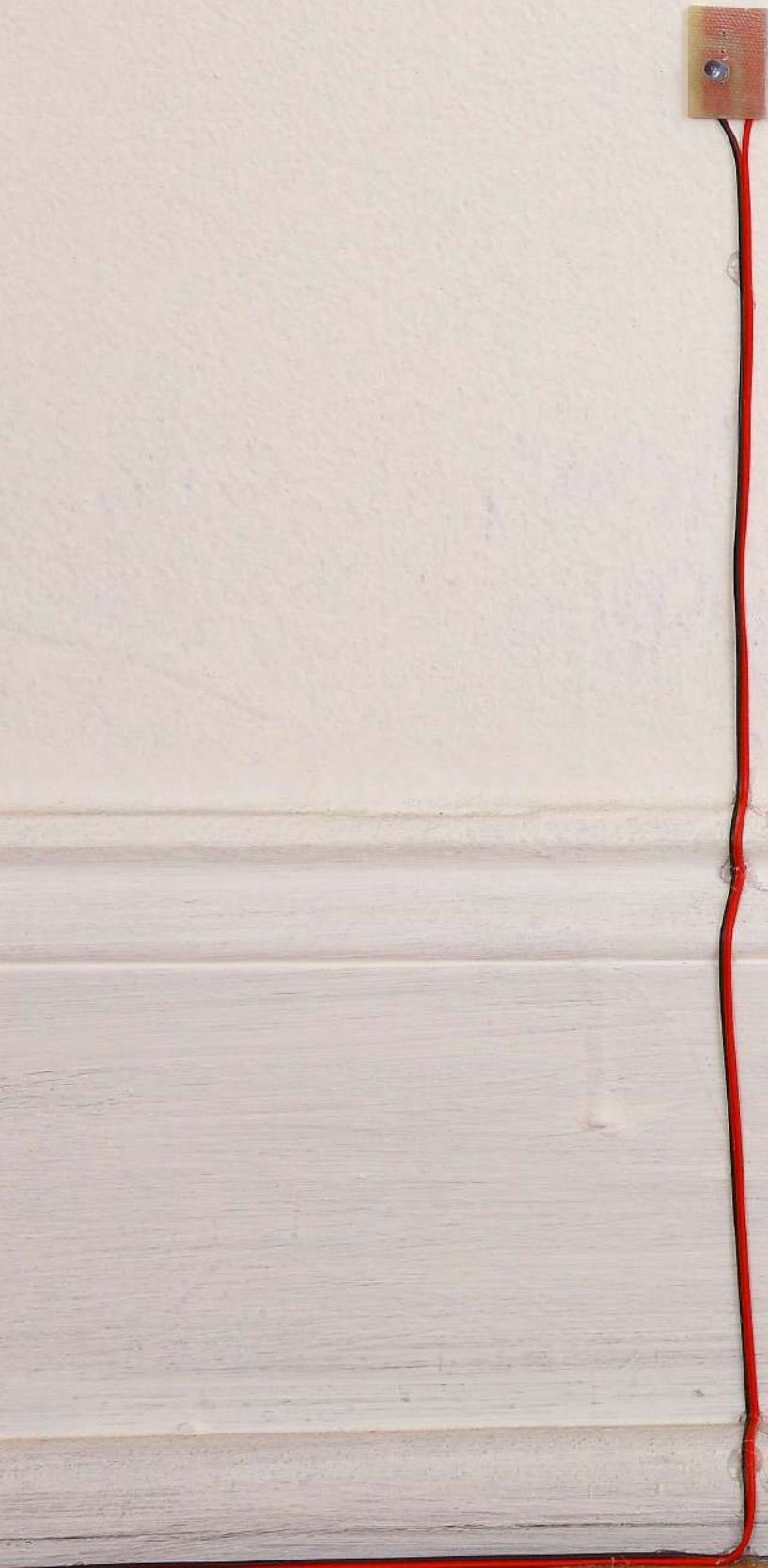
Al pueblo de Chile (su historia y su futuro), 2011
CAMILO YAÑEZ
315 x 615 cms.
Materiales diversos.





MEATEX
ML28C-5V - 5VDC
2A - 30VDC
1A - 125VAC
VMA
1012

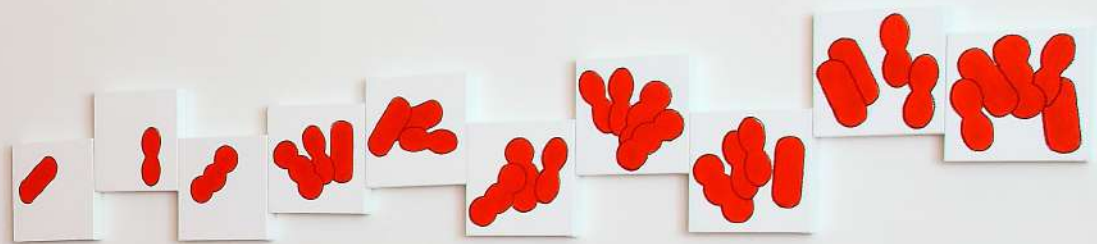




Play it by trust, 1997
YOKO ONO, Japón 1933
Instalación, madera

Donada al Museo de la Solidaridad, Diciembre del 1999





Detalle: Flic flac; la rapidez de un movimiento, 2011
KIKA MAZRY
Dedicada a Mini Rodríguez
Instalación.

DRAW

DRAW

PIECES

MORCEAUX

MOVIMIENTO

DRAW

FLIC FLA

RZA


PIECES

MOVIMIENTO



Conciudadanos/
Conciudadanas:

su mejor atención,
toda
conversación
conmigo
será grabada.



**Conciudadanos/
Conciudadanas:**

**Para su mejor atención
toda
conversación
conmigo
puede ser grabada**



Ein Preiswerk
wandelt
zwischen Flugzeug
und Dinosaurier
Pflanzenwelt

Teil A: "Das Ei"

"Der Flugzeug ist das Ei in der Hand
des Menschen!"

Teil B) "Das Haus der Toten"
Environment (1968)

documente Projekt "DAS EI" V/77
- Juan de Fordermann's house (1984)

El huevo (v), 1977
WOLF VOSTELL, Alemania, 1932 -1998
Técnica mixta
Donada al Museo de la Resistencia en España.





Si no fuera por la muerte (cada nacimiento sería una tragedia), 2011
JAVIER GONZÁLEZ
Instalación.



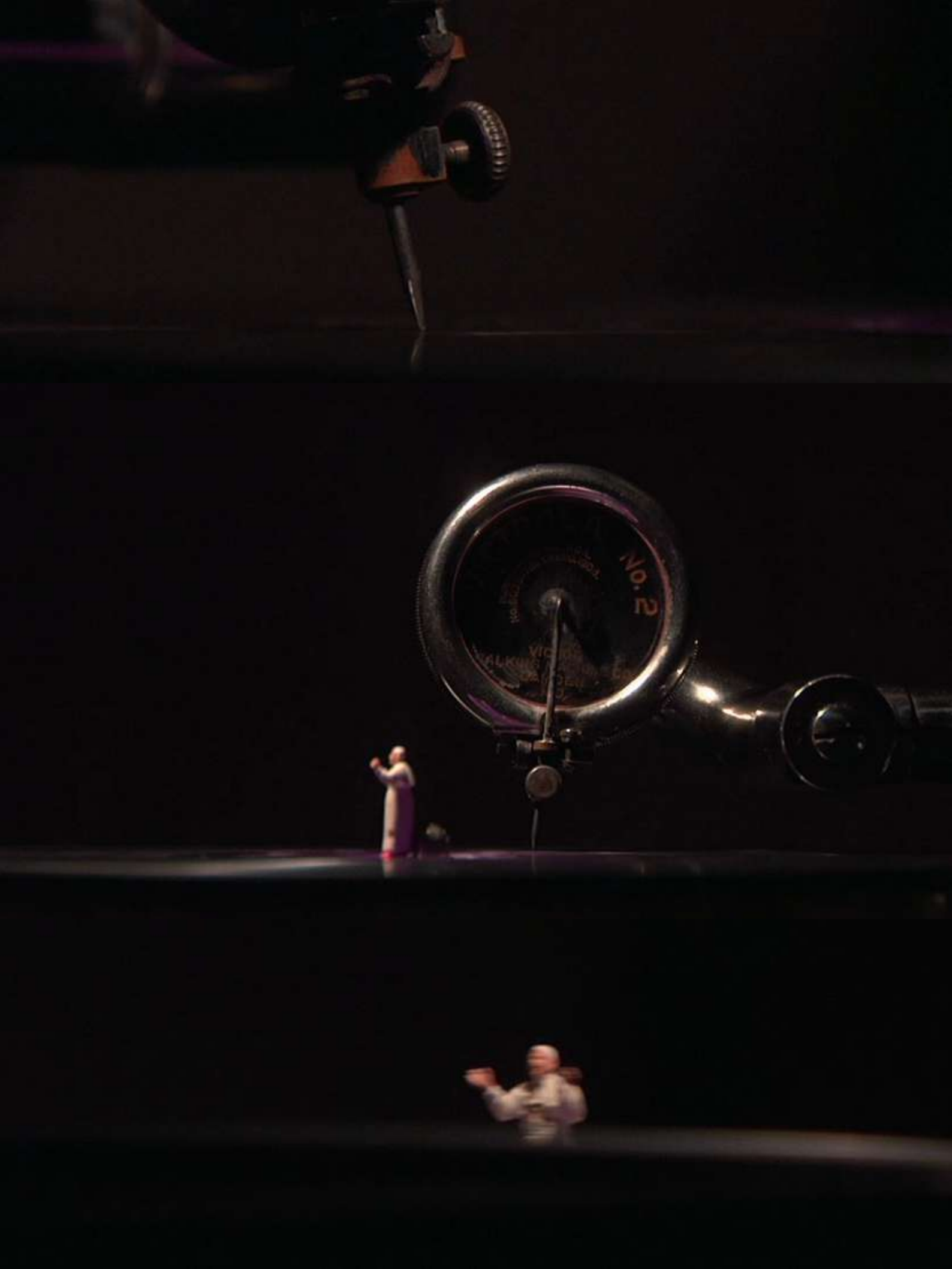




Peo de artista, 2011
JUAN CÉSPEDES
Técnica mixta
Instalación.









Cuando la Luz del Sol se esté Apagando, 2011
CHRISTIAN YOVANE
Video 4'47.

LENGTH OF
RIGHT ARM 42 FT.

DISTANCE BETWEEN
THE EYES 2 FT. 6 IN

LENGTH OF NOSE 4 FT. 6 IN.

WIDTH OF MOUTH 3 FT.

STATUE IS COMPOSED
OF MORE THAN 300
COPPER SECTIONS
(thickness 3/32 in.)

HEIGHT FROM BASE
TO TORCH 151 FT. 1 IN.

12 PERSONS CAN
STAND IN TORCH

40 PERSONS CAN
STAND IN THE HEAD

TABLET
LENGTH 23 FT. 7 IN.
WIDTH 13 FT. 7 IN.

THERE ARE
168 STEPS IN
SPIRAL STAIRCASE

THE STATUE WEIGHS
450.000 POUNDS

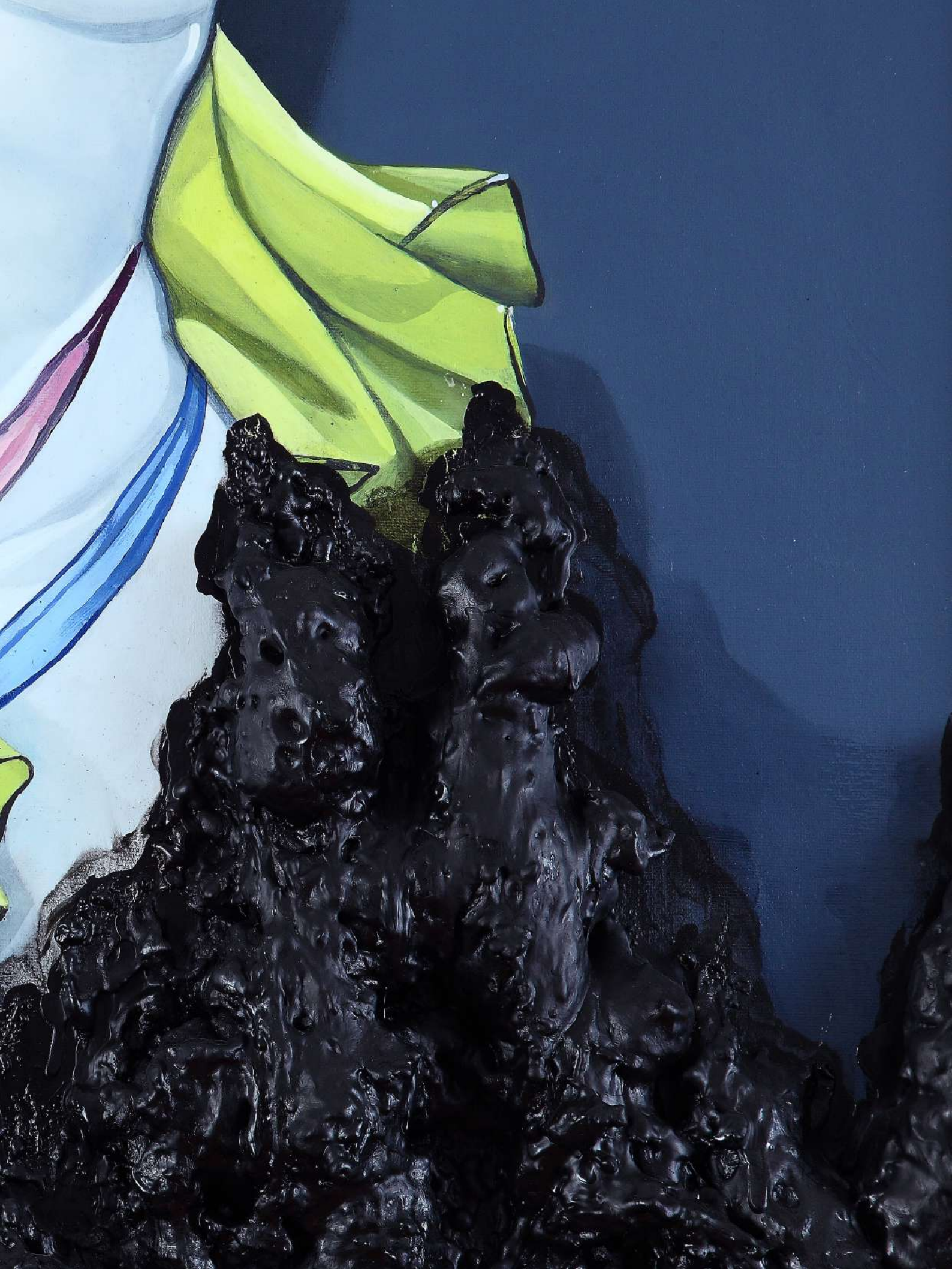




El guardián de la llama, 2011
IGNACIO GUMUCIO
50 x 75 cms.
Óleo sobre tela.

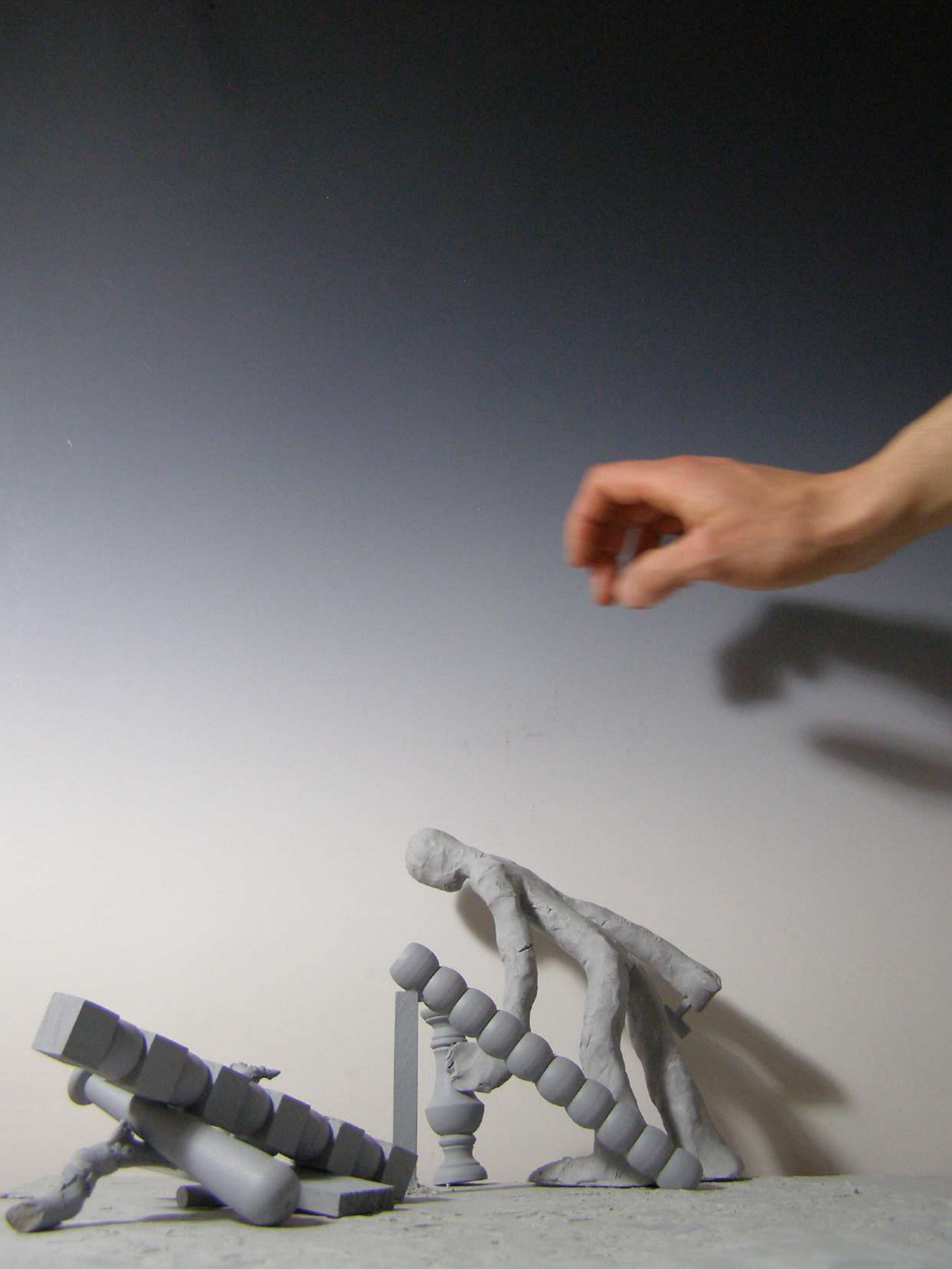








La miniatura, 2011
JORGE CABIESES-VALDÉS
134 x 72 cms.
Óleo y resina pigmentada sobre tela.







En la medida de lo posible, 2011
PABLO FERRER
Stop motion de 1'15'' de duración en loop.



Libertad de expresión, 2011
SEBASTIÁN LEYTON
Fotografía y Vidrio Vícelado









Come en confianza, 2011
JULEN BIRKE
Instalación maíz y fotografías.





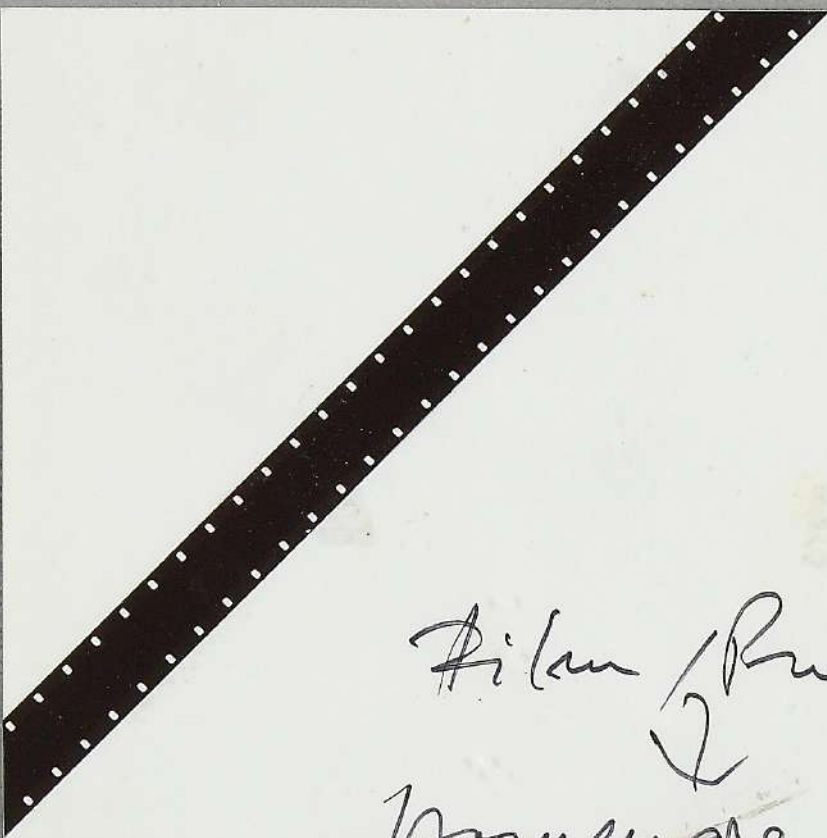
04-08, 2011
PABLO BRUGNOLI
Instalación y fotografías.





CARRETILLA
TUBOS FLUORESCENTES
FRANJAS ROJAS
ENVASES DE LECHE.

—EL MITO TRÁGICO—



Film Proyección
↓
Homenaje a
Salvador Allende.

author	MUNTADAS
auteur	
autor	
title	Homenaje a S.A.
titre	
título	
technique	Film 16mm
technique	
técnica	
dimensions	12 min.
dimensions	
dimensiones	
year	1974
année	
año	
photographer	A.M.
photographe	
fotógrafo	
observations	proy. espec.
observations	
observaciones	

Document relative au film - H. S. A. -



Streit um Seehofers Plan für Beitragsstopp

am BERLIN, 17. Januar. Der Vorschlag des stellvertretenden Unions-Fraktionsvorsitzenden Horst Seehofer (CSU) zur Begrenzung des Arbeitgeberbeitrags in der gesetzlichen Krankversicherung (GKV) hat gegensätzliche Reaktionen ausgelöst. Mit einer höheren Eigenbeitragsleistung sei das ein Weg, um Sozialversicherungsbeiträge wieder auf 40 Prozent zu drücken und die Arbeitslosen zu entlasten, argumentiert Seehofer (FAZ vom 16. Januar). Arbeitgeberpräsident Dieter Hundt begründete die Überlegung, dagegen wurden sie vom Deutschen Gewerkschaftsbund (DGB) zurückgewiesen. Man werde nicht zulassen, daß die Arbeitgeber aus der hängigen Finanzierung entlassen würden, sagte die Vizevorsitzende des DGB, Urmala Engelen-Keller. Hundt erkläre angesichts der Kostenstrafe in der GKV müßten unverzüglich ausgaben-senkende Strukturformen begonnen werden. Dazu gehöre eine Festsetzung des Arbeitgeberbeitrags auf 6 Prozent. Engelen-Keller lehnte die Reformen der Regierung und verlangte höhere Beiträge. Betriebsräte, um die Beitragsätze senken zu können.

Stolpe überdenkt Wohnungsbauförderung

ge MÜNCHEN, 17. Januar. Bundesbauminister Manfred Stolpe (SPD) ist offenbar nun doch bereit, die bisherige Haltung der Bundesregierung zur Wohnungsbauförderung zu überdenken und eine von Deutschen Städtebund geforderte Regionalisierung zuzulassen. Diese würde bedeuten, daß Ballungsgebiete mit großer Wohnbevölkerung wie München, Frankfurt am Main oder Köln stärker gefördert werden als solche mit Leerständen, wie es vor allem im Osten Deutschlands gibt. Wie der Münchner Oberbürgermeister Christiana Ude (SPD) in einem Gespräch mit dieser Zeitung sagte, habe Stolpe überstehende Verhandlungen zur Regionalisierung über den Städtebund zugesichert. Noch im Dezember hätte Stolpe Verhandlungen ausfindig gemacht. Der SPD-Politiker hat sich in die flächendeckende Beschleunigung der Wohnungsbauförderung durch die Regionalisierung als „schweren, nicht hinnehmbaren Fehler“ angesehen und damit bundesweit für Aufsehen gesorgt. In München ist der freifinanzierte Wohnungsbaubereich zusammengebrochen, wolle Ude „jahrhundertliche Anreize und abschreckend wirkende steuerliche Regelungen“ verantwortungsvoll machen.

Der Preisdschungel der Bahn ist einem Urwald gewichen

Sechs verschiedene Preise für eine Strecke / Verkehrsverbünde und Ländertickets nicht in die DB-Preisauskunft integriert

FRANKFURT, 17. Januar. „Das muß ich dann selber wissen“, sagt die DB-Fahrtkartenverkäuferin. Im System sind diese Preise nicht drin.“ Für den Kunden, der an solchen Vorkäufen mit der billigen Verbindung von Etzahn im Odenwald nach Kassel fahren wollte, hatte der Computer sowohl im Internet als auch im Schalter als Normalpreis ohne BahnCard 33,60 Euro errechnet. Die piffige Verkäuferin konnte ihm jedoch das „Hessenticket“ empfehlen – für 23 Euro.

Der durch die Deutsche Bahn selbst beklagte Preisdschungel ist durch die Preisreform nicht verschwunden, sondern hat lediglich einen Urwald Platz gemacht. Mehr denn je kann der Kunde nur hoffen, an einen wirklich kompetenten Verkäufer zu geraten, der auch über die Tarife der Verkehrsverbünde und der einzelnen Bundesländer informiert ist. Gerade bei der Nutzung von Nahverkehrsverbänden über längere Strecken kann man damit viel sparen. Doch Verbundfahrtkarten und „Ländertickets“ sind dem DB-Computersystem weitgehend fremd.

Dabei enthält die großen Verkehrsverbünde immer mehr Strecken, auf denen der Kunde sowohl für Fernverkehrs- als auch Nahverkehrsbeiträge nutzen kann. Wer da nicht aufpaßt, zahlt schnell zuviel. Für die Verbindung Darmstadt-Fulda bietet die Internet-Auskunft Normalpreise von 23,20 Euro, 24,20, 25,20, 26,40 und 29 Euro an. Wohlgemerkt: Diese unterschiedlichen Preise kommen nur dadurch zustande, daß ICE, Intercity und Nahverkehrspreise in unterschiedlichen Anteilen auf verschiedenen Strecken genutzt werden. Viele Wege führen nach Fulda, und jeder hat seinen eigenen Preis. Im alten Preissystem konnte der



Jetzt haben wir auch noch unseren Zug verpaßt...!

Kunde mit der gleichen Fahrkarte verschiedene Routen nutzen, im neuen hat er diese Möglichkeit kaum noch. Wer sich kurzfristig für eine andere Verbindung entscheidet, zahlt entweder drauf oder muß nachzahlen. Mit BahnCard, „Plan & Spar“-Angeboten und Mitfahrerpresen verelfacht sich die Zahl der möglichen Preise. Einige eindrucksvolle Beispiele hat auch der Fahrgastverband „Pro Bahn“ in seiner Mitgliederzeitschrift dokumentiert (Internet: www.fahrt.de).

Schnellste Verbindung von Frankfurt nach Berlin ist über Stuttgart. 17. März: 119,00 Euro. 17. April: 119,00 Euro. 17. Mai: 119,00 Euro. 17. Juni: 119,00 Euro. 17. Juli: 119,00 Euro. 17. August: 119,00 Euro. 17. September: 119,00 Euro. 17. Oktober: 119,00 Euro. 17. November: 119,00 Euro. 17. Dezember: 119,00 Euro.

zweimal umsteigen, sondern lernt in der sechsendeligen Reisetzeit von zwei Stunden und zwei Minuten auch noch Aschaffenburg und Würzburg kennen. Die Internet-Fahrauskunft bietet jedoch auch eine reine Nahverkehrsbindung an, die Darmstadt eine Meile vor verläßt und sogar in Fulda ankommt. Der DB-System ist jedoch eine reine Nahverkehrsbindung an, die Darmstadt eine Meile vor verläßt und sogar in Fulda ankommt. Der DB-System ist jedoch eine reine Nahverkehrsbindung an, die Darmstadt eine Meile vor verläßt und sogar in Fulda ankommt.

Der Weg zum richtigen Kunden - Tips zum Sp

- In fast allen Fällen ist es über die Internet-Auskunft möglich, die besten Preise zu finden. Für beliebige Verbindungen sind die Internet-Auskunft Normalpreise von 23,20 Euro, 24,20, 25,20, 26,40 und 29 Euro an. Wohlgemerkt: Diese unterschiedlichen Preise kommen nur dadurch zustande, daß ICE, Intercity und Nahverkehrspreise in unterschiedlichen Anteilen auf verschiedenen Strecken genutzt werden. Viele Wege führen nach Fulda, und jeder hat seinen eigenen Preis. Im alten Preissystem konnte der Kunde mit der gleichen Fahrkarte verschiedene Routen nutzen, im neuen hat er diese Möglichkeit kaum noch.
- Auch Intercity und die wenigen verbleibenden Intercity-Züge sind häufig deutlich billiger als die ICE-Verbindungen, ohne deswegen gleich uner-

Frauenärzte und C

WASHINGTON, 17. Januar. Der New Yorker Anwalt und Spezialist für Arbeitsrecht, Tom Moore, hat für geschädigte Patienten in mehr als 270 Prozeduren Schadensersatzungen in Millionenhöhe erstritten. Bisheriger Höhepunkt seiner Karriere ist ein Urteil von mehr als 100 Millionen Dollar für ein Ehepaar, dessen Kind wegen eines ärztlichen Kunstfehlers schwerbehindert zur Welt gekommen war. Erfolgreich wie die von Moore, sind nach Übernahme des amerikanischen Präsidenten George Bush und der ärztlichen Berufsvereinigung „American Medical Association“ schuld daran, daß die Kosten für die ärztliche Berufshaftpflicht in den Vereinigten Staaten explodiert sind. Im Bundesstaat Virginia zum Beispiel erhöht sich die Versicherungsprämie im vergangenen Jahr um fast vierzig Prozent.

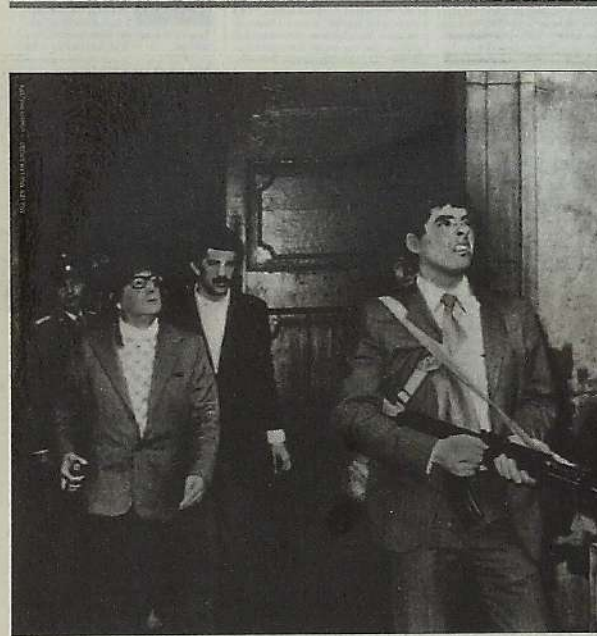
Besonders betroffen sind Frauenärzte und Unfallchirurgen. So gaben in einer Umfrage 73 Prozent der Frauenärzte an, sie seien schon mindestens einmal verklagt worden. Die höchsten Versicherungsprämien zahlen Gynäkologen in Miami. Sie müssen vergangenes Jahr mehr als 200.000 Dollar an ihre Berufshaftpflichtversicherung zahlen. Die „American Medical Association“ mahnt, in zwölf Bundesstaaten sei wegen der enormen Versicherungskosten schon zu einer „Krise“ des Gesundheitssystems gekommen, und in vielen weiteren Bundesstaaten gebe es „Anzeichen von Schwierigkeiten“. Viele Ärzte in Bundesstaaten wie Arizona, Nevada, Florida, Texas, Pennsylvania schlossen ihre Praxen oder seien jedenfalls nicht mehr bereit, Schwangerschaften zu betreuen. Überhaupt werde es zunehmend schwieriger, Ärzte für medizinische Be-

Freie Berufe sehen sich tief in der Krise

am BERLIN, 17. Januar. Die Zahl der Selbständigen in Freien Berufen ist im vergangenen Jahr auf 785.000 gestiegen. Der Zuwachs um 3,2 Prozent sei aber kein Anzeichen für eine gute wirtschaftliche Lage, sagte der Hauptgeschäftsführer des Bundesverbands der Freien Berufe, Arno Meyer. Vielmehr machten sich immer mehr Berufe Sorgen um ihre Existenz. Die Zahl der selbständigen Ingenieure, Architekten in den von einer anhaltenden Baukrise betroffenen neuen Ländern ist um 14 Prozent gestiegen. Als Zeichen der selten schlechten Stimmung unter den Architekten, Apothekern, Rechtsanwälden, Wirtschaftsprüfern, Notaren, Steuer- und Unternehmensberatern wertete der BFB an der Spitze zum Stellenbau. Mehr als 50.000 von rund zwei Millionen Arbeitnehmern in den Freien Berufen seien gegenwärtig für das laufende Ausbildungsjahr schon zu 70 Prozent weniger Verträge abgeschlossen worden als im Vorjahr. Der Verband fordert eine Senkung der Belastungen durch Steuern und eine Anhebung der Gewerbesteuer. Die Regierung reichen nicht aus.

EU ermahnt auch Österreichs Banken

BRUSSEL, 17. Januar. Nach den deutschen Landesbanken und Sparkassen nimmt EU-Wettbewerbskommissar Mario Monti jetzt auch die österreichischen Banken als Kern-Voraussetzung an kommenden Mittwoch werde die EU-Bankräude das sogenannte Ausfallrisiko für österreichische Institute als unvermeidbar mit dem EU-Wettbewerbsrecht erklären, heißt es in der EU-Kommission. Zwei Monate Zeit werde der Regierung in Wien eingeräumt, das Ende dieser Haftungsregelung zu beschließen. Andernfalls wolle die EU-Wettbewerbsbehörde die Alpenrepublik vor dem Europäischen Gerichtshof verklagen. Die Brüsseler Beamten sind der Meinung, daß die österreichische Regelung ähnliche Wirkungen habe wie die Ende 2002 auf Druck Montis abgeschaffte Ausfall- und Gewährträgerhaftung für öffentliche Kreditinstitute in Deutschland und Österreich. Die Haftungsregelung der österreichischen Banken sei ein „schwerwiegendes Hindernis“ für den Wettbewerb in der EU. Die Kommission werde die Haftungsregelung in der EU-Kommission prüfen. Die Kommission werde die Haftungsregelung in der EU-Kommission prüfen.



11. September

SANTIAGO (11. September 1973). Die chilenische Luftwaffe bombardiert den Präsidentenpalast La Moneda. Präsident Salvador Allende (linkst) flieht in den Trümmern. Der Versuch eines demokratischen Sozialismus in Chile ist damit beendet. Nach dem Putsch rechtsgerichteter Of-

izieren fallen Tausende dem Pinochet-Regime zum Opfer. Allein 1.102 Menschen, „verschwinden“, rund 300.000 leben in 17 Jahren Diktatur ins Exil. Dass hinter einem bedenklichen Diktator noch viel mehr stecken kann als nur ein einzelnes Ereignis, erfahren Sie jeden Tag aus News - aus Ihrer Zeitung, mit spannenden und sorgfältig recherchierten Hintergrundberichten, die Ihre Neugier befriedigen. Denn Zeitung zeigt Zusammenhänge und bietet überraschende Einblicke in Politik, Wirtschaft und Kultur. Faxzeitung Zeitung, Mehr wissen. Besser urteilen. Lust an Lesen.



El último y anónimo

Esta fotografía es la última de Salvador Allende con vida. „Estábamos organizando la defensa de la Moneda, mientras los Hoviter Hunter redoblaban su actividad. Sabíamos que el Presidente no se rendiría“, recuerda Danilo Bartulín (en la imagen, tras el mandatorio), quien fuera médico del gobierno.

A las 11:00 se establece una tregua de 10 minutos. Allende pide a todos los que no están armados que abandonen la Moneda. Queda un último grupo de fieles que se ve asediado por los bombarderos.

A las 11:40, cuando los soldados ocupan la Moneda en ruinas, hallan al Presidente Allende muerto y comunican su suicidio.

Desde entonces se ha mantenido en el anonimato el nombre del autor de la fotografía que dio vuelta al mundo. Incluso, en 1998 un diario chileno publicó: „Este vivo David? Unos franceses le buscan para rendirle homenaje“. Pero no hubo señales.

Según el entonces corresponsal en Santiago de la cadena televisiva norteamericana CBS, Frank Manizta -quien dice haber conocido al gráfico, tenía unos 40 años, era canoso y usaba un fino bigote. „David“ era su seudónimo.

Manizta ha relatado que tres semanas después del golpe, el fotógrafo „steroido“ lo buscó interesado en vender las seis fotos que había tomado ese día. La idea era conseguir dinero para salir.

Z M G A
"VENCEREMOS" - LRA 2007 - SANTIAGO DE CHILE

FICHA TÉCNICA
Anónimo es el autor de esta fotografía tomada el 11 de septiembre de 1973 en la Moneda y que ese mismo año ganó el premio Pulitzer. Se desconoce incluso su nacionalidad. Sólo se sabe que trabajó en un colegio para venderles y poder salir de Chile, pues estaba alienado. Al vender sus fotos a The New York Times, se aseguró la calificación de que nunca se fuera a conocer su identidad. Lo único que se sabe es que gracias a esta foto, Chile, sino que se embolsó US\$ 2 mil.

ot:

Existen muchas fotografías del 11"

cultural en Bélgica, el reconocido explica los motivos que justifican la e imágenes del día del golpe.

del 29 de junio, día del trágico en que se sacó fotos. El 11 la ciudad estaba corda, dividida en bobas. Uno se podía mover en ese espacio pero no pasar al contiguo. Recién pudo llegar una semana después, cuando hice esa foto de los balcones destruidos".

—Aunque pocas, las del 11 son imágenes importantes?
"Son fotos importantes en todo el mundo. La cobertura de esos pocos instantes es responsable de que se haya visto y con el tiempo se ha visto que la carrera de ellos ha sido contundente. En cuanto a los minutos previos al bombardeo, hasta hoy es un misterio quien tomó la foto de Allende, con casco y metrallita al in-



ANÓNIMO HISTÓRICO.— A pesar de haber ganado premios internacionales, nadie sabe quién es el autor de la última foto del día del 11 en La Moneda, una imagen que ha recorrido el mundo.

LA TERCERA Domingo 4 de septiembre de 2003



o retrato

de Chile lo antes posible, ya muy preocupado por la complicada situación en el país", dijo Manríza.

responsable de la CBS llamó al New York Times y "David" guó un contrato con ese o gracias al cual, según la, el fotógrafo se embolsó da despreciable suma de 2 mil.

y, al cumplirse los 30 años olpe de Estado en Chile, se vendiendo esta foto, que el premio World Press en Pero The New York Times negato a revelar la identidad del autor. Todo se debe a cláusula que había impues- david" como medida de idad. Quizás pensó que los os no cambiarían.

ó al premio World Press. El tres semanas después del New York Times, impuso "por su talo no sólo consiguió salir de

a de Magnum, que estuvo en e durante las protestas. Vio tra s de fotografías chilenas y tuvo la e de hacer un libro. Eso debe er empezado en 1986 para con- arse en 1990. Metelas trató de y un trabajo colectivo. Nos re- y hubo largas discusiones. Se lipo de manera muy abierta, yo siempre estuve en desacuer- con un proyecto entocado así. Un ajo fotográfico que quiere dar ta de una dictadura no puede olo con las fotos de los camb- a pagándole a la gente en la s. Eso es verdad, pero pasa en as los países donde hay dem- ta. No es símbolo de dictatura, otras formas, mucho más sut-

les y profundas. El libro y la ex- posición se basó en lo que, emocional- mente para los fotógrafos y para la gente, era importante. Les pareció que hacer ese tipo de fotos constituía un acto de resistencia, de desafío a la dictadura. El libro se editó en Nueva York y no sé en cuántos ejemplares. La exposición circular en Estados Unidos hasta llegar a Chile en mayo de 2001. Cuando apareció el libro ya se había producido el fin de Pinochet, el público, y estábamos enlo- cados a la primera edición. Salí muy tarde y —a mi juicio— con esa limitación. Por esa gran falta de ma- terial del 11 de septiembre, se uti- lizan muchas fotografías de las pro- testas del año del golpe chileno".

—Le asigna trascendencia a un escaso libro fotográfico del golpe publicado por la Agencia Gamma?
"Muchísimo. Son las fotos más importantes que se recuerdan (por intermedio de Bélgica serán donadas a Chile). Pinochet con lentes negros; el tanque frente a La Moneda ame- nanzando a las personas allí tendidas (Chao Germesien) y otras al interior del Estadio Nacional (David Burnett). Si hubo otro material después del golpe, se perdió porque se destruyeron muchos archivos, incluso el de "El Mercurio", a causa de las inundaciones. Otros como el del diario Clarín, nadie tiene idea. Tampoco la suerte de otros archivos de diarios que existían en la época".

UN POCO DE TODO

LUCAINO LAGO

El escritor Arthur Conan Doyle, creador de Sherlock Holmes, creía en el espiritismo y estaba convencido de que se podía comunicar con los muertos. En cierta ocasión le pidieron que fuera a visitar a un amigo que estaba en el hospital.

"Lo veré mañana", dijo. "Mañana podrá ser demasiado tarde. Es muy posible que muera esta noche", lo contestaron. "En tal caso, le hablaré la semana entrante", finalizó Conan Doyle.

Un estudio realizado por el médico profesor Arnold Ludwig de la Universidad de Kentucky titulado "Método y Locura en las Artes y las Ciencias" llega a conclusiones muy interesantes. Llegó a investigar a más de un millón de "pensadores originales" del siglo XX. Ludwig afirma que 9 de cada 10 poetas tienen desórdenes mentales. Le siguen los escritores de ciencia ficción con un 77%, la gente de teatro con un 74%, los artistas plásticos con un 73%, mientras que los músicos son afectados en un 65%. Por su parte, sólo el 28% de los físicos y biólogos tiene problemas psicológicos.

Probablemente la reacción más halagüeña ante un regalo en el mundo del espectáculo fue cuando el productor de cine Joseph Levine regaló un reloj de oro al actor Marcello Mastroianni. En cuanto el actor vio el contenido de la caja, se quitó de la muñeca el reloj que llevaba, también de oro, y lo arrojó al cesto de la basura.

ARTE INTERACTIVO
EL ARTE DE ENSEÑAR ARTE

La propuesta interactiva de ARTEQUIN, permite conocer las obras de grandes artistas universales a través de visitas guiadas con actividad, talleres familiares, reproducciones de alta calidad, módulos didácticos, medios audiovisuales y programas computacionales. ARTEQUIN junto a niños y adultos descubre lo entretenido que es explorar los espacios del arte.

ARTEQUIN
Un espacio para el arte

Av. Parícutin 3000 División Centro I • Teléfono: 4611044 - 4611045 - 4611046 • Fax: 4611046
Martes a viernes de 9:30 a 17:00 • Domingos y festivos de 11:00 a 15:00
E-mail: interactividad@artequin.cl
www.artequin.cl

niño y cáncer
FUNDACIÓN

Necesitamos su ayuda
Donaciones telefónicas:
Stgo. 700 0521 - Reg. 70 0521
Cta. Cte. Banco Bci 85999997
Teléfonos: 217 0820 - 217 0821
www.ninoycancer.cl

PRENDER MEJOR EL ARTE

Costo Universidad de Chile Universidad de Chile Abogado Fernando Riquelme en Universidad Finis Terrae

HORARIO 11:30 a 13:15 hrs.

ORGANIZACIÓN Asociación Amigos del MAC Iba 5 6 000 Socios Mac Liberado 18 8929 - E-mail: amigomac@mac.terra.cl

ÚNICA FUNCIÓN
Domingo 24 de AGOSTO 18:00 hrs.

Vuelven al Teatro Municipal con un nuevo programa: **De Haendel a los Beatles**

Incluye Negro Spirituals y extractos de "A Joyful Celebration", un arreglo del "Messias" de Haendel a la manera del Gospel por el compositor Quincy Jones.

Coro y músicos dirigidos por Gregory Hopkins

ARTE CONTEMPORÁNEO
5.º N. Metro Estación Bellas Artes de la Municipalidad de la Barra Esquina Mariposa

PARA SOCIOS CLUB DE ELECTORES

TEMPORADA DE CONCIERTOS 2003
El Conservatorio Municipal de Música de la Universidad de Chile

INICIACIÓN
ANIVERSARIO QUINENTA CILIA LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO 20 de agosto

PROGRAMA AL MAESTRO CLAUDIO ARBAU
en Boettcher

Semana "Casi todo" Op. 10 No. 37 "Buc" Manuel Mendive

Inclusión: 3 Dn. 55 "Ev" en el Teatro Municipal

9:30, 11:30 hrs. www.universidaddechile.cl

Las grandes voces del Gospel

Del Opera Harlem Theater New York en su segunda gira latinoamericana.

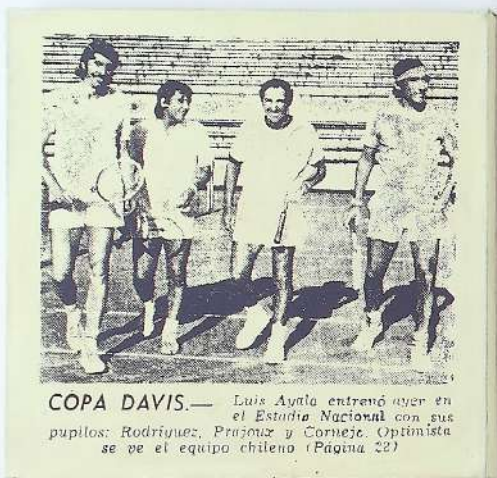
ENTRADAS
Boletería del Teatro Municipal y Parque Arauco FONOVENTAS 800 47 1000

www.municipal.cl Entradas desde \$2.500

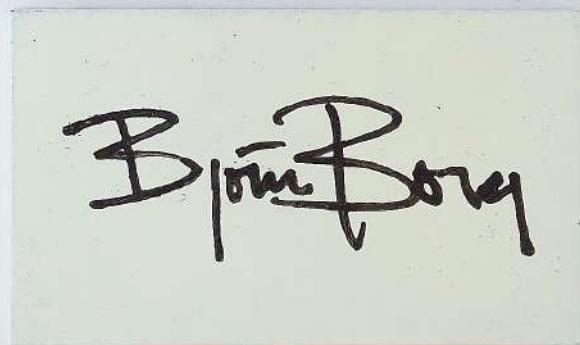
EL MERCURIO patrocinador exclusivo

TEATRO MUNICIPAL

Venceremos, 2007
CARLOS NAVARRETE
57 x 73 cms.
Recortes de prensa, termo laminados.



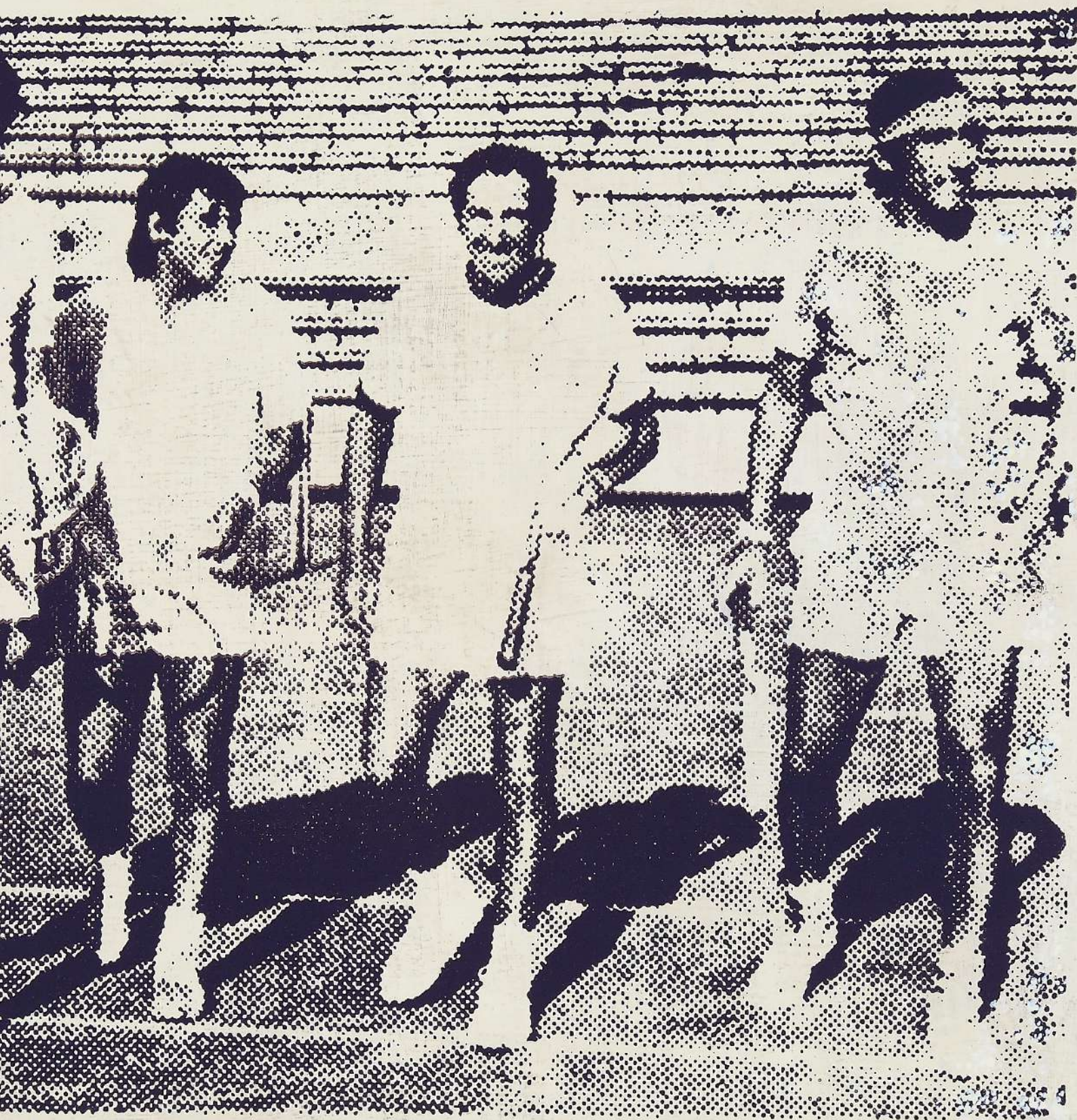
COPA DAVIS.— Luis Ayala entrenó ayer en el Estadio Nacional con sus pupilos: Rodríguez, Prizoux y Cornejo. Optimista se ve el equipo chileno. (Página 22)



¡Apara el match! 2011
VÍCTOR PAVÉZ
Perdedores 75 x 105 cms.
Bjorn Borg (2 pinturas) 60 x 50 cms. y 29 x 50 cm.
Copa Davis 40x40 cms.
Técnica mixta sobre tela.



FÖRLORARNA lämnar arenan i Båstad tydligt missbelägna.
fr v Fillol och Cornejo. . .



DAVIS.— Luis Ayala entrenó ayer en el Estadio Nacional con sus Rodríguez, Prajoux y Corneje. Optimista ve el equipo chileno (Página 22)



Cuando en 1975 Chile llegó a Suecia a disputar las semifinales de la Copa Davis, con el equipo conformado por Jaime Fillol, Patricio Cornejo, Jaime Pinto y Belus Prajoux, la cancha se había convertido en un lugar simbólico donde naciones de ideologías opuestas se enfrentaban. La presencia de chilenos exiliados es numerosa, surgen movimientos tendientes a boicotear el encuentro, apoyados por simpatizantes suecos, acudieron al partido más de 7.000 personas bajo el lema Stoppa matchen - Bojkotta jntan. (Parar el match- boicotear la junta). Finalmente el match se tuvo que realizar a puertas cerradas y con resguardo policial.

Stoppachilematchen / ¡Para el match de Chile!, 1975
KAJARTAN SLETTERMARK, Noruega, 1932
Técnica Mixta
Donada al Museo de la Resistencia en Suecia 1978.







Del cuerpo no podemos caer, 2011
AYMARA ZEGERS-ANOUILH
(documentación de la explosión de un cráneo animal) Video doble canal.



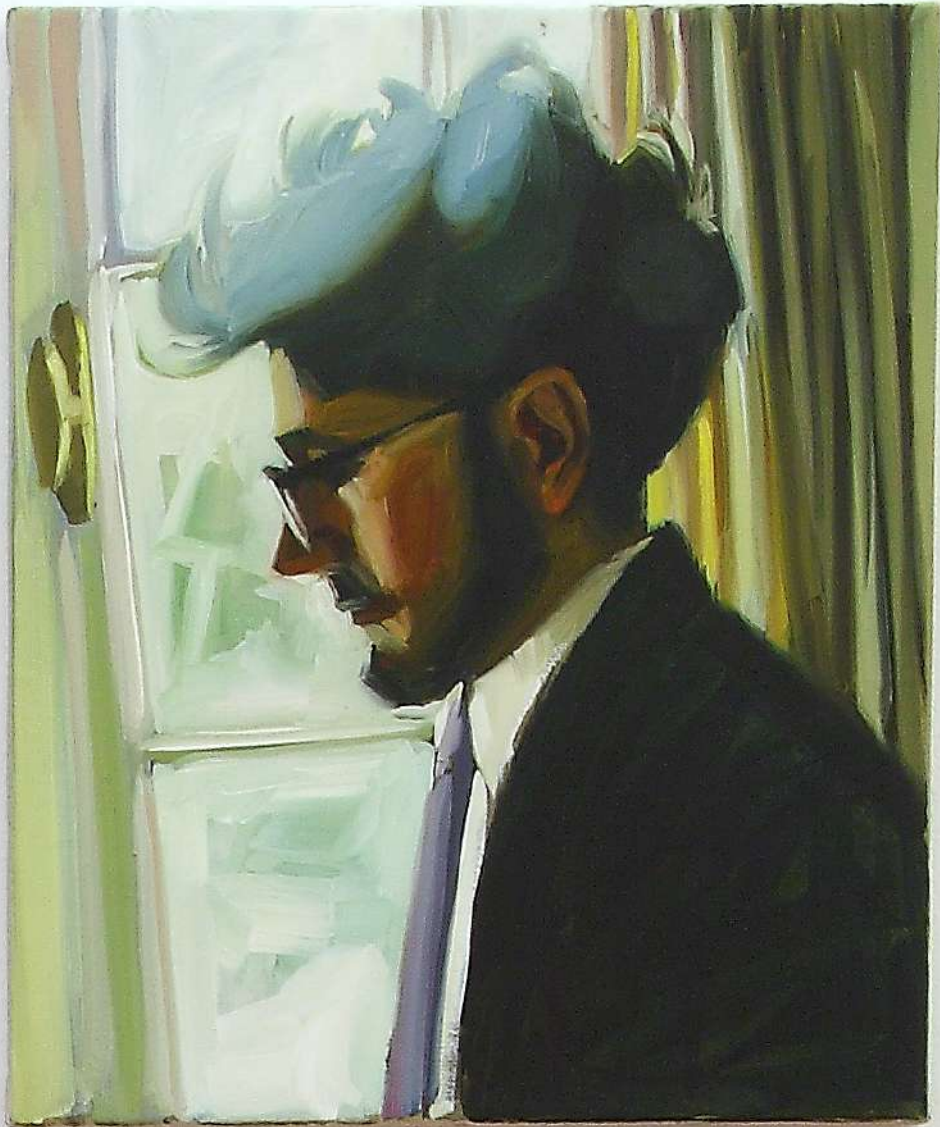


Sujeto en movimiento # 2, 2011
(el huevo de Vostel)
CRISTIAN SILVA-AVARIA
Videoinstalación.

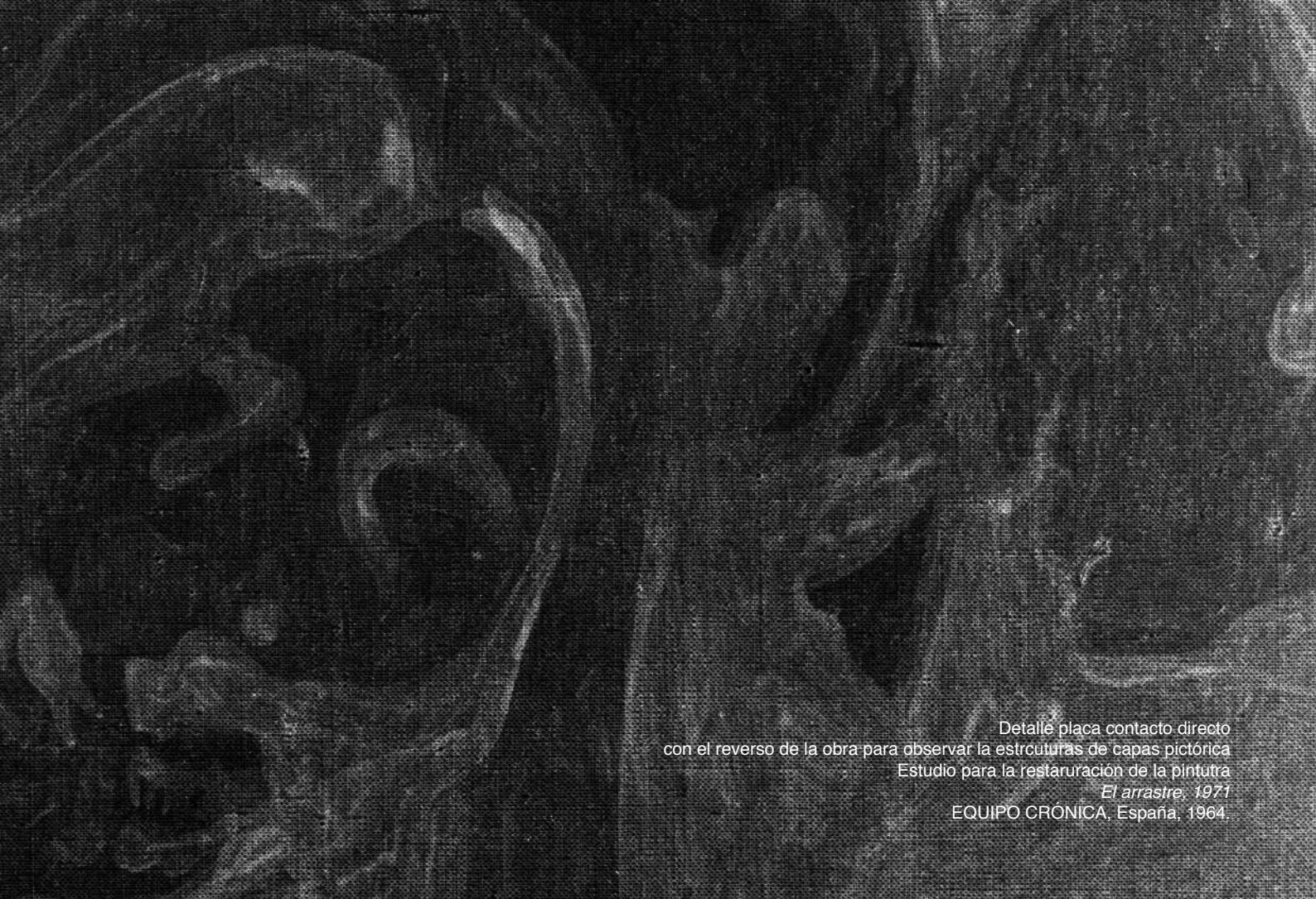




2011
DANIEL SÁNCHEZ
60 x 50 cms.
Óleo sobre tela.







Detalle placa contacto directo
con el reverso de la obra para observar la estructuras de capas pictórica
Estudio para la restauración de la pintura
El arrastre, 1971
EQUIPO CRÓNICA, España, 1964.

EL CUERPO DE LA OBRA: Memoria, Restauración y Metáfora.

La pintura del Equipo Crónica titulada el Arrastre, de 1971, es la obra con la que se relacionan las creaciones de los artistas en esta sala. La pintura se encuentra en proceso de restauración y se exhibirá a partir de su ausencia material, a través de un análisis desplegado en su estudio.

Desde una perspectiva iconográfica la obra del Equipo Crónica, se construye a partir de citas a obras de otros autores. En este caso se refiere literalmente, a la pintura de Francis Bacon titulada "Painting" de 1946, pero Bacon, a su vez, se refiere a la "Res o el Buey Desollado" de Rembrandt realizado en 1655. En el "Arrastre", se representa en un segundo plano y delatadamente desollada, a un grupo de poéticas que se arrastran o arrastran en su interior, a un cuerpo humano que se deforma y deforme como los de Bacon. Este cuerpo sometido, arrastrado y sacrificado públicamente, tiene un significado alegórico y también como un símbolo de vida y muerte, las referencias al descenso a los infiernos, una temática religiosa y también como un argumento con el que se concibe

En esta exposición, el cuadro del Equipo Crónica se contextualiza en una zona de confluencias de cuestiones estéticas, formales y materiales relacionadas con el tema de la represión y la contingencia. Es la ausencia de su "cuerpo", se exhibe el Informe de su restauración, realizado por el Centro Nacional de Restauración de España, y el estudio por el Centro de Estudios Científicos U.V. (Ultravioleta), Luces I.R. (Infrarrojo).



Small text block, likely a label or informational text, located to the right of the illuminated artwork.

EN
RESTAURACION

La Verdad de la Operación

Carlos Pérez Villalobos

1

El Museo de la Solidaridad Salvador Allende, además de su colección de arte moderno, contiene (a modo de archivo) las señas y enseñas de la épica que lo origina. Es pues (convengamos en ello) el vestigio de una *gesta* política más que el resultado de una *gestión* cultural. Y lo que está en juego entre ambos términos, creo yo, no es una mera diferencia verbal sino que compromete un cambio de época: la singular intriga (emblemáticamente moderna) que instituye al Museo coincide con el momento en que la modernidad (política, técnica, artística) pasa a formar parte de la Historia y del archivo. Hará unos treinta años de eso, y la actualidad de la llamada posthistoria alude a ese olvido gradual de un mundo en otro.

Durante los setenta, la modernidad y su idea de Historia (de la Historia como Idea) alcanzan su apogeo y colapso, esto es: la crisis final del estado constante de crisis que definía su ideal. Cualesquiera fueran los medios, el guión que animaba todo proceso (técnico, político, ideológico) consistía en producir la transformación social y (según proclama la

tela de Matta) la “guerrilla interior para parir al hombre nuevo”. En eso se creía entonces: guerrilla, parto, promesa de novedad radical. La verdad tenía un contenido utopista y tanto la política como el arte compartían el propósito de confiar en la forma, en el proyecto, una potencia transformadora. En 1971, el recién elegido gobierno popular prometía realizar el socialismo en Chile y *Operación Verdad* fue el nombre de la campaña organizada para resistir el boicot orquestado por las fuerzas reaccionarias (según expresión de la época) para abortar el proceso verdadero. Dicho alegóricamente: la Verdad (el proceso de transformación en nombre de la justicia social) libraba una batalla contra la Mentira (el infundio, la falta de contenido verdadero, del capitalismo). Era *La batalla de Chile*: así Patricio Guzmán tituló su célebre documental, principal vestigio audiovisual del acontecimiento que convulsionaba a la sociedad chilena, y podemos comprender que su autor se creyera el Homero de esa gesta y de su trágico desenlace.

El resultado visible de la *Operación Verdad* consistió en una importante recolección de obras que un elenco internacional de artistas “comprometidos” (con la verdad comunista)

donaba para habilitar un Museo del Pueblo, el único en Chile que contaría con tal puñado de valiosas piezas modernas. La colección se mantuvo guardada durante los años de la dictadura y vio la luz cuando, ya en vías de convertirse la modernidad (y el significativo "Pueblo") en pieza de museo, pudo fundarse en 1992, bajo la dirección de Carmen Waugh, el Museo de la Solidaridad Salvador Allende. José Balmes, que lo dirigió desde el 2005, había sido el principal responsable de tan notable iniciativa: si el Winnipeg, gestión de Neruda, lo había traído a él junto a tantos otros artistas e intelectuales españoles a Chile, *la Operación Verdad* fue el otro Winnipeg, gestión de Balmes, que trajo no personas sino obras. Cuarenta años hace de eso, y las obras, vivas y prometedoras en ese entonces, cuelgan hoy un poco envejecidas, interrumpida la historia de la que eran parte y baluarte.

2

El Museo tiene su sede actual y definitiva en una muy bien remodelada mansión, de cierto estilo Reina Ana, construida en 1925 en Avenida República. Hasta mediados del siglo veinte esta avenida y sus alrededores fue el sector residencial de la clase adinerada (y gobernante) del país. Actualmente, en su mayor parte colonizada y renovada por facultades universitarias privadas, en esa calle peatonal transitan diariamente centenares de estudiantes que, como cabe suponer, desconocen por completo la historia de ese importante barrio de Santiago y para quienes tales lugares y sus nombres funcionan como marcas y señales deshistorizadas. Se trataría -evocando la consabida analogía freudiana- de un palimpsesto inadvertido por la mayoría de sus desaprensivos y endeudados transeúntes. La última vicisitud de la casa antes de acabar acogiendo al Museo, fue servir, durante los ochenta (tras ser expropiada a la Universidad

de Chile), de cuartel de los servicios de inteligencia de la dictadura.

La remodelación que convirtió el inmueble en Museo conservó de su pasado como cuartel de la CNI una habitación del piso zócalo en la que funcionaba una central telefónica, con capacidad para intervenir, con funciones de espionaje, miles de aparatos a lo largo del territorio. La central no fue desmantelada del todo cuando el ejército entregó el edificio y su despojo permanece ahí, para quien desee verlo, como vestigio del pasado ominoso. ¿Cómo evitar, ya reciclada la casa, que ese cuarto y su espectral cachureo se convirtiera en la instalación más impactante del Museo, el histórico ready-made de otra, una atroz, *Operación Verdad*? Una vitrina reciente exhibe el archivo de fichas de espionaje redactadas por los agentes expertos (*en la vida de los otros*), penúltimos usuarios de esa casa. (De la primera vida residencial de ésta también hay fotos en otras vitrinas del vestíbulo). Que los espacios de entrada del Museo exhiban material de archivo y funcionen como relicario y lugar de conmemoración de la figura del presidente Allende -¿Arte de archivo o museo histórico?-, deja a la vista las indecisiones curatoriales que impone un pasado complejo en el que se confunden arte e historia política.

3

Son al menos dos, entonces, las líneas que se cruzan en el presente evento, ambas indiscernibles de la consumación y colapso de la modernidad política y artística, a saber: 1) la historia del Museo y su origen (*Operación Verdad*); 2) la historia del inmueble, sede y lugar de destino de esa colección. ¿Cabe imaginar una coyuntura más densa para un proyecto curatorial? ¿*Qué hacer* (título leninista) con esa historia, cómo actualizarla, cuando nuestra actualidad "post-histórica" se levanta sobre las

secuelas de su interrupción? Suponer que el Museo es un espacio en cuyo interior aséptico tiene lugar una intriga intra-artística que se da a sí misma su propia regla y contexto, parecería de un candor ridículo. Es la imponente bambalina de ese teatro (y su botín de modernos originales consagrados) lo que exige que la propuesta de montaje comprometa una operación de verdad.

Como para no dejar dudas al respecto, en el tarjetón que divulga la presente convocatoria, el título *Operación Verdad* se recorta sobre un fondo rojo que tiñe la foto en cuya trama gráfica se reconoce una multitud popular setentera (¿No debiera el rojo haber declinado a marrón para connotar la inactualidad de esa moderna efusión social ya tan antigua? O, mejor: ¿No se debió elegir, para aludir a la sustitución de un estado de lengua por otro, un rojo más electrónico de PC (*personal computer*) y menos PC?). Pero al nombre alusivo, el título agrega una coda sintomática (*o la Verdad de la Operación*). Este rizo verbal puede pasar como un giro pueril o ser leído, capciosamente, como el franqueo del giro sufrido, durante los últimos treinta años, por la verdad, a saber: la operación verdad (dicha modernamente: contenido político de la verdad) deviene, para la actualidad *pop-moderna*, la mera verdad de una operación. El contenido, interiorizado durante la modernidad, acaba por disolverse en el aire, y así queda, suplantado por el recambio infinito de la forma-mercancía en el emporio espectacular del capitalismo mundial, convertido en pura superficie.

¿Cómo no esperar de una muestra con ese título, en ese emplazamiento, los signos que enuncien el talante, la poética, el humor, actualmente imperante, en lo que concierne a la cuestión decisiva insinuada por su invitación? Cabía imaginar que la muestra reuniera el trabajo de quienes (en su mayoría nonatos para las fechas de la *Operación Verdad*), pa-

deciendo el retorno de un pasado del que no se tuvo experiencia, lo elaboraran y le dieran consistencia de objeto. Arte de archivo. Sin embargo (¡Oh decepción!), los artistas que exponen fueron convocados no porque su trabajo de antemano tuviera que ver con el asunto prometido en el título, sino (gestión de política universitaria) por formar parte de la escuela de Arte de la UDP.

Que el criterio de selección no obedezca, estrictamente, al enunciado curatorial implícito en el título no es el problema de esta muestra. El problema es que eso –la interrupción de la memoria, la actualidad deshistorizada, la imposibilidad de experiencia– quede en síntoma y no alcance concreción significativa.

4

¿Cómo incumbe a la generación de fines de los noventa y comienzos del dos mil, la *Operación Verdad*, esto es, la verdad moderna comprometida en la gesta político-artística setentera? Dos instalaciones dejan leer, en términos de vaciamiento, desfondamiento y superficialidad cosmética, esta relación de modernidad histórica y actualidad posthistórica, y no sólo son su síntoma.

Campo minado, de Isidora Correa, convierte el suelo de la sala en línea de flotación de una ordenada serie de tuestos desperdigados sin uso. Es el corte preciso que los rebana limpia y uniformemente, lo que hace evocar menos un campo minado que la secuela pintoresca de un tsunami virtual. Aislado en el centro permanece inhiesto el plinto que sostiene una pequeña escultura de metal plegado de Lygia Clark. Lo que rodea a esa obra (erecta en su modernidad inoperante) no es pues un desparrame de cachureos (esperable de cualquier examen de *Art Now Taschen*),

sino la impecable dispersión clasificatoria de un utillaje (floreros, potes, cancos, maceteros, platos, palanganas, etc.) recién salido del Home Center. El tiempo de uso (la historia) de esos contenedores (asociables a labores femeninas del hogar) está de partida negado por el corte de limpieza quirúrgica que los desfonda. El corte (la castración) ya no es fundamento de verdad (femenina). Vaciados ahora de todo contenido, los recipientes, reducidos a su puro y mínimo valor de cambio, quedan como el rastro colorinche de una muda e invisible catástrofe.

Al pueblo de Chile, de Camilo Yáñez, sobrelleva lúcidamente su difícil convivencia con Matta, Vasarelli y Stella y es la proyección abatida del formato y contorno de la pintura de este último. Transforma esa silueta en una gran placa recubierta de azulejos blancos sobre la cual se distribuyen, como en un display de supermercado, artículos de aseo y productos disolventes de manchas y suciedades. En la pulcritud de esta gran plataforma obtusa y banal, de diseño sesentero, parece rebotar (no reflejarse) la ya museificada modernidad artística y política ("Hagámonos la guerrilla interior para parir al hombre nuevo", proclama la tela de Matta al fondo de la sala). Excepto su oferta de blancura superficial y limpieza "profunda", esta imponente tumba pop no contiene nada, no oculta nada, es pura superficie. Todo "contenido" pasó a pérdida y ya la "profundidad", no es más que un atributo retórico que señala la eficacia de saponidos y detergentes. La única "guerrilla interior" que cabe, si cabe, en el display de Yáñez, es la que, según el habla publicitaria vigente, se desata, en baños y cocinas, entre sustancias disolventes y los rastros (grasas y secreciones) dejados por la intimidad exteriorizada de los cuerpos.

Me permitiré, finalmente, citar un párrafo que escribí, en el 2007, con ocasión de un trabajo de Mario Navarro (ex profesor de la UDP), cuyo guión concernía a la historia implicada en este Museo donde fue exhibido: "El tiempo de la post-historia es el de aquellos para quienes la modernidad (y su determinado concepto de historia) comparece no como pasado recordable, sino como material de archivo, es decir, como prehistoria. Esto es: no como un pasado del cual el presente actual sería consecuencia, le sucedería, sino como un tiempo muerto del cual la actualidad -la de la generación de los noventa en adelante- está separada por un lapso inconmensurable y del que se tiene información estética a granel como parte del museo pop: el dato de archivo filtrado por la imaginería cinematográfica, artística, técnica, mediática."

Concluyo. La *mediología* enseña que el soporte de transmisión no es nunca inofensivo respecto a los contenidos transmitidos. Al parecer, el archivo electrónico-digital que pone a nuestra disposición el acontecer transformado en información visual es, a la vez, de una especie tal que (cual un detergente eficaz) disuelve toda densidad y su formato contenedor impide la experiencia de su contenido.

Operación Verdad, un procedimiento encima de otro

Federico Galende

Operación Verdad o la Verdad de la Operación es uno de esos títulos de los ochentas que remite a una especie de retruécano por medio del cual partes invertidas de una misma frase se citan o llaman desde veredas enfrentadas del sentido, separadas por el cerco de la "o", que incita a esas porciones repartidas a que dialoguen o se comenten. En el caso de esta muestra curada por Guillermo Machuca, quienes dialogan o se comentan son en realidad dos tiempos o dos contextos de producción del arte: el de los artistas internacionales cuyas obras fueron donadas al Museo de la Fundación Salvador Allende durante los años setenta; el de una selección de artistas de la generación actual llamados a pronunciarse sobre aquellas obras.

La idea evidente del curador es que estas obras de ahora podrían ser fértiles para despertar a las de entonces de la siesta de su tiempo o del castigo de los museos, que las conservan al precio de que no respiren ni se muevan, aletargadas. Ese diálogo es un roce, el suave golpecito en el hombro de unas obras que no querían volver a esta época. Esa es, si entiendo bien, la verdad confesada que la

operación actual le aporta a aquella otra, a la que una época política animada le impedía detenerse en *su* verdad. Es como si la verdad, oropel filosófico, fuera la parte faltante de un tiempo, que el arte de hoy pesa como proverbio elemental de su producción. ¿De dónde proviene, sin embargo, ese retruécano desde el que se convida al diálogo?

Proviene de lugares distintos, de cosas distintas. Sabemos que la palabra "operación", caballo de tiro que arrastra cualquier sustantivo que venga detrás, se ha empleado generalmente como abreviatura expresiva de una acción forjada en el secreto de las trincheras o los gabinetes, como "plan" o "trabajito". Es el caso de *Operación Barbarroja*, de *Operación Cóndor*, de *Operación Galtieri* u *Operación Masacre*, esta última, título de una formidable novela del escritor Rodolfo Walsh. *Operación Verdad* viene de ahí también; fue la apropiación invertida de una fórmula del enemigo para levantar un muro de prestigio contra el complot de los medios opositores al gobierno de Allende. La "verdad de la operación", en cambio, proviene de otra cosa, proviene de un conocido recurso del arte revolucionario de los años veinte, con-

sistente en destruir las ilusiones de la percepción burguesa desnudando los procedimientos de producción de la obra artística. Fue el recurso de Poe en *La filosofía de la composición*, pero también el de Malevich o Tretiakov o Avatov o Brecht o Vertov, los miembros del Proletkult o del Club de Obreros Marxistas de Berlín o de las vanguardias rusas en los tiempos de la revolución proletaria. Desnudar los procedimientos de producción de la obra era una manera revolucionaria de enseñar que en el arte se trabaja igual que en cualquier otra cosa.

Pero esa promesa, la promesa de que el arte se convertiría un día en trabajo, nunca se cumplió y es más fácil aducir que, con el tiempo, la "verdad de la operación" terminó por quedar convertida en un elemento formal de la enseñanza artística, en una rutina. Se trata de una rutina bastante previsible, una que cualquier artista contemporáneo tiene a la vista a la hora de realizar su trabajo. Esto quiere decir que la verdad de la operación no es, estrictamente hablando, ninguna verdad; es simplemente el modo que tiene un artista de ocultar, a través de la reproducción de su hábito, la erosión más absoluta de lo que ayer fue *ruptura o revolución*.

Esto implica que el diálogo que Machuca propone parte por ser difícil o paradójico, pues en principio daría la impresión de que aquella "verdad" que la operación de los setenta pasaba por alto ha llegado a ser hoy más palpable que la que las obras de esta época dicen exhibir como procedimiento desnudo. Quizá por eso los diálogos mismos, pese a lo interesante de la propuesta del curador y el buen nivel de los trabajos, no siempre funcionan: en algunas salas, por ejemplo, las obras de los artistas contemporáneos tratan de dialogar con la historia pero al final es con ellas mismas con quien dialogan, sumidas en soliloquios o

monólogos que invaden el espacio mientras explican a sus antepasados todo lo que aprendieron en las escuelas de arte; en otras salas, en cambio, pasa todo lo contrario: las obras se comportan como notas tímidas a los pies de un coloso que dicta –sin pronunciarse– lecciones sobre un drama político imperecedero. Lo que cuesta es el diálogo.

Pero los diálogos cuestan y esto no es culpa de nadie; es apenas una prueba de lo difícil que éstos resultan cuando quienes lo mantienen son objetos entrenados al interior del campo artístico. En general se trata de objetos celosos, de materiales cualesquiera malcriados por la innovación artística, que se miran entre sí con desconfianza, divididos por la cuota de gracia que cada uno cree preservar y le enrostra al otro. Que lo que acabo de decir no es del todo insólito lo prueba lo siguiente: en los espacios en los que los objetos menos desafiados se sienten por las ideas o los conceptos, el diálogo funciona mejor, como sucede en la sala en la que Cabieses, Ferrer y Gumucio, los tres bidimensionales, comentan *La estatua de la libertad* de Monory. Allí sí se suscitan contrapuntos, rimas o asociaciones, semejanzas por medio de las cuales las imágenes se convierten en conductos atemporales de una memoria gestualmente dialogada. También el asunto funciona bien en la sala en la que no hay ninguna obra sino apenas jirones o rasgaduras de un pasado oscuro y a la vez abierto: la sala CNI, donde Rainer Krause cita la gravedad de la verdad entresacada a cachetazos por medio de una silla de la que, situada bajo una lámpara amarillenta, cuelga una chaqueta que dice que "cualquier conversación podría ser grabada". Eso fija una continuidad evidente entre genocidio y mercado a partir de un trabajo sencillo, que no se ve obligado a dialogar con nadie, donde prosigue el mismo fantasma, que está solo y espera.

El lugar de la Operación

María Elena Muñoz Méndez

El Museo de la Solidaridad Salvador Allende debe su existencia a la iniciativa de unos operadores artísticos que apostaron por la eficiencia simbólica del arte en el apoyo a un proyecto político¹. Dicho proyecto se encontraba amenazado por el boicot internacional ejercido entonces por los guardianes del capital. La implementación de un museo -institución moderna por excelencia²- parecía en ese contexto apropiada para sostener en alto el espíritu de la revolución en democracia; más aún si la misma institución estaba avalada por la presencia de artistas connotados que en una muestra de solidaridad política habían donado sus obras. Cabe recordar, no obstante, que la colección de obras acopiadas a partir de 1972 e incrementada en el exterior durante la dictadura no constituyó el Museo, en un sentido estricto hasta el retorno a la democracia cuando se pudo establecer un espacio físico que la contuviera. Durante más de diecisiete años la colección de obras (o museo de la resistencia) deambuló por el mundo al mismo tiempo que iba aumentando en tamaño.

Transcurridos cuarenta años desde la cristalización de la iniciativa que le dio

origen -golpe de estado, dictadura y regreso a la democracia mediante-, el Museo cuenta desde hace un tiempo con un recinto propio que posibilita el asentamiento de esas obras nómades. Ese recinto está actualmente conteniendo una nueva operación. Una que está determinada por la voluntad de proponer otras obras producidas a partir de las obras canónicas de la colección permanente: un diálogo propuesto entre obras regaladas al proyecto socialista de Allende y a la resistencia a la dictadura con las de unos artistas locales que articulan -cada uno desde un referente- una propuesta en función de lo que esas obras representan y de las diversas formas en que esa representación se hace cuerpo.

Pero el lugar, aquella casa de calle República sede de tantas y disímiles instituciones, no sólo contiene; también significa. Lo que ocurre allí con motivo de la actual muestra no remite sólo al diálogo entre obras: tiene que ver con el recinto que las acoge. Lo que se revela con esta *Operación Verdad o la Verdad de la Operación* es el lugar. La casa que alberga el Museo, la contenedora de la muestra, se

puede leer como un palimpsesto, como un soporte o una materialidad que hace visible sus diferentes estratos: casa familiar/centro de estudios humanísticos/Embajada de España/Cuartel de la CNI/Museo. La trama entre las obras canónicas y las obras actuales actualiza la operación original –la que concibió el museo– así como las distintas funciones, los diversos modos de habitar que en el transcurso del tiempo, se desplegaron en el mismo espacio. Se trata de la re-simbolización de un lugar que se encuentra improntado por sus disímiles estratos. La presente operación actúa como una suerte de agente revelador que hace emerger las imágenes latentes, ocultas por el tiempo, por la historia, por el trauma.

1.- La iniciativa llevó el nombre de *Operación Verdad* en referencia a la iniciativa del mismo nombre que en Enero de 1959 designó al llamado que hizo Fidel Castro a la prensa internacional para que se enteraran de la verdad de la realidad cubana.

2.- El Museo (de arte) es una institución eminentemente moderna y en tanto tal es un agente fundamental en el establecimiento de la autonomía del arte: el museo discrimina entre lo que está adentro y lo que está afuera, es decir, determina lo que es arte y lo que no lo es.

¿Qué quiere decir aquí “la verdad de la operación”?

Enrique Morales

A la historia de la creación del Museo de la Solidaridad podemos contraponer esta otra: el año 2009 en Madrid, se llevó a cabo en el Museo del Prado una exposición de Francis Bacon que intervenía la colección de cuadros de Velázquez. Se buscó elaborar un criterio propedéutico que evidenciara, mediante la superación del concepto diacrónico de exposición, y tras el deslizamiento de las formas, dos contextos de experiencia artística. Lo que se rompía era un patrón y una función. El patrón es el del museo ilustrado y republicano que dispone la historia del arte de un modo meramente diacrónico. La función modificada era la del museo como lugar de acopio del pasado y que, luego, lo muestra pedagógicamente como evolución progresiva del arte. Esta intervención tuvo en Chile su repercusión más evidente en el suplemento “Artes y Letras” del diario *El Mercurio*, donde se dio pie a una discusión en la que se contraponían las distintas posturas respecto a dicho evento, haciendo especial hincapié en la función

propedéutica del museo. Esto tendría su repercusión en el Museo de Bellas Artes donde tiempo después se llevaría a cabo el mismo tipo de intervención. Podríamos decir que el visitante entraba en una zona de suspensión de las divisiones tradicionales de la experiencia estética operadas por la política. A pesar de entrar en el recuento de la ya infinita cantidad de intervenciones de museos hechas durante el siglo veinte, todavía es posible reivindicar esta experiencia estética como política.

El Museo de la Solidaridad no es el Prado ni el Bellas Artes ni pretendió serlo. El paradigma es otro. Como bien se sabe, la *Operación Verdad* que da origen al Museo, tenía por objeto combatir, nacional e internacionalmente, la campaña que había levantado la derecha (encabezada por *El Mercurio* y el Departamento de Estado Norteamericano) contra el gobierno de la Unidad Popular. Este gesto de solidaridad es la base de fundación del Museo que, como bien dice Mellado, se

inscribe en "la historia de la anómala formación de colecciones referidas a un período específico de la producción contemporánea; a saber, la coyuntura artística internacional de los años 71-72." Es el primer gesto, al menos en Chile, de fundar históricamente la cultura del arte contemporáneo desde una respuesta a una circunstancia política determinada, no para contar la verdad de la historia del arte contemporáneo en este país, sino para legitimar desde la cultura el proyecto político de una nación. Este gesto unido al fin épico del gobierno de Allende, adquiere las dimensiones de un mito fundacional (si pensamos que todo mito busca darle sustento a un orden, dar lugar a un cosmos frente al caos, en este caso, el desorden es el de la desinformación). Por lo mismo, la entrada en esa experiencia, aun 40 años después, no podría insertarse nuevamente en la de los relatos tradicionales del proyecto republicano proyectado en la función del museo. No se trata tampoco de dar cabida al genio artístico romántico-modernista.

Comencemos el análisis con algunas interrogantes propias del espectador medianamente ilustrado: ¿Cuál es su premisa histórica? ¿Se trata de una composición de las obras con el gesto fundacional del Museo, por el peso histórico de su fundación, por *la* verdad del mito?

Para responder a estas preguntas es necesario tener en cuenta que la intervención de los artistas de la Universidad Diego Portales en el Museo de la Solidaridad se vuelve compleja porque lo que en la superficie están enfrentándose son dos modos de operar políticamente en el arte: uno, el del Museo de la Solidaridad, compuesto por un conjunto de obras que entraron sincrónicamente en el horizonte de un proyecto artístico cuya verdad era política; por otra, el de los artistas de una Universidad llamada Diego Portales. Sería ne-

cesario pensar en qué medida aquellas obras ingresan a operar en beneficio de la experiencia política sacudiendo el gesto modernista, aquel en que el esfuerzo del artista estaba puesto en manifestar la irrupción histórica de un genio (artístico, cultural, político, histórico, etc.) individual.

La Escuela de Arte de la UDP es un proyecto universitario privado, que incorpora artistas de la escena chilena contemporánea pos-dictadura. Evidentemente que en el nivel más superficial del análisis podríamos pensar que se trata del discurso de artistas universitarios (la mayoría obtuvo sus licenciaturas como artistas en las principales universidades chilenas y, al mismo tiempo, hace clases en ellas); en un segundo momento, es posible pensar también que pertenecen a una generación llamada "de transición" por el contexto político en que mayormente han llevado adelante su trabajo. Esta generación careció por completo de participación en un proyecto político en el cual poder insertar sus obras como construcción simbólica. Más bien se les etiquetó de críticos y pasaron a cumplir la función subordinada que el sistema político les asignó. En la transición guiada por la Concertación de Partidos por la Democracia, la política era de los políticos. Se volvió al esquema de división clásica de las funciones al interior de la sociedad, desactivando así todo tipo de disidencia cultural. Se habló de un arte crítico, pero que en términos reales jamás logró erigirse en zona de articulación de una acción política, como sí había sucedido con la Escena de Avanzada en la dictadura. Por otra parte, se hacían eco de una actitud artística posmoderna: artistas que no rompen con el pasado, cuyas problemáticas estéticas comunes son articuladas desde un individual sentido de lo político (Camilo Yáñez, Isidora Correa, Pablo Ferrer), donde las jerarquías formales y semánticas, temporales y espaciales, han sido suprimidas (Cristián Silva-Avaria, Kika

Mazry, Pablo Brugnoli, Ignacio Gumucio), y en la cual la sociedad de masas toma un cariz sublime y siniestro a la vez (Claudia Aravena, Patrick Hamilton, Aymara Zegers, Rainer Krause, Carlos Navarrete).

A este momento del análisis, siguiendo a Adorno, debemos agregar uno que podríamos llamar de carácter inconsciente. Se trata de que pensemos que un proyecto universitario privado, que cumple una función pública, en medio de una de las movilizaciones estudiantiles más masivas, largas y radicales de nuestra historia reciente, esté intentando dialogar con uno de los proyectos político-culturales más importantes de nuestra historia nacional. Esto no es baladí si se toma en cuenta que el movimiento estudiantil que fantasmáticamente los acompaña, tiene en el centro de sus cuestionamientos un modelo de educación fundado en la privatización de la misma. Por lo tanto, esta puesta en tensión, buscada o no por el curador, remite necesariamente al rol del arte en la refundación de un proyecto de educación para Chile. Recordemos que este es también, según Rancière, el origen de la relación arte y política en la modernidad: la propuesta para una educación estética del hombre de Schiller. Así, es posible afirmar que nada parece más pertinente que una exposición organizada desde la universidad como espacio de otra solidaridad o, quizás, de la única posible: la política. Por eso es que esta intervención se revela fundamentalmente como una intervención en el seno mismo del proyecto universitario de la Diego Portales demandando su horizonte político-estético, fijado en parte por el nombre que ha elegido como divisa.

En este sentido, el trabajo del curador se vuelve más relevante en la medida que busca estatuir un límite experiencial en que los proyectos despierten simpatías y rechazos mutuos. Curatorialmente hablando, no se

trata entonces de suplir la carencia política de una generación con la que sí tuvo aquella que contribuyó a la colección del museo, sino, más bien, de erigir la pregunta, abismal, que funda a la universidad chilena como proyecto político republicano y al museo propuesto por los artistas que respaldaban el proyecto político de la UP. Esta brecha pareciera ser la verdad solidaria que funda ambas operaciones y que se encuentra pendiente en los pilares de la revolución francesa: *la fraternité*.

Crónica de una sala

Leonor Castañeda

La obra de la colección *El arrastre* de 1971 del Equipo Crónica, donada al pueblo de Chile en 1972, es una pintura seleccionada por el curador para instalarse en el hall del segundo piso y ocupar un lugar protagónico determinado por la calidad de la obra y su cualidad de poner en escena la estrategia del “préstamo iconográfico”, en la línea de “la carne”, el “daño corporal” y la contingencia política.

Durante el proceso de producción de la muestra, el Museo evaluó que la obra del Equipo Crónica no estaba en condiciones de ser exhibida debido a los daños materiales que presentaba en su capa pictórica. Se decide entonces, enviarla al Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) para ser sometida a un proceso de análisis, diagnóstico y posterior restauración. Esta situación, que podía haber sido motivo suficiente para la sustitución de la obra, terminó paradójicamente, convirtiéndose en metáfora de la exposición y de la propia pintura, que sufre el deterioro inevitable de su “carnalidad”.

t

La presencia de la pintura fue remplazada, por una puesta en escena museográfica y documental en que se exhibe el informe del exhaustivo análisis que se hizo a la pintura, sometiéndola a diversos escrutinios, develando capas y “escarbando” indirectamente en su materia, a través de dispositivos de alta tecnología para encontrar una génesis que orientara su posterior restauración. Junto al informe se exhibe, montado un negatoscopio, una placa radiográfica que fue tomada en contacto directo con el reverso de una parte de la obra original. A continuación, en el mismo muro, la ausencia del cuadro es reafirmada mediante la “huella” de su formato, marcada con tiza y su respectivo letrero al centro.

La estrategia de exhibir la “ausencia” de *El arrastre* y su estado de restauración como una operación auto referente, va tomado forma en paralelo a la creación de las obras de los artistas que debían dialogar con la pintura *in situ*. Por lo tanto, el encuentro con esta nueva condición se produce en el montaje. El efecto de la omisión es determinante en la lectura de las obras, ya que cada una cobra una aparente autonomía al “liberarse” de una pieza de

la colección que podría monopolizar por su densidad, las estrategias visuales del diálogo y las referencias, haciendo evidentes las relaciones que aluden al cuerpo y su deterioro, a la represión policial y a la cita de la historia de la pintura. Más allá de estos vínculos, se puede encontrar una línea común en las obras presentadas por los artistas, todas se refieren a un acontecimiento traumático, pero cada una señala un momento distinto del suceso entre el inicio y el final.

Los videos de explosiones diferidas de cráneos de animal, de Aymara Zegers (*Del cuerpo no podemos caer*), realizan la crónica del final. Es el momento de la desaparición en la lenta espera que nos propone el ritmo de la imagen. Los cráneos son el último vestigio de una identidad, cada cráneo explotando en diferido se vuelve un ciclo del que no se puede escapar. Las pantallas en que se presentan los videos, son convertidos mediante marcos de fierro en cajas de contención, que se relacionan con la radiografía del rostro y mandíbula de la pintura que se encuentra el muro opuesto. En este sentido, la obra de Aymara hace referencia al contenido carnal de *El Arrastre*, que representa una inminente descomposición que puede llegar a los huesos.

La obra de Sebastian Leyton (*Libertad de expresión*), trabaja con una imagen de prensa que captura el momento de la acción en que Lautaro Guanca aferrado a la bandera chilena es desalojado o arrastrado, por las fuerzas policiales, de la toma realizada por la agrupación de los deudores habitacionales el 19 de junio de 2009. La imagen, que se relaciona en su temática y composición con la escena presentada por el Equipo Cónica, es elaborada por el artista en una secuencia de traspasos y que finalmente dejan a la vista, en la pequeña caja vidriada y retroiluminada que se fuga en la esquina de la sala, fragmentos caleidoscópicos que dejan sin tiempo ese registro del acontecimiento original.

La instalación de Pablo Brugnoli (04-08-2011) consta de tres fotografías tomadas del rastro en el pavimento que deja una barricada en medio de una protesta estudiantil, en que el fuego dejó una costra de material fundido sobre la línea blanca de la calle. Esta imagen captada por la fotografía, alude a un momento traumático que ya ha pasado, pero que queda señalado en la deformidad o cicatriz que representa la mancha. Junto a las fotografías, contrasta la presencia de una carretilla blanca y la luz de una línea de tubos fluorescentes que aparecen inmaculados en el parquet de la sala. Ambos elementos aluden a la estrategia de citas a la historia de la pintura, la carretilla y los tubos de luz remite al libro de Dalí, *El mito trágico del Angelus de Millet*, y su especulación sobre el cuerpo que se oculta en la tierra.

Los tubos fluorescentes instalados por Brugnoli, a pesar de ser un punto de tensión y de atención, fueron pisoteados accidentalmente y reparados reiteradas veces para quedar finalmente, por decisión del artista, con uno de los tres tubos trisado y apagado. Esta situación se vuelve significativa en el transcurso de la exposición, ya que el "daño", la "quebradura" y la "fragmentación" son las afecciones protagónicas que se presentan en esta sala.

OPERACIÓN VERDAD O LA VERDAD DE LA OPERACIÓN

15 Octubre - 04 Diciembre 2011

Martes a Domingo / 10 a 18 h
 Entrada General: \$ 1000. Domingos: Entrada Libertada
 Estudiantes, Tercera Edad y Organizaciones Sociales: Entrada Libertada

www.museodelasolidaridad.org

Artistas de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales dialogan con la colección, la historia y el edificio del Museo de la Solidaridad

Claudia Aravena
 Yennyferth Becerra
 Julien Birke
 Pablo Brugnoli
 Jorge Cabieses
 Juan Céspedes
 Lygia Clark
 Equipo Crónica
 Isidora Correa
 Claudio Correa
 Pablo Ferrer
 Javier González
 Ignacio Gumucio
 Patrick Hamilton
 Rainer Krause
 Sebastián Leyton
 Kika Mazry
 Jacques Monory
 Antoni Muntadas
 Carlos Navarrete
 Cristián Salineros
 Daniel Sánchez
 Cristián Silva-Avaria
 Frank Stella
 Kjartan Slettermark
 Yoko Ono
 Víctor Pavéz
 Gerardo Pulido
 Caterina Purdy
 Isabel del Río
 Wolf Vostell
 Camilo Yáñez
 Christian Yovane
 Aymara Zegers

CURADOR
 Guillermo Machuca

www.faad.udp.cl

Logos: udp (Universidad Diego Portales), escuela de arte, MA (Museo de la Solidaridad), SAVAFARI, dibam (Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museo), C.M. (Comunidad Metropolitana), AIEP (Asociación de Instituciones de Educación Profesional), FINEC (Fondo Nacional de Inversión Cultural), UO (Universidad de O'Higgins), UPEL (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Chile), UDELAR (Universidad de la República).

Apéndice

Claudia Aravena Abughosh

Intervenciones I: el caso Vostell

Die Welt ist alles, was der Fall ist

El mundo es todo lo que ha caído

La imagen del deseo o *Gescheiterte Projekte**

¿Qué hay detrás de la imagen caricaturesca del avión estrellado?

Catástrofe, trauma, pulsión, sustitución, prótesis, desplazamiento.

Desplazamiento como la metonimia de una serie de fracasos. Metonimia que retoma el avión con las lucecitas, como en una pista de baile lo hace la bola de espejos. Reflejos melancólicos, destellosaruína, fantasmagórica historia. *El mundo es todo lo que ha caído* es entonces una traducción libre del *Tractatus* de Wittgenstein, el avión caído es pues, todo lo que ha sido el mundo, como si esta sustitución, esta prótesis de imagen, pudiera reparar la historia, borrar el fracaso. Aunque sólo cuente como una mera posibilidad. Ironía del destino, alegoría de la historia; esta imagen, cristaliza para mí una constelación, en su sentido dialéctico, allí donde convergen todos los hilos. El avión estrellado en una suerte de caricatura termina por enlazar fatídicamente todas las partes contenidas: la obra particular de Vostell; ella, como parte de la colección de este particular Museo; él, ubicado en esta particular locación.

Yennyferth Becerra

Es el mapa no el territorio

Un signo a nuestra mirada, una señal ininterrumpida de un estereotipo que transforma la sala en un gesto. La imagen por medio de la luz se construye ininterrumpidamente como una señal o alerta presentándose como un falso paisaje temporal.

Poner en repisa una identidad.

Armar una función de lo real gritando encarecidamente una necesidad.

Vociferar los recuerdos construyendo el escenario necesario.

"Aún cuando hoy en día la acción de Slettemark parezca una estrategia demasiado asociada a la utopía situacionista de recuperar el espacio público a través de la reapropiación de los medios de masas, siguen teniendo relevancia la batalla por la representación cultural que su acción pone en manifiesto y la necesidad de rescatar el espacio público como un espacio de comunicación transformable."

A parar el match: política, deporte y arte.

Carla Macchiavello

Revista de Estudios Sociales N°32. Abril 2009, Bogotá

**Gescheiterte Projekte* (Proyectos fracasados), en los archivos de la Documenta de Kassel, *Das Ei* (El huevo) figura en la lista de los seis proyectos fracasados, los que por un motivo u otro, no pudieron ser exhibidos en Documenta.

Julen Birke

Come en Confianza

Come en Confianza, invita a un gallo y a una gallina de color blanco a comer desde una trama de maíz. Los dos observan el tablero pensando cuál es la jugada que tienen que hacer.

Pablo Brugnoli

Del asfalto al parquet

Ubicaremos los momentos históricos involucrados al proceso de obra en una línea de tiempo que ordene las indagaciones referenciales con las cuales trabajaremos. El primer hito en esta línea será el diálogo que se establece entre el *Equipo Crónica* y la instalación de Pablo Brugnoli. Ambos trabajos buscan poner en marcha la circulación de un mensaje cifrado que transite entre el feaciente delirio que describe el encuentro del arte y la política. La obra del colectivo español está compuesta por numerosos guiños a la historia del arte. En esta obra específica titulada *El arrastre*, vemos la imagen de tres policías que efectivamente arrastran un cuerpo deformado citando la pintura de Bacon. Siguiendo el modelo de *Equipo Crónica*, Pablo también realiza una cita avocada a la conocida pintura de Millet: *El Angelus*, magistralmente interpretada en el texto de Dalí: *El mito trágico de «El Angelus»* de Millet, referida con el fin de mantener una intriga bajo la tierra.

Identificando estas dos referencias podemos continuar pescando alusiones históricas. La carnada es el intento. Reconocemos en esta instalación la congregación de tres décadas. Los 80 están insinuados por la intervención de las líneas de la calle lo que permite proyectar un vínculo latente con la obra *Una milla de cruces sobre el pavimento* de Rosenfeld. Ambos proponen una línea intersectada. Los 90 se presentan objetualizados en una carretilla y tres tubos de neón que evidencian una mirada proyectada hacia el exterior y un generalizado cambio de paradigma, cimentado por la transición hacia la democracia. Desde el 2000 en adelante se inicia un retorno a la necesidad de mirar a la calle encantada y espectacularizada por los vaivenes entre el progreso y la caída.

Refirámonos al evento que otorgó un origen *in situ* a esta obra: en la esquina de José Miguel de la Barra con Merced, se encontraba el pasado 4 de agosto a pocas cuadras del Museo de Bellas Artes, un persistente fuego ardiendo sobre el pavimento. Este brotaba de una chillona barrera de contención plástica que, volteada hacia el suelo, protagonizaba la estimulante escena de barricada. El plástico derretido se fundió con el asfalto y dejó una costra que atravesaba las líneas blancas de la calle. Mucha gente mantuvo fija la mirada hasta que un chorro de agua hercúleo extinguió el fuego. Quedó la marca expresiva exhalando humo. Una vez alejados del lugar la imagen de esta se inscribió en el espacio de la memoria con el nombre de *arte y política*.

Semanas más tarde, aparece otra línea sobre el parquet del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Es una raya en diagonal trazada por encandilantes tubos de neón. Junto a estos descansa una carretilla blanca caída hacia la luz. En el muro hay tres fotografías –que debido a la altura en las que fueron ubicadas– reflejan los objetos presentes y exhiben la ya referida mancha pública. La instalación exige bajar la mirada hacia los desplomados elementos que componen tal enigmático cuadro. Se olfatea cierto ánimo detectivesco que convida a rastrear algunas pistas que flotan disipadas en la vertiginosa historia.

Olivia Guasch.

Jorge Cabieses-Valdés

La Miniatura

A primera vista, *La Miniatura* pareciera relacionarse con la obra de Jacques Monory a un nivel meramente formal. Ambas son representaciones pictóricas de objetos escultóricos donde lo más importante es la pose. Este punto de origen tiene su contraparte en un problema de escala: el gigantismo de la Estatua de la Libertad versus “la jibarización” presente en toda figura de porcelana. Ahora bien, siendo la pose y la escala aspectos importantes para el diálogo entre ambas piezas, la representación del *putty* en sí misma es insuficiente para elaborar un diálogo más incómodo con *Nueva York N4*. Esta incomodidad tiene que ver con la pretensión, inherente a mi trabajo, de competir con toda monumentalidad en el arte. En esta desproporción, *La Miniatura* se ve obligada a ser mucho más grande que la Estatua de la Libertad.

Considerando que esta competencia no depende del tamaño, la inclusión de un objeto totalmente ajeno al preciosismo natural de la porcelana incrementaría su grosor. Precisamente, para reducir y humillar al monumento, debo forzar mi propia pintura pintando dos veces. Pintar primero el refinamiento y pintar luego el tumor. Esta operación permite que todo quepa en una miniatura, ofreciendo así las infinitas posibilidades de lo inversamente proporcional.

Juan Céspedes

Peo de Artista

Lo que más me interesó de la pieza de Wolf Vostell fue lo que descubrí de su obra en general y su relación con el movimiento Fluxus, quería lograr rescatar el espíritu Fluxus y ver cómo podía relacionarme con él, sabiendo que mi trabajo tiene algunas coincidencias con él, principalmente en el tema del humor.

Pienso que la obra de Vostell está construida con mucha originalidad, desapego y buen humor, un humor a veces negro. Eso es lo que he querido rescatar y homenajear con mi trabajo, “peo de artista”.

Isidora Correa

Campo Minado, diálogo con la obra *Bicho* de Lygia Clark

Lygia Clark, en 1960 comienza su serie *Bichos*. Obras realizadas en base a placas de aluminio y bisagras, que permiten diversos movimientos, posiciones y perspectivas para crear un objeto que funcione como una entidad orgánica. Las relaciones fijas de lo que entendemos por frente-revés, interior-exterior se revierten e invierten en este objeto por medio del movimiento. Con esta serie, la artista proponía un diálogo "cuerpo a cuerpo" entre dos "entidades vivas", el espectador y la obra, en donde esa cualidad física y corporal de interacción, permitiera un diálogo que generara una nueva relación. La obra según la artista, es capaz de tener respuestas propias activadas por el estímulo del espectador, en una relación integral y existencial por medio de la experiencia.

La obra *Campo Minado*, propone una ocupación del piso del zócalo del MSSA con fracciones de objetos domésticos. El diálogo con la obra y el museo, se da bajo la metáfora de una política de guerra que toma como operación el bloqueo. Por medio de la instalación de un campo de objetos en el piso, se hace inaccesible el recorrido por la sala, generando una distancia que impide el acceso a la obra de la colección. *Bicho*, queda suspendida en el centro de la sala, neutralizando la intención inicial de la artista de interacción directa con el espectador.

Con esta propuesta se busca subrayar las formas de relación desde el punto de vista cultural y contextual. En *Campo Minado*, la carga del museo y la historia, se imponen por sobre la obra impidiendo toda capacidad de diálogo e integración, en donde el movimiento corporal y físico esencial es anulado. Los objetos al ser fragmentos, además de bloquear el acceso a la obra, se presentan desintegrados, como revés a la utopía de integración del espectador con la obra, que sólo es posible bajo la condición de interacción. *Campo Minado* subraya un tipo de relación basado en la manipulación y dominación que un cuerpo impone sobre otro, determinando y fijando su posición en una relación inorgánica y asimétrica, que en su domesticidad no parece ser una amenaza.

Claudio Correa

Bipolar

Este video es el registro del contacto violento entre dos bloques magnéticos. El set donde se desarrolla la acción está planteado como una especie de laboratorio para la manifestación de fuerzas de atracción física, energía magnética o la fuerza de gravedad y de tipo orgánico: la voracidad de agentes medioambientales domésticos.

El objetivo de *Bipolar* consiste en provocar un enfrentamiento entre dos fuerzas iguales, hasta exceder el límite de su resistencia. El video lleva a escena la lógica estructural de la confrontación, presentando una matriz conductual definida: actuar de manera refleja al oponente; símil de la Ley del Talión -"ojo por ojo"- produciendo una interacción que provocará roces, choques y el desgaste de los actores involucrados hasta llegar a su degradación física.

Este *modus operandi* hace referencia a la doctrina de la *Destrucción Mutua Asegurada*, concebida por John von Neumann durante la Guerra Fría (graficada como: 1+1=0) esta supone que al poseer cada oponente la misma capacidad bélica, la respuesta a un ataque conllevaría a una escalada que finalizará en la destrucción absoluta del bando contrario.

Los bloques estarán hechos de cerámica imantable, material que evidenciará, tras sucesivos combates, la pérdida de su integridad provocada por la duración de su performance. Como resultado del continuo choque la escala inicial de percepción del conflicto se irá reduciendo cada vez más, a medida que los bloques se vayan trizando, rompiendo y subdividiendo en pequeños escombros, hasta llegar al nivel de partícula de polvo. Al circunscribirse a un espectro de microconflicto, se integrará a este sistema un grupo de hormigas, atraídas al lugar de maniobras por el jugo de una naranja reventada; carnada por la cual, dentro de esta lógica, serán convertidas en el botín de guerra a ser disputado y repartido.

La propuesta de *Bipolar* pretendió registrar en un terreno neutro fuerzas preexistentes, con las que la mirada cotidiana habitualmente se soslaya.

Pablo Ferrer

En la medida de lo posible

El *stop motion* permite animar un objeto inerte por medio de la puesta en línea de tiempo de una serie de tomas fotográficas.

En videos anteriores a *En la medida de lo posible* como *Cuadro plástico* (2005), el díptico *La liebre y la tortuga* (2009) y *Sick* (2010), se habían investigado diversas posibilidades en torno a lo animado e inanimado, haciendo que cuerpos humanos se comportaran como objetos, forzando su inmovilidad o elaborando objetos que simulaban desde sus propiedades un estado de movimiento congelado. En el caso de *Sick* se buscaba lo contrario: un objeto inerte y tan cotidiano como una taza se animaba inesperadamente comportándose de modo orgánico.

En la medida de lo posible debe su origen a una imagen asociada a la acumulación absurda y voluntarista, involucrada en el levantamiento de una estructura que se alza de modo totémico. En años anteriores, este mismo asunto dio origen a dibujos de diversa escala y al proyecto de una animación para, finalmente, tomar la forma del *stop motion*. Esta opción difiere de los videos anteriores en los que la cámara fija cumplía solo la función de capturar en tiempo real lo que acontecía ante el lente; en el último video se necesita de la edición de las capturas fotográficas para producir el movimiento.

El cuerpo que manipula los objetos heterogéneos con que hace la construcción finalmente se alza sobre ella, tomando su cabeza y levantándola en un último esfuerzo por alcanzar altura. De esta forma, su propio cuerpo termina formando parte de la estructura vertical. La obra de J. Monory con que el video debía dialogar influyó en la decisión de hacer que todos los elementos puestos en escena fueran monocromos. Durante el trabajo de edición del video se optó por dejar las manos que aparecen manipulando los elementos por "error" en algunos momentos de la secuencia. Reiteran ellas el acto constructivo del personaje y recuerdan el clásico *Deus ex machina*: la grúa que introducía una deidad en la escena teatral resolviendo una situación.

Javier González

Si no fuera por la muerte (cada nacimiento sería una tragedia)

"Cuando lo irremediablemente muerto nos da una señal de vida estamos viendo un fantasma."



"evidencia de una muerte (cadáver)"



"Negación de una muerte (fantasma)"

Ignacio Gumucio

El Guardian de la Llama

Para *Operación Verdad* o *La Verdad de la Operación* se me pidió presentar una pieza que interpelara, comentara o estableciera un diálogo con la obra *Nueva York N°4* de Jacques Monory.

El guardián de la llama es una pintura hecha a comienzo de este año antes de ser invitado a participar de la exposición y antes de conocer el cuadro de Monory. Para hacer este cuadro me basé en una imagen fotocopiada que muestra una ceremonia deportiva en el Club Universidad Católica. "Agujeriando" el papel fotocopiado hice una plantilla para traspasar la imagen a la tela con óleo, el cuadro es el resultado de esta transcripción inexacta.

Luego de intentos frustados de hacer obras que dialogaran con la de Monory, vi el parecido del gesto del personaje de mi cuadro y de la Estatua de la Libertad representada en la obra de Monory, y lo elegí para la muestra. Lo que comparten mi cuadro con el de Monory está fuera de mi esfuerzo, es "pura coincidencia" como dicen. La coincidencia es el único modo de comentar una obra ajena sin sentirme un intruso.

Patrick Hamiton

Copper Diamond

La obra presentada en la muestra responde a una constante en mi proceso de trabajo en relación a la manipulación de objetos e imágenes cargadas desde el punto de vista social, económico y cultural. También responde a la violencia y desigualdad presente en la sociedad chilena de la post dictadura y al impacto de los procesos de globalización económica perceptibles en la trama urbana de la ciudad de Santiago.

Copper Diamond es un dibujo mural hecho con protecciones de muro bañados en cobre brillante. El trabajo es parte de una serie de proyectos en los que utilizo éste material, que se usa normalmente para proteger los muros de casas y del comercio en Santiago, para crear murales de corte minimalista utilizando formas geométricas simples. Las protecciones de muro son muy filosas y remiten a la lucha contra la delincuencia así como a la protección de la propiedad privada.

Estos trabajos hablan de límites, así como de segregación y división social, de una manera muy simple, utilizando para ello figuras básicas y elocuentes, como el cuadrado o el rombo que son, desde el punto de vista geométrico, el acto más simple de delimitación.

Rainer Krause

Kleiner Lauschangriff [Pequeño Ataque de Escucha]

El término "Lauschangriff" surgió en Alemania Federal en los 70 del siglo pasado como una descripción de la práctica de vigilancia a supuestos terroristas por la Policía de Investigaciones y las fiscalías. En la actualidad, según las leyes alemanas, se diferencia entre el "Grosser Lauschangriff", que permite la vigilancia secreta con medios auditivos de los espacios privados y que también se nombra como "Vigilancia acústica de espacios habitacionales", y el "Kleiner Lauschangriff", que permite solamente la escucha y grabación de conversaciones en el espacio público y otros espacios accesibles por el público general, como oficinas o empresas.

El trabajo *Kleiner Lauschangriff - KLA [Pequeño ataque de escucha]* consiste en tres etapas sobre tres soportes diferentes. La primera etapa está concluida con la inauguración de la exposición en el Museo y consiste en la confección de dos chalecos (tipo geólogo) y siete camisetas. Cada prenda de ropa tiene bordada (chalecos) o estampada (camisetas) la frase: "Conciudadanos / Conciudadanas: Para su mejor atención toda conversación conmigo puede ser grabada." Uno de los chalecos (blanco) está expuesto en la sala CNI del Museo y colgado sobre una silla de oficina.

La segunda etapa se inició con la inauguración y termina el 2012. Entre ambas fechas me visto con el otro chaleco (negro) y una camiseta siempre que salgo de mi casa (o cualquier otro espacio habitacional). Me llevo conmigo una grabadora de audio con la cual registro todas las conversaciones conmigo (o alrededor mío) en espacios accesibles al público general. Todos los archivos de audio así generados serán almacenados en un disco duro externo de un computador.

La tercera etapa consiste en la confección de una vitrina o caja acrílica transparente que contiene este disco duro con los archivos de audio. Un cable USB permite la conexión del disco duro en el interior con un computador. Pero el acceso al contenido del disco está bloqueado por una clave secreta. Esta vitrina funciona como obra de arte y puede ser expuesto en otra ocasión y/o vendido, incluido o excluido de la clave secreta (según precio).

Entiendo el objeto "KLA" no solamente como reacción a las instalaciones de vigilancia telefónica en la sala CNI del Museo, y no solamente como reacción frente a las mismas prácticas supuestamente ilegales de las policías hoy en Chile (y las mismas prácticas supuestamente legales de empresas telefónicas, centros médicos, bancos, etc.), sino también como homenaje al gran padre del arte sonoro: Marcel Duchamp y su ready made "À bruit secret" de 1916, donde se define el sonido como material plástico y se problematiza la separación del sonido de su fuente. No obstante las operaciones entre ambos trabajos son diferentes: mientras Duchamp plantea la escucha del sonido de una fuente desconocida (no se sabe que está almacenado adentro de la bobina de cuerda) en "KLA" se evidencia la no-escucha de las fuentes conocidas (de los ciudadanos no se sabe que se ha almacenado sobre ellos).

Sebastian Leyton

Libertad de expresión

Solbes y Valdés se habían servido de imágenes previas, aparecidas muchas veces en los medios de comunicación de masas, para manipularlas, asociarlas y disociarlas, deformarlas, componerlas de nuevo, de tal manera que ahora "decían" lo que antes estaba oculto, y lo decían irónicamente.

Extracto del texto de Valeriano Bozal, aparecido en el Diario electrónico español, El Cultural, para la inauguración de una muestra del Equipo Crónica, en Galería Antonio de Suñer, Madrid 2011.

Policía y Cultura. Es la serie del año 1971, a la cual pertenece la obra del Museo de La Solidaridad, llamada *El Arrastre*, de los españoles Rafael Solbes y Manolo Valdés, el *Equipo Crónica*. Serie compuesta de varias pinturas de gran formato, en las que la policía y el arte son los protagonistas. Obras como *Escuela de París*, *Este no se me escapará* y *Pin-pam-pop*, entre otras, plasman su posición ante la violencia institucional y el autoritarismo.

La relación. Establezco un nexo entre las obras, a partir de una lectura compuesta de referencias tanto formales como conceptuales. En lo formal, la imagen que seleccioné para trabajar, tiene una composición figurativa similar a la obra del *Equipo Crónica* y la fuerza policial como protagonista. En lo conceptual, el uso de la referencia a imágenes provenientes de la prensa gráfica, que dan cuenta de una realidad social y política contemporánea, así como referencias a la historia del arte.

La imagen escogida. Es una foto obtenida de la portada de un ejemplar del Diario la Tercera, en los Archivos de Prensa de la Biblioteca Nacional. Esta imagen del 19 de junio del 2009, pertenece al desalojo del campamento de la Agrupación Nacional por los Derechos Habitacionales (deudores habitacionales), "Andha Chile a Luchar". Que tras 46 días de Toma en el Río Mapocho (bajo el Puente Pío Nono), fueron desalojados violentamente de la ribera por Carabineros de Chile. El personaje central de la foto aferrado a una bandera chilena, es Lautaro Guanica, a quién por azar de la vida, le tocó ser protagonista de una épica imagen. Guanica era un ex militante comunista, Concejal de Peñalolén y miembro del Movimiento Pobladores en Lucha, que trabajaba en coordinación con Andha Chile.

La distorsión evidente. Un hecho real como el desalojo, sufre una primera distorsión en el registro fotográfico/periodístico, al retratar solo partes del acontecimiento. Posteriormente el acto editorial lo somete a una segunda, seleccionando esta imagen para instalarla en portada o interior de un medio de difusión masivo, de acuerdo a su impacto mediático. Una tercera es mi selección, al escoger sólo una sección de la fotografía, que se ajusta en composición y dimensiones a la obra del *Equipo Crónica*. Toda una sucesión de alteraciones que van deformando el acontecimiento desde el origen, hasta llegar a nuestra percepción ya desfigurado. Mi obra propone al espectador, la posibilidad de observar y tratar de recomponer esta imagen de un hecho real. Esto, a través de un vidrio biselado, un filtro que transforma, deformando ópticamente la imagen, evidenciando así su distorsión.

Kika Mazry

Flic flac / La Rapidez de un Movimiento

El juego es humano, la suerte cambia y nada se establece como un paradigma seguro para seguir apostando, la posibilidad de éxito se transforma en supervivencia.

Dar por cierto algo que creemos que lograremos es una constante, *Flic flac* es el movimiento del cuerpo dentro de este azar. El cambio permanente es la forma de nuestra apuesta.

Esta obra propone una estrategia de apropiación espacial por medio de elementos planos con formas abstractas que se instala metafóricamente como una vegetación o como una especie de papel decomural.

El trabajo dialoga con la obra de Yoko Ono a primera vista por un alcance cromático y luego por las palabras escritas en rojo sobre estas formas. Las palabras provienen de dos contextos totalmente diferentes: el primero, es otra obra de Yoko Ono en la cual utiliza postales escritas con poemas por ambos lados en inglés y en francés. El segundo, de palabras que son importantes en mi vida cotidiana. Es así entonces que se establece un cruce biográfico de dos mujeres totalmente diferentes pero que apostaron por un mismo camino, el del arte.

Una amiga que visitó la Bienal de Arte Contemporáneo de Lyon me trajo como presente un sobre en el cual estaban las postales citadas anteriormente que eran regaladas a los espectadores. El significado de los textos impresos proponen con humor e ironía una serie de situaciones humanas cercanas a las poéticas de las vanguardias: "No dejes de reír durante toda una semana".

Cuando se nos propuso el encargo de obra para la exposición inmediatamente asocié el juego como estrategia fundamental que la artista utiliza en toda su obra. En mi caso también recupero operaciones usadas con anterioridad, en este caso los elementos bidimensionales que parecen manchas que invaden espacios y textos.

Hay una serie de cuadros de pequeños formatos que son las mismas formas pegadas en la pared a menor escala, pero aquí su composición propone movimientos diferentes.

Lo otro es la exhibición de las postales sobre formatos de la mismas dimensiones de las anteriores.

Me interesaba realizar una obra en la cual los materiales y los recursos fueran austeros y dialogarán con el contexto histórico actual en Chile.

Carlos Navarrete

Venceremos

La obra que expongo ha sido mostrada en el 2007 en un homenaje a Salvador Allende en Francia, fue pensada para esa ocasión y coincidentemente me ha servido para dialogar con una obra de la colección que siempre me ha interesado como es el trabajo de Antoni Muntadas. La relación no es precisamente con la obra de Muntadas, sino con Allende y que es el objetivo mismo de su obra, rendir tributo a este ex presidente de Chile.

Cuando la realicé en el 2007, mi único objetivo era dar forma al encuentro fortuito de la foto que muestra al ex presidente minutos antes de que se bombardeara el palacio de gobierno, ya que estando en el 2003 en Stuttgart, Alemania -por efectos de una residencia artística- esa fotografía apareció en un diario alemán que regularmente ojeaba y según logro recordar, pasé varios días mirando esa imagen de un Chile pasado en Alemania.

El tiempo y nuevamente el azar, me hicieron encontrar los otros recortes de prensa en Santiago de Chile, donde también se habla de esa imagen y desde ahí, elaboré este foto collage, al que he agregado la palabra *Venceremos*, como un gesto de resistencia y permanencia de las ideas y convicciones que llevaron al presidente Allende a defenderlas, con las tristes consecuencias para el pueblo de Chile.

Cristián Salineros

Mute

Este trabajo se desprende de una serie de obras que se iniciaron en el año 2009, como estudio de estrategias para intentar silenciar cualquier objeto, cosa, símbolo y/o paisaje.

En ese sentido, esta serie se plantea como un método para evitar la memoria de los objetos (como si quisiéramos negarlos), y en este caso particular el emblema patrio. Es en esa lógica utópica que el trabajo intenta llevar al grado cero la figuración y sólo se construye en atención a la noción de la suspensión y la habitabilidad de la forma tridimensional. *Mute*, (la que) se lleva a cabo en la lógica de la intervención y de emplazamiento respecto de la relación de la obra y el lugar, que en este caso cobra especial relevancia en la medida que el Museo de la Solidaridad Salvador Allende ha sido en el tiempo un ente silenciador y silenciador, pero del cual no se ha podido evitar su memoria que siempre reaparece como la serpiente que cambia su piel.

La obra *Mute* cumple con esa vestimenta, con el tiempo se descascara dejando que reaparezca la imagen emblemática que oculta.

El *masking tape* como material cubriente permite homogenizar las superficies y materialidades, produce una "suspensión" permite retener el tiempo y el movimiento natural de la bandera, produciendo un quiebre en la comprensión lógica y cotidiana del objeto.

Daniel Sanchez

"Film noir"

"film noir" es el título del tríptico presentado por Daniel Sánchez (Lima, 1978) expuesto en igual sala con la obra del catalán Antoni Muntadas (Barcelona, 1942). Ello, con el propósito de generar un diálogo visual entre ambos autores: entre pasado y presente. El trabajo de Muntadas -creado con cuarenta años de antelación- es rescatado por Sánchez esencialmente desde los elementos materiales que lo componen, siendo esta especie de "ficha técnica cinematográfica" (presentada por el catalán) el punto de partida para relacionar ambas propuestas. La interpretación del chileno a través de un tríptico, funciona como imagen narrativa que intenta hacer prevalecer una situación estética, por sobre el sesgo histórico que la figura de Salvador Allende supone. Este asunto no es menor, tratándose de un ex presidente, convertido por la Historia y sus testigos en un ícono social heterogéneo; portador de una mitología propia capaz de gatillar las más contrastantes pasiones. Novedoso y casi "transgresor" resulta entonces, que Sánchez declare estar "muchísimo más interesado en cuestiones no de corte histórico, sino de corte estético", privilegiando así la idea de filme y sus momentos narrativos, resultando como secuencia "stills pictóricos" que más relación guardan con la obra del propio autor que con la persona de Salvador Allende. Señala Sánchez: "Lo que me interesa realizar es tomar esa información (obra de Muntadas) desglosada y vincularla con los elementos visuales que uso recurrentemente en mis pinturas: figura humana y cinta de raso."

El modelo humano protagonista de esta "historia", obedece a una selección absolutamente arbitraria ¿Se trata entonces de una alusión pensada por y para Allende o simplemente estamos ante el retrato de un individuo con anteojos dispuesto en un espacio que gatilla asociaciones que sobrepasan la simpleza de lo que observamos? Sánchez valora aquello que es "meramente" visual; aquello que deje manifiesta su interés por el "Cine negro"; ese cine de los años 40', principalmente policiaco, donde abundan el suspenso, las acciones delictuales y enigmas al por mayor. Especialmente interesante resulta la pieza central: esa maraña de cinta negra, alusiva quizás al rollo fílmico de Muntadas, también a los modelos de raso tan frecuentes en el trabajo de Sánchez, pero también a una especie de enredo oscuro y confuso que separa el principio y el fin de esta trilogía. Finalmente, pareciera ser que la verdadera clave para acabar interpretando este trabajo, no está ni en la imagen ni en el espectador, sino en la conjunción de ambas al interior de la particularidad de este contexto museal.

Sujeto de Movimiento #2 (El huevo de Vostell)

La video-instalación *Sujeto de Movimiento #2 (El huevo de Vostell)* debe su propuesta a la instalación que este artista alemán proyectó para el Museo Federicianum de Kassel en el contexto de la documenta 6 de 1977.

Ese gesto, en el límite de las dos Alemanias y en el contexto político de la época fue censurado y el avión de guerra que debía quedar aterrizado sobre la torre y la balastrada del Federicianum, nunca fue autorizado.

La instalación que Vostell sí hizo fue totalmente negra, con aceite en el piso y la luz de unos televisores que aludían a la visión del mundo mediante reflejos y sombras. Se dice que Vostell recurrentemente parafraseaba a Goya. Las posturas torturantes de sus protagonistas se referían a las situaciones límites vividas en tiempos de guerra.

Por la misma fecha, Vostell aterrizaba en Santiago para participar del proyecto de exposición *El Huevo* en la Galería Época.

34 años después, la video-instalación *Sujeto de Movimiento #2 (El huevo de Vostell)* intenta re-articular y actualizar elementos experienciales, iconográficos e indiciales de una obra que nunca se realizó. La pieza está compuesta a partir de dos canales de video que exhiben aleatoriamente una misma secuencia, construida a partir de más de 4.500 fotografías fijas, dos planos de video y la superposición de 4 pistas de audio de ruido ambiente.

La instalación interfiere con el acceso a una de las salas del segundo piso del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, proponiendo una revisión de las conexiones y tensiones de esos momentos de una obra, dos museos de distintas ciudades y dos disposiciones diferentes de dos sistemas de reproducción de video.

Por una parte, un gran telón dispuesto verticalmente en el eje de acceso a la sala, muestra por retro-proyección una secuencia animada de encuadres de piso o pequeños horizontes de aceras, cunetas, calles, autopistas y líneas férreas que van desde uno y otro museo hasta sus respectivos aeropuertos. El segundo canal exhibe la misma secuencia, pero esta vez en un pequeño monitor horizontal dispuesto a baja altura. La secuencia es interrumpida en un primer momento por un video que exhibe un techo de nubes en un plano picado desde la ventanilla de un avión. Luego, la secuencia continúa por territorio alemán hasta que un plano fijo realizado en septiembre de 2011 muestra la tranquilidad desoladora del museo Federicianum de Kassel en la actualidad. La secuencia finaliza con un recorrido progresivo por los diferentes espacios del Museo Allende y concluye con la imagen de la misma sala de exhibición.

El espectador que entra a la sala es sometido a descifrar el bombardeo de luces y sombras de la secuencia infinita de imágenes y tomará necesariamente la postura corporal que se encuentra en la propuesta de Vostell y su goyesca paráfrasis.

¿A qué puede estar sujeto un movimiento? Sujeto al inicio y al final de su transcurso, desde el cual comienza y termina como un huevo aplastado, buscando hormigas en las cunetas de un viaje entre Alemania y Santiago de Chile, de aeropuerto a aeropuerto y de museo a museo.

¡A parar el match!

La apacible ciudad de Båstad, rodeada por el mar, con un clima templado de veranos cortos y calurosos e inviernos suaves, de una población estable de unos 4.800 habitantes, siendo uno de los más visitados balnearios de Suecia; se vio en esos días notablemente alterada por un suceso que la dividía en muros y alambrados, asediada por las cámaras de los reporteros, siendo supervisada por el numeroso contingente policial que intentó mantener el orden y controlar las manifestaciones. Se convertía así en la arena de un encuentro que desbordaba lo deportivo involucrando aspectos que ni suecos ni chilenos habían previsto, generando nuevas lecturas de este evento, invitándonos a reflexionar sobre el lugar que ocupan en la vida real más que el ejercicio público de la política y sus implicancias sociales, la expresión del deporte, el arte y sus relaciones latentes.

Tal vez la propia estrategia de Slettemark provea algunas señales que dirijan la mirada hacia diferentes alternativas para actuar en el espacio social y cambiarlo. Así como un signo regulador y autoritario podría ser reutilizado (por un artista) para conferir un significado doble a una estructura aparentemente estable, y una obra de arte era luego reapropiada por los manifestantes en múltiples contextos, se podría entrever en estos actos la capacidad de actores diversos para transformar ciertas imágenes, roles y posiciones predeterminados, y darles sentidos nuevos y específicos a sus luchas. Si la campaña del boicot a la Junta se había transformado en una pugna visual batallada a través de los medios de comunicación donde imágenes de bordes, muros, fuertes, naciones, deportistas e ideologías se mezclaban en una cadena de asociaciones imaginarias y semánticas, tanto este espacio mediático como los signos que definen prácticas y espacios públicos se mostraban como espacios abiertos a las contiendas, manipulaciones y traslaciones de sentido por cada lado (1).

Entonces, lo que me llamó fuertemente la atención de esta obra es esta suerte de recolección, desintegración y reordenamiento o recomposición de los elementos que concurren al campo semántico que la constituye. Objeto, grafiti, afiche, collage y nuevamente objeto de arte recompuesto y donado a la colección del MSSA en un acto de amor a la vida, al arte y la solidaridad. Este procedimiento de rearticulación de los sentidos para generar una nueva lectura es vista en los procesos de producción y de postproducción (Bourriaud 2004) del arte contemporáneo actual y del collage en sus inicios. Juntar cosas de distinto origen y naturaleza para generar un discurso detonador de nuevos contenidos. Procesos con los que me siento muy identificado y cómodo como artista (2).

(1) Carla Macchiavello, A parar el match: política, deporte y arte, Revista de Estudios Sociales No. 32, 2009. Bogotá, Pp.146-157.

(2) Extracto de la investigación sobre la obra de Slettemark "Stoppa matchen!-Bojkotta juntan!

Gerardo Pulido

Lucha de Clases

La obra a exhibir en *La Operación Verdad o la Verdad de la Operación* forma parte de la serie *Lucha de clases*, constituida de pinturas realizadas sobre papeles reflejantes. Cada imagen se divide siempre en tres segmentos horizontales, los que, a su vez, simulan distintas superficies. *Lucha de clases #3*, mide 70 x 50 cm., tiene como soporte un papel "espejo" y representa dos superficies de madera diferente en el segmento superior e inferior; en el centro, un mármol azul.

Todo trabajo de la serie muestra un chorreo que se extiende de arriba hacia abajo, el cual se ejecuta con una máscara líquida que, luego de pintarse un tipo de superficie, es desprendido. Solo la simulación central cubre dicho derrame. Para el caso, un delgado margen recorre lo pintado, encargándose de mostrar el soporte y la ausencia de pintura en el chorreo (ausencia que paradójicamente patentiza lo pictórico). Otro detalle nada de irrelevante lo constituye el borde de toda área pintada: no esconde la pincelada sino al contrario, desobedece sutilmente a la geometría, además de recordar la manufactura comprometida y, otra vez, que presenciamos una pintura.

He decidido presentar dicha obra en el MSSA básicamente por dos razones:

1) Las relaciones que se manifiestan con dos piezas que se encontrarán en la misma sala que *Lucha de clases #3: Hagámosnos la guerrilla interior para parir un hombre nuevo* (1970) de Roberto Matta e *Isfahan III* (1968) de Frank Stella.

2) Las alusiones hacia el discurso político representado por el museo y por la colección en sí.

Respecto de ambas obras mi trabajo rescata su materialidad: la pintura. En segundo lugar, recoge una inclinación abstracta y colorista, con guiños cromáticos hacia los azules preponderantes en Matta, algo discretos en Stella, y hacia los cafés de Isfahan III. Pero lo más relevante radica tanto en la geometría (enfática en los "círculos" de Stella) y en la gestualidad (fundamental en el cuadro de Matta, así como en buena parte de su obra). Ambas características están presentes en mi pintura. De cualquier modo, surge la importancia del cuerpo, uno dinámico para Matta y pseudo fenomenológico para Stella, que busca impresionar, casi amenazar, al espectador a través del tamaño de -prácticamente- dos murales monumentales. La abstracción heroica que encarna tanto la obra de Matta y Stella fue ensalzada y protagonizada por su escala. Mi trabajo responde con el pequeño formato, que busca más que intimidar, intimar.

Isabel del Río

Juego de confianza 2

El trabajo de Yoko Ono me ha permitido hacer un juego con mi propio trabajo vinculándose ambos a través del sonido. Como referente Tomaré dos obras que la artista ideó para este espacio, *Juego de confianza*, (juego de ajedrez con todas las piezas blancas en el cual solo sirve la memoria del jugador para retener las jugadas propias y del contrincante), el segundo trabajo es una grabación realizada con John Lennon titulada *Johnnyoko* en la cual se reproduce una grabación, realizada entre ambos en la que van desarrollando un juego que se juega en pareja.

En este trabajo (sonoro) vuelvo hacer el juego de dos, donde respeto el ritmo y los tiempos de grabación de la obra de *Johnnyoko*, para esto use dos tracs de sonido que van moviéndose de acuerdo al movimiento del espectador, haciendo aparecer el sonido a través de un sensor. Los parlantes van ocultos en el techo sobre la obra de Yoko, el sensor va a nivel del socalo muy cerca de la obra. Solamente si el espectador se acerca a esta, se accionara el sensor y se podrá escuchar la grabación.

Camilo Yáñez

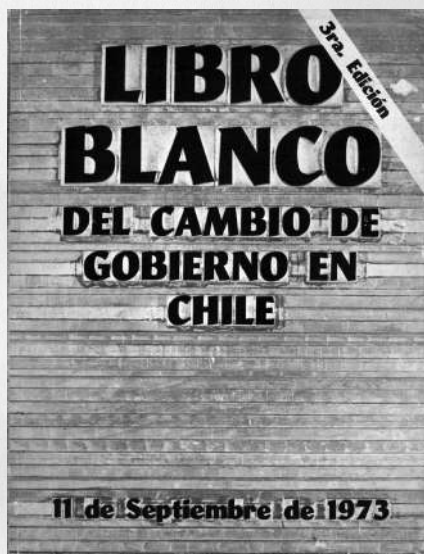
Al pueblo de Chile, (su historia y su futuro)

Escultura de azulejos blancos sobre la que van montadas diversos productos de limpieza, desinfección y aseo.
6,15 x 3,15 mts. x 5 cms.

La pieza fue montada en el piso, al centro de la sala en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende y enfrentando la pintura *Isfahan II* 1968 de Frank Stella donada al Museo en 1972. Las obras de los diversos artistas que apoyaron la UP fueron donadas bajo la consigna e implícito mandato de ser entregadas "al pueblo de Chile". El objeto de azulejos es un reflejo escala 1:1 del formato perimetral de la obra de Stella.

Ocupando la lógica formalista de la abstracción de Stella, se crea una obra que desde su materialidad y neutralidad gatilla un sentido político y simbólico.

El trabajo es una ironía punzante sobre como Chile ha manejado su historia, su memoria y su responsabilidad en materia de derechos humanos, al mismo tiempo, que hace un guiño a la propia historia del Museo, su lugar actual de emplazamiento, su manejo, su cuidado simbólico y político en la medida en que el tiempo transcurre y donde todo ideal ya ha sido manipulado, instrumentalizado, limpiado y desinfectado.



Libro Blanco, publicado días después del Golpe Militar y cuyo contenido justificaría el accionar de las fuerzas armadas. De este documento surge la idea para la obra en relación a la utilización de azulejos blancos.



Titular del diario LA SEGUNDA, 9 de Febrero de 1977

Christrian Yovanne

Cuando la Luz del Sol se esté Acabando

Cuando la Luz del Sol se esté Apagando, es el título de un video en donde se muestra la interacción entre una pequeña figura del actual pontífice Joseph Ratzinger (Benedicto XVI) y la aguja metálica de un viejo Gramófono (Vitrola). La música corresponde al bolero titulado *La Barca*, de Roberto Cantoral, interpretada por el reconocido cantante chileno Lucho Gatica. ícono de la canción romántica durante la década del cincuenta en Chile y posteriormente en latinoamérica.

La historia se sucede a través de diferentes planos fijos sincronizados con cada una de las estrofas de la canción, en cuya letra se expresa un profundo dolor a causa de un distanciamiento amoroso:

*" Dicen que la distancia es el olvido,
Pero yo no concibo esta razón,
Porque que yo seguiré siendo el cautivo,
De los caprichos de tu corazón.*

*Supiste esclarecer mis pensamientos;
Me diste la verdad que yo soñé;
Ahuyentaste de mí los sufrimientos;
En la primera noche que te amé "*

*Hoy mi playa se viste de amargura
Porque mi barca tienen que partir,
A cruzar otros mares de locura
(cuida que no naufrague su vivir);*

*Cuando la luz del sol se esté apagando;
Y te sientas cansada de vagar,
Piensa que yo por tí estaré esperando;
Hasta que tú decidas regresar "*

La presencia de esta miniatura, situada al centro del disco de acetato (y que gira en forma circular) articula un diálogo tácito con la aguja del gramófono; ésta avanza hacia la diminuta figura a medida que la canción se reproduce hasta interceptarla y, finalmente, derribarla. No sólo la relación formal (establecida por cuestiones de escala y estrategias de montaje, principalmente) define la lectura de esta narración, sino también la letra del bolero de Gatica, la que se asimila al precario "estado de salud" de las instituciones vinculadas al catolicismo que incluyen a la iglesia, instituciones educacionales y varios estratos de la sociedad.

Aymara Zegers

Del cuerpo no podemos caernos

Del cuerpo no podemos caernos. A lo más internarnos por las superficies aleatorias de la exterioridad plagada de bolsillos que el afuera hilvana en el afuera. No hay reverso ni anverso del cuerpo. No tiene límites, no tiene centro, ni se circunscribe a ningún sitio. Es ahí donde estamos y tenemos que permanecer. El interior es un segmento de exterior plegado sobre sí.

Willy Thayer

El cuerpo

Del cuerpo no podemos caernos, pero sí podemos desprendernos, ser regurgitados o caernos de otro cuerpo. En dicho intervalo desaparecemos como lo haría el gesto mínimo y violento de la explosión de un cráneo. El cuerpo es el receptáculo donde decanta la medida del tiempo; unidad que consume sus tres actos vinculantes (pasado-presente-futuro), donde se diluyen, se desvían y entrecruzan.

El cráneo

Podemos percibir, desde la temporalidad, que lo único que queda luego del proceso de descomposición de un cuerpo es su impecable estructura ósea. Arquitectura que aparece como cenotafio, del cual repartido o a expensas de repararse, sólo es el cráneo el que conserva su morfología total, la unidad de sus partes. Sobre su superficie se observan tenues grietas que delimitan y hacen evidentes las piezas que constituyen la caja ósea. Estas piezas que no siempre estuvieron unidas, una vez articuladas y encajadas, se fortifican con el paso del tiempo, quedando en el registro de unión su historicidad como acto indicial.

La explosión

El cráneo se hincha, desatando una fuerza detonada por la chispa incandescente y la pólvora. El entrecruce de estas temporalidades expresa fuerzas singulares, en un acto volitivo que pertenece a un orden que está por pulverizarse. Ver la explosión de un cráneo es verse desaparecer.

- HOY 12.30 HRS. EN CALAMA MAS O MENOS BUENA PRESIDENCIAL. ZONE DETENIDA POR EXPRESIONES INJURIOSAS A LA A A ACTO CIVICO MILITAR.
- CON GRITOS EXPRESO: .. ASESTADO PASO POR ORDEN DE SR. INTENDENTE MILITAR POR INFRACCION AL .. S .. NO REGISTRA ANTECEDENTES DE TIENE ANTECEDENTES DE H S.E. ESTA EN CONOCIMIENTO SE INFORMARA OTROS ANTECEDENTES