

Kamchatka

Revista de análisis cultural

N.13

Topografías de la memoria: de usos y costumbres en los espacios de violencia en el nuevo milenio

Coordinadoras: Marisa González de Oleaga
Carolina Meloni González

TOPOGRAFÍAS DE LA MEMORIA:

DE USOS Y COSTUMBRES EN LOS ESPACIOS DE VIOLENCIA EN EL NUEVO MILENIO

KAMCHATKA. REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL 13 (2019)

Monográfico coordinado por MARISA GONZÁLEZ DE OLEAGA Y CAROLINA MELONI

MARISA GONZÁLEZ DE OLEAGA Y CAROLINA MELONI. Topografías de la memoria: de usos y costumbres en los espacios de violencia en el nuevo milenio.	5-9
1. EL DEBATE SOBRE LOS LUGARES Y ESPACIOS DE MEMORIA	
CHRISTIAN DÜRR. Acusación y terapia: los Gedenkstätten en Alemania y Austria y los sitios de memoria en Argentina.	13-29
ANA GUGLIEMUCCI, LORETO LÓPEZ. Restituir lo político: los lugares de memoria en Argentina, Chile y Colombia.	31-57
LUCIANA MESSINA. Lugares y políticas de la memoria: notas teórico-metodológicas a partir de la experiencia argentina.	59-77
2. ESPACIOS DE MEMORIA EN CONTEXTO: EL CASO ARGENTINO	
LUDMILA DA SILVA CATELA. Humanidades, un lugar contra el olvido. Etnografía sobre la tradición de las marcas de memoria y la revolución de las palabras en La Plata-Argentina.	79-95
AGUSTINA CINTO. El ex centro clandestino de detención Servicio de Informaciones como lugar de memoria en la ciudad argentina de Rosario: memoria(s) disputada(s) e institucionalización/normalización de las memorias.	97-115
MARISA GONZÁLEZ DE OLEAGA. ¿La memoria en su sitio? El museo de la Escuela Mecánica de la Armada.	117-162
FLORENCIA LARRALDE ARMAS. Cartografiar las marcas: intervenciones, disputas y transgresiones en el Espacio para la Memoria ex ESMA.	163-194
MARIANA EVA TELLO, EMILIANO CARLOS FESSIA. Memorias, olvidos y silencios en las propuestas museográficas en el espacio para la memoria “La Perla”.	195-224
3. POLÍTICAS DE LA MEMORIA Y EL OLVIDO EN ESPAÑA	
PALOMA AGUILAR FERNÁNDEZ. El primer ciclo de exhumaciones y homenajes a fusilados republicanos en Navarra.	227-269

MARÍA LAURA MARTÍN CHIAPPE. Fosas comunes de mujeres: narrativas de la(s) violencias y lugares de dignificación.	271-297
QUERALT SOLÉ BARJAU, XAVI LÓPEZ SOLER. El Valle de los Caídos como estrategia pétrea para la pervivencia del franquismo.	299-317
4. NARRATIVAS DE LA VIOLENCIA, TESTIMONIOS Y POLÍTICAS DEL DUELO EN LOS ESPACIOS DEL HORROR	
PAMELA COLOMBO. (Des)habitar: la inscripción espacial de la desaparición forzada en la casa.	319-340
CAROLINA MELONI GONZÁLEZ. Fenomenología de un necrolugar. Huella, memoria y trauma en la provincia de Tucumán (Argentina).	341-371
CONSTANZA CATTANEO, EZEQUIEL DEL BEL, SOFIA ALEJANDRA NEDER, BRUNO LUCIO SALVATORE. Las doctrinas militares: la reprisión política en Tucumán, Argentina (1975-1977).	373-394
NIKOLINA ZIDEK. Topografías imaginarias y materialidades sucedáneas: la memoria de Bleiburg en la diáspora croata en Argentina después de la Segunda Guerra Mundial.	395-414
5. ESTÉTICAS, RECONCEPTUALIZACIONES Y REAPROPIACIONES DE LOS LUGARES DEL HORROR: EL CASO CHILENO	
PAULA ALEJANDRA ARRIETA GUTIÉRREZ. Representar la historia. Notas sobre la imagen del bombardeo al Palacio de La Moneda y sus usos simbólicos	417-436
CAROLINA AGUILERA. Conmemoraciones a los caídos en dictadura en lugares marginales de la ciudad. Larga duración y translocación en el Monumento de la Población La Legua, Chile	437-463

Imagen de portada: fotografía de Juan Pablo Sánchez Noli
(interior del centro de detención clandestina Arsenal Miguel de Azcuénaga).

Diseño de portada: Hernando Gómez Gómez.

REPRESENTAR LA HISTORIA.

NOTAS SOBRE LA IMAGEN DEL BOMBARDEO AL PALACIO DE LA MONEDA Y SUS USOS SIMBÓLICOS

Representing history. Notes about the image of the bombing to the Palacio de La Moneda and its symbolic uses

PAULA ALEJANDRA ARRIETA GUTIÉRREZ

UNIVERSIDAD DE CHILE (CHILE)

parrieta@uchile.cl <http://orcid.org/0000-0003-4352-0885>

RECIBIDO: 30 DE ABRIL DE 2018

ACEPTADO: 24 DE OCTUBRE DE 2018

RESUMEN: A partir de la revisión crítica de la obra *11 de septiembre de 2013* del artista visual chileno Alfredo Jaar, el presente artículo propone un recorrido por diferentes formas de representación del bombardeo al Palacio de La Moneda, Casa de Gobierno y símbolo del poder político en Chile, que tuvo lugar el día 11 de septiembre de 1973 y marcó el inicio de la dictadura cívico-militar que se extendió hasta 1990. A través de la idea de la doble supresión de la historia de Rancière, las tesis sobre la historia de Benjamin y de otras obras de artistas contemporáneos, se indaga en las posibilidades éticas, políticas y estratégicas que tiene el arte contemporáneo de abordar los temas de la memoria, la historia y su fractura, de encontrar un lenguaje que evite el vaciamiento de los acontecimientos traumáticos de una sociedad, particularmente para allanar un espacio en el cual el pasado se vuelva dinámico, se desestabilice y se active en el presente.

PALABRAS CLAVE: Arte contemporáneo, memoria, fractura histórica, arte y política, dictadura.

ABSTRACT: Based on the critical review of the work *11 de septiembre de 2013* by the Chilean visual artist Alfredo Jaar, this article proposes a overview through different ways of representing the bombing of La Moneda Palace, Government House and symbol of political power in Chile, which took place on September 11, 1973 and marked the beginning of the civic-military dictatorship that lasted until 1990. Through the idea of the double suppression of the story of Rancière, the theses on the history of Benjamin and of other works of contemporary artists, it explores the ethical, political and strategic possibilities that contemporary art has to address to the issues of memory, history and its fracture, of finding a language that avoids the emptying of traumatic events of a society, particularly to pave a space in which the past becomes dynamic, destabilizes and activates in the present.

KEYWORDS: Contemporary art, memory, historical fracture, art and politics, dictatorship

Arrieta Gutiérrez, Paula Alejandra.

“Representar la historia. Notas sobre la imagen del bombardeo al Palacio de la Moneda y sus usos simbólicos”.

Kamchatka. Revista de análisis cultural 13 (Junio 2019): 417-436.

ISSN: 2340-1869 DOI: 10.7203/KAM.13.12400

TOPOGRAFÍAS DE LA MEMORIA: DE USOS Y COSTUMBRE EN LOS ESPACIOS DE VIOLENCIA EN EL NUEVO MILENIO

1. INTRODUCCIÓN

El año 2013 se conmemoraron los 40 años del golpe cívico-militar que derrocó al gobierno democrático de Salvador Allende e instaló una dictadura en Chile que duraría 17 años. Desde diferentes espacios se levantaron propuestas específicas para pensar la memoria histórica del país en relación a su pasado reciente: series y programas de televisión, exposiciones, acciones públicas, discusiones en medios de comunicación, charlas y entrevistas respecto al quiebre institucional y social del 11 de septiembre del año 1973 coparon la agenda nacional. Las repercusiones de este *boom* de memoria llegaron hasta el gobierno: en una decisión inesperada e histórica, el Presidente de la República Sebastián Piñera, primer gobernante de derechas desde el regreso a la democracia, determina el cierre del Penal Cordillera, uno de los dos centros de reclusión exclusivos para uniformados condenados por violaciones a los Derechos Humanos durante la dictadura.

El hecho no constituye un dato menor: la existencia de este tipo de espacios privilegiados para quienes ejercieron la violencia de estado y establecieron un régimen del horror en Chile habla de lo enormes vacíos que tiene nuestro proceso de reelaboración de la historia reciente. Se trata de un símbolo de las sombras políticas y jurídicas que han impedido el acceso a la verdad de aquel período y los pocos avances de la justicia respecto de ejecuciones, desapariciones y tortura¹.

El aniversario número 40 del Golpe levantó dos posiciones. La primera de ellas, difundida por los medios masivos de comunicación, se dedicó a recordar a las víctimas y los enormes tormentos que debieron padecer. De esto da cuenta la cantidad de sobrevivientes invitados a programas de conversación en horario *prime* y las series de televisión que recreaban las vidas privadas y afectivas de los desaparecidos, para luego dar cuenta de la tortura sufrida y su destino final incierto. La idea que se estableció desde los distintos poderes (ejecutivo, comunicacional, legislativo, etc.) fue la del *Nunca más*. Una segunda posición, mucho menos extendida y ubicable principalmente en activistas por los derechos humanos y algunas organizaciones de la sociedad civil, se centraba en, primero, rescatar la dimensión de luchadores sociales de los desaparecidos, no de simples víctimas; segundo, evidenciar que las luchas que guiaron sus prácticas y sus destinos siguen teniendo sentido en el Chile de hoy; y tercero, que no es posible dejar atrás el conflicto político de la dictadura sin lograr avances mínimos de verdad y justicia².

Las instituciones del arte no quedaron ajenas al fenómeno de reflexión histórica que se tomó la discusión nacional ese año. El mismo 11 de septiembre el Museo de la Solidaridad

¹ Un ejemplo de esto es que, de acuerdo a los datos difundidos por la agrupación de defensa de los Derechos Humanos Londres 38, espacio de memorias, de las 1169 personas detenidas y desaparecidas en dictadura sólo se han encontrado 104.

² Las diferentes dimensiones de esta visión de la conmemoración están reunidas en la edición n°15 de *Rufián Revista* titulada “[Esta historia es sin olvido](#)”.

Salvador Allende³, uno de los más importantes del país, expone la obra *11 de septiembre de 2013*, del internacionalmente reconocido artista chileno Alfredo Jaar. En ella el artista aborda una de las imágenes más icónicas del golpe cívico-militar: el bombardeo del Palacio de La Moneda, la Casa de Gobierno, símbolo del poder político chileno y lugar en el que se quita la vida al presidente Allende. Según la descripción del propio museo:

Una cámara fija filma la fachada del Palacio de La Moneda este 11 de septiembre, media hora antes y media hora después del bombardeo, replicando una de las imágenes icónicas del Golpe de Estado. El objetivo es crear una nueva memoria, una purificación simbólica de esa imagen que todavía se encuentra incrustada en nuestra conciencia. La obra es comisionada, producida y transmitida por la cadena alemana IkonoTV y se difunde también en la Sala Miró del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA, 2013).

Los términos en que la institución explica la obra son los mismos que el propio artista utilizó en diferentes medios de prensa para referirse a ella. Por ejemplo, en una entrevista con la Radio Universidad de Chile el artista señala: “Quiero crear una nueva imagen, una nueva memoria, quiero hacer una especie de limpieza simbólica -si es que se puede hacer- de esta imagen que está metida en mi cabeza y en la de mucha gente” (Alarcón, 2013).

El problema que reviste la obra en sí misma, por un lado, y su descripción tanto institucional como personal del artista, se presenta en varias dimensiones. Primero: ¿es conveniente que el arte actúe como un agente de limpieza simbólica frente a un hecho de trauma y fractura histórica? En segundo lugar, ¿cómo se puede abordar simbólicamente, estéticamente, artísticamente, una imagen tan representativa de la fractura? Estas cuestiones que parecen propias de una disciplina y de un tipo de producción particular esconden una tercera pregunta: ¿cómo hablan estas elaboraciones artísticas de la comprensión de la realidad y del presente, marcado por los conflictos históricos recientes sin resolver?

A partir de la lectura crítica de la obra de Alfredo Jaar, este artículo se propone revisar una ruta de la representación del bombardeo al Palacio de la Moneda en el arte chileno, a modo de contextualización histórica en la presentación del problema. Luego, se realiza un análisis bibliográfico en torno a las formas en que la memoria se constituye en material activo del arte contemporáneo. Por último, siguiendo el camino que marcan las preguntas enunciadas más arriba, se analizarán algunas obras en las cuales estos problemas proponen caminos diferentes a la renovación de la memoria y que podrían dar nuevas luces para pensar el presente.

Para el desarrollo de este trabajo se sigue un camino metodológico que incluye, en primer lugar, el análisis crítico de la obra *11 de septiembre de 2013*. Para esto, se realiza un trabajo de recopilación de algunas obras y artistas que han trabajado el tema de la memoria en relación al Palacio de la Moneda y el Golpe de Estado de 1973 para situar la obra en un desarrollo sostenido de los elementos simbólicos que la atraviesan. A la vez, se hace referencia al corpus general de

³ El Museo de la Solidaridad Salvador Allende nace a partir de la colección formada por la donación de obras de parte de artistas de todo el mundo en señal de apoyo al gobierno democrático de Salvador Allende. Después del 11 de septiembre de 1973, nuevos artistas sumaron donaciones a iniciativas artísticas de chilenos en el exterior, conformando los Museos de la Resistencia. Ambas instancias de donación forman hoy la colección del museo. Su naturaleza es mixta: está dirigido por una fundación formada por representantes del estado y por representantes de la Fundación Salvador Allende. Igualmente, su funcionamiento depende de los fondos que recibe del estado y de aquellos que puede conseguir de forma autónoma, con donaciones o fondos concursables.

obra del artista, contextualizando su producción bajo la mirada de los estudios visuales, la crítica de arte, la estética y la crítica cultural. Posteriormente se expone una discusión bibliográfica en torno a la articulación historia- memoria- representación, echando mano a la idea de la doble supresión de la historia, de Jacques Rancière, y a las nociones de los vencidos de la historia de Walter Benjamin, entre otros. Se propone un análisis en perspectiva de la obra de Jaar estableciendo relaciones comparativas entre ella y otras manifestaciones simbólicas, particularmente con la obra *245 m³*, del artista español Santiago Sierra, la *Fuente de Aschrott*, del arquitecto alemán Horst Hoheisel y la intervención de la agrupación *Londres 38* en el Palacio de la Moneda con motivo del Día del Detenido Desaparecido de 2016.

2. EL PALACIO DE LA MONEDA: PODER Y FRACTURA

El año 2013, el Museo de la Solidaridad Salvador Allende organizó una serie de intervenciones públicas con motivo del aniversario número 40 del golpe de estado que derrocó a Salvador Allende y dio inicio a una dictadura cívico-militar que se prolongó hasta 1990. Una de ellas, *11 de septiembre de 2013*, a cargo del artista chileno Alfredo Jaar consistió en una cámara fija apuntando al Palacio de la Moneda y transmitiendo a tiempo real entre las 11:45 y las 12:45 del 11 septiembre; es decir, exactamente media hora antes y media hora después de la hora exacta en que se efectuó el bombardeo al edificio gubernamental, 40 años atrás. La imagen podía ser seguida desde una proyección en el museo o desde internet.



Imagen 1: *11 de septiembre de 2013*, Palacio de la Moneda, Alfredo Jaar.

El ángulo y posición de la cámara evoca una de las más icónicas tomas del hecho: la fotografía de Enrique Aracena, en la cual se pueden ver un grupo de militares sobre un edificio mientras de fondo el Palacio recibe los impactos de bombas aéreas. Respecto de esta fotografía, Sergio Rojas anota:

La escena sugiere por sí misma la batalla que habría conducido al ejército golpista a tomar posesión en combate de la Casa de Gobierno. Sin embargo, aunque la fotografía no es un “montaje”, esa batalla no existió, porque del “otro lado”, no había ejército alguno resistiendo (2014).



Imagen 2: Palacio de la Moneda, 11 de septiembre de 1973. Fotografía de Enrique Aracena.

Pero la imagen de Jaar, fija y a la vez con movimiento, no contempla ni militares agazapados, ni llamas, ni bombas, ni humo; en cambio, lo que vemos es un bello edificio blanco de estilo neoclásico. El espacio despejado que antecede la puerta principal arroja una mayor impresión de limpieza y tranquilidad. Quizás lo único que apunta cierta tensión en la imagen es el borde izquierdo, en el cual se puede ver una gran cantidad de personas agolpadas tras las rejas de contención que restringen desde el gobierno de Sebastián Piñera el paso de los transeúntes, ciudadanos comunes, al Palacio.

No es la primera vez que el artista chileno alude al golpe de estado en su trabajo. El año 74, cuando Alfredo Jaar tenía 18 años y a un año del bombardeo, realizó *11 de septiembre de 1973*. Se trata de un calendario anual en el cual todos los días desde el martes 11 de septiembre son, consecutivamente, 11 de septiembre: “todos los días son el mismo, 11, 11, 11, que es el día que cambió la historia de mi vida y de mi generación” (Jaar, 2016).

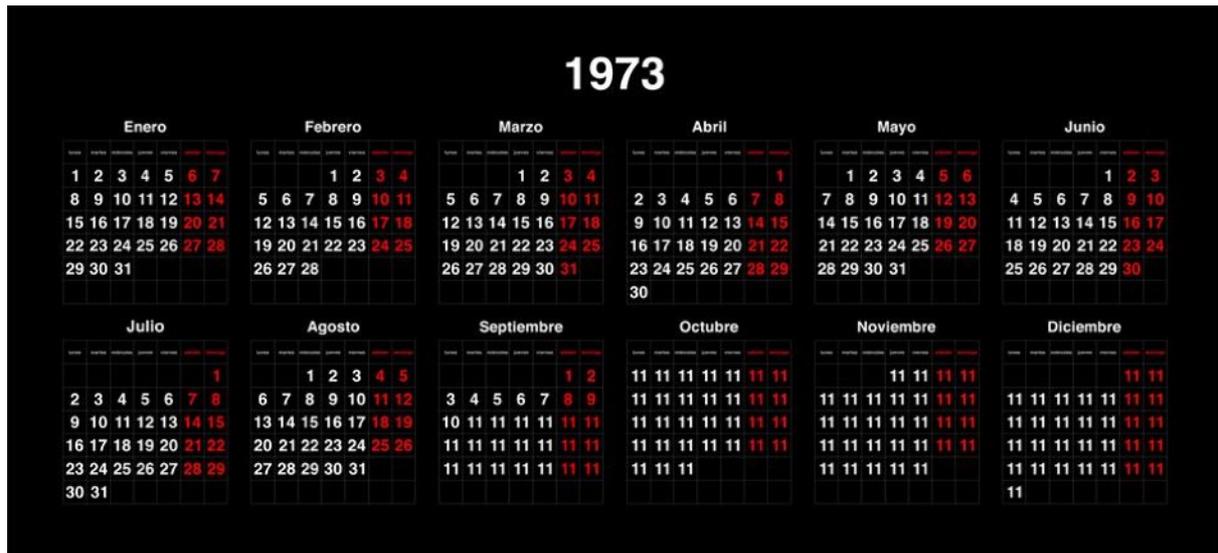


Imagen 3: 11 de septiembre de 1973, Alfredo Jaar.

En la misma línea se sitúa la performance registrada en video *Opus 1981/Andante desesperato performance*, que nace de una fotografía de 1981 de Susan Maiselas para la agencia Magnum. En medio del conflicto armado de Nicaragua, la fotografía nos muestra a dos soldados parapetados tras un cúmulo de bolsas rellenas de arena mientras un tercero, de pie al lado izquierdo, toca el clarinete. A partir de esta imagen, Alfredo Jaar se filma soplando con todas sus fuerzas un clarinete, una y otra vez, hasta el “agotamiento total”, según reza el texto con instrucciones escrito a mano sobre el cassette betamax en el cual registró la acción.

Ambas obras acusan el estado de asfixia que experimenta el artista ante la situación política chilena. La imagen de origen, el Palacio de Gobierno bajo ataque, no es más que el símbolo del inicio de una época terrible.

Diversos artistas chilenos han retomado la imagen de La Moneda en llamas, y es entre este cuerpo de obras en las cuales podemos también situar *11 de septiembre de 2013*. Diferentes técnicas, formatos y soportes dan cuenta de un imaginario común persistente que emerge como una herida abierta. Por ejemplo, un grabado de Nemesio Antúnez es conservado en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia. Se trata de una escena turbulenta, tremendamente atmosférica. Llamas violentas y humo esconden la cornisa del Palacio, que apenas puede verse en la parte inferior de la imagen. Una pintura en acrílico del mismo artista, perteneciente a la colección del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, presenta una composición aún más inestable, en la cual una diagonal de pintura fractura de esquina a esquina el edificio, que se asoma a punto de desaparecer.

Ambas obras advierten sobre un problema que es tanto formal como político: no hay lenguaje estable para la representación del trauma. La violencia y el quiebre son nombrados con una inclinación a la abstracción, a una fuerza incontrolable que se traga lo figurativo. Es, al final, una imagen del fuego inabarcable, al igual que su alcance.

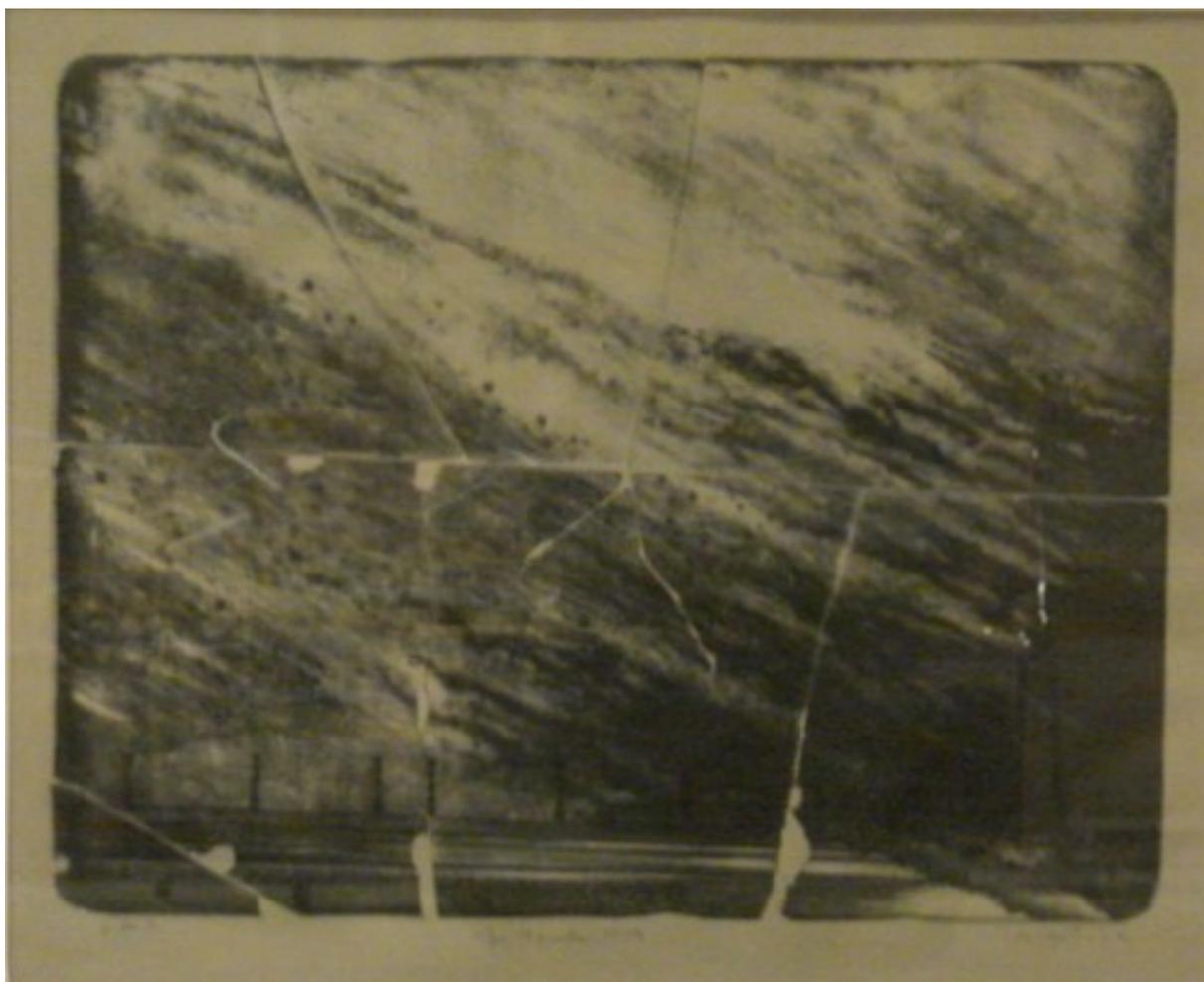


Imagen 4: *Sin título*, grabado, Nemesio Antúnez. Museo de Arte contemporáneo de Valdivia.

Otro ejemplo relevante corresponde al enorme mural *Memoria visual de una nación* (1996-1999), del artista Mario Toral. Instalado en la estación Universidad de Chile del metro de Santiago, la obra de 1200 m² recorre la historia nacional desde la Conquista hasta el presente. Tanto la elección de las temáticas incluidas como la ubicación de la obra son un discurso sobre la memoria de una nación, aquella que emerge gracias a los esfuerzos oficiales por la unidad y la reconciliación en el período posdictatorial. Como señala Carmen Gloria Godoy,

la obra nos confronta no sólo a la acción creadora de su autor, sino a las diversas formas desde las cuales los discursos acerca del “nosotros” [...]. Luego de la escisión profunda que significó en la convivencia social del país el proyecto excluyente del régimen militar, los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia que elaboran un discurso de la “unidad en la diversidad” de partidos políticos, formularían su propio proyecto de nación, que dice sostenerse en una discursividad y una práctica del respeto a las diferencias, de la creatividad y de la cultura. La obra de Toral, queda inscrita en este proyecto, “suspendida” en los muros de la estación que hace referencia al núcleo de la identidad del Chile de la modernidad: la Universidad de Chile, el Chile de Andrés Bello, el de la educación, la política y la movilidad social. El imaginario de la nación chilena, o, la “comunidad imaginada” de Chile (2007).



Imagen 5: *La Moneda ardiendo*, acrílico, Nemesio Antúnez. Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

Esta obra nos da una primera pista de la envergadura de problema. La representación de La Moneda en llamas inscrita en un relato determinado fijará una función particular del hecho en el relato de la historia, pero, sobre todo, su conceptualización en el presente.

Dos casos que datan de la última década dan cuenta de la actualidad del tema en la producción artística nacional. El año 2008, con motivo del centenario del nacimiento de Salvador Allende, el destacado artista chileno Carlos Altamirano instaló la obra *Sin nombre*, también conocida como *Nunca más*, en la Plaza de la Constitución, frente al Palacio. Se trata de una reproducción a gran escala de los anteojos del derrocado presidente, tal como fueron encontrados luego del bombardeo. Y en 2015 el artista Luis Montes Oca muestra su obra *Galería de los Presidentes* en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, consistente en una serie de 30 figuras en cera negra, deformadas por el calor, de bustos de 30 expresidentes de la República. Hace alusión a la galería que existía en La Moneda con todos los presidentes y que se quemó durante el bombardeo del 11 de septiembre.



Imagen 6: *Sin nombre*, Carlos Altamirano.



Imagen 7: *Galería de los Presidentes*, Luis Montes Oca

Estos dos ejemplos marcan un desplazamiento de la escena del quiebre a otros objetos portadores del mismo signo. La violencia y las llamas desaparecen de la visualidad directa, pero siguen ahí: sólo han cambiado de estado.

Todas estas obras instalan el asunto del presente y la relación que establecemos desde aquí a los hechos que marcan la ruptura. Ayudan a la vez a levantar diferentes reflexiones en torno a la obra de Alfredo Jaar y problematizar la operación. Son estas visualidades las que hablan el estado de nuestra sociedad y de los rendimientos posibles de la memoria. Pero entonces, y retomando la pregunta que da guía a este texto, ¿es posible limpiar simbólicamente una imagen e instalar bajo

esas condiciones una nueva memoria? Y más aún, ¿puede el arte nombrar aquello que parece innombrable?

3. LO IRREPRESENTABLE, LA BANALIDAD Y LOS VENCIDOS

Cuando nos enfrentamos a la necesidad de nombrar un hecho traumático de la historia nos encontramos con el problema del lenguaje. La condición de indecible o innombrable de un acontecimiento de quiebre parece dejar al arte fuera de la posibilidad de señalarlos, quedando como disciplina, condenado a la representación de los hechos, sentires y subjetividades. Lo Otro ha quedado fuera de nuestra comprensión y por lo tanto no se puede señalar en las estrategias de socialización y formación comunitaria. De esto advierte Lyotard, en cuyo análisis encontramos los conceptos de lo sublime, referente a Kant, y de lo abyecto. Mientras el primero aparece como una ruptura del acuerdo comunitario frente a lo bello, ante lo cual emerge un suceso de características inabarcables e ilimitadas que generan un terror que no es otro que el de la muerte (Kant, 1991), “la abyección no consiste tan solo en estar separado del discurso sino también en estar despojado de él al extremo” (Lyotard, 1993: 143).

Entonces, ¿qué podría decir el arte ante los acontecimientos de la historia que quedan por fuera de la posibilidad de la elaboración simbólica?

El pensador francés Jacques Rancière parece allanar un camino en que el lenguaje simbólico no resulta insuficiente para abordar las fracturas de la historia. En su obra *El destino de las imágenes* (2011), Rancière confronta una serie de pensamientos modernos en búsqueda de una opción emancipadora en la obra de arte. Particularmente, su desarrollo se ve guiado por una “intolerancia respecto del uso inflacionista del concepto de lo irrepresentable” (2011: 119), presente en Lyotard y referente, a su vez, a Kant. La incompetencia del arte para abordar ciertas situaciones vendría dada por la imposibilidad de éste para “hacer presente el carácter esencial de la cosa en cuestión”. Por otro lado, el exceso de presencia de la representación artística sería una traición a la singularidad del acontecimiento, provocando dicho exceso una carencia de existencia que confirmaría su carácter de simulacro.

Éstas serían las características propias de lo que Rancière llama un régimen representativo del arte; es decir, un régimen en el cual existe una preocupación por la semejanza, pero sometida ésta a tres reglas específicas: primero, “un modelo de visibilidad de la palabra”, mediante el cual se realiza un ejercicio de sustitución (“poner debajo de los ojos” lo que no estaba ahí) y otro de manifestación (deja ver lo que está oculto, pero a través de su falta); segundo, una relación normada entre efectos del saber y efectos del *pathos*, en la cual las significaciones se ordenan progresivamente; y tercero, un lugar específico de la palabra, en el cual no se somete a criterios de autenticidad y utilidad, sino a “criterios intrínsecos de verosimilitud y conveniencia”. La ruptura de lo representativo, entonces, no es la ruptura con la semejanza, sino “la emancipación de la semejanza con respecto a esta triple obligación” (Rancière, 2011:128).

Esta ruptura de lo representativo resulta particularmente pertinente para analizar algunas obras contemporáneas en cuanto se instalan en la discusión precisamente como ejercicios que dejan de lado la representación para ocuparse de la *presentación*. No son la recreación de una realidad, en este sentido, sino la realidad misma. El modelo que Rancière propone ante esta

emancipación es la figura del *régimen estético*, que es –como dice Lyotard– el “fallo del reglaje estable entre lo sensible y lo inteligible” (Rancière, 2011:131). Pero dicho fallo exige, y aquí contraría a este último, la salida de lo representativo y una coincidencia infinita entre los dos estadios descritos. El régimen estético, puntualiza Rancière, presenta una paradoja: “plantea la radical autonomía del arte, su independencia de acuerdo a cualquier otra regla externa. Pero la plantea en el mismo gesto que elimina la clausura mimética que separa la razón de las ficciones y la de los hechos, la esfera de la representación y las otras esferas de la experiencia” (Rancière, 2011:131).

En este marco es posible ubicar una posibilidad para el arte. No precisamente en una autonomía del arte que, aunque radical, se ciñe a sus propias reglas sino en su paradoja. No sólo elimina el límite entre la racionalidad ficcional y los hechos: elimina también la incompetencia del arte para tratar los temas históricos, los traumas de las sociedades, justamente mediante una ruptura de lo representativo ya no como régimen estético, sino como un desborde político de la presentación.

Existe una coincidencia ineludible, puntualiza Nancy en el desarrollo del concepto de *historia finita*. Pero, como Nietzsche ya lo sabía, más la historia es un saber amplio y diverso, menos sabemos lo que “historia” significa, aún si la historia es un excelente instrumento crítico y político en el combate contra las representaciones ideológicas y su poder (Nancy, 2002:171).

Más allá de la comprensión filosófica de una *idea de la historia*, lo que se puntualiza aquí es la apropiación de una herramienta –simbólica y conceptual– sobre la cual se gesta una crisis, un tiempo sin historia diría Nancy, que por tanto se transforma en asunto del arte ya no como un motivo a representar, sino como carne de la acción inclusiva de una experiencia común, constitutiva de una política de entendimiento de la realidad y de transmisión de sentidos.

Entonces, una vez abierta esta posibilidad teórica, me propongo indagar ahora algunas concepciones que permitirían pensar la irrupción no del arte en la historia ni de la historia en el arte, sino un escenario histórico desprovisto de esta separación. Aquí, otra obra nos sirve para desarrollar el problema: *245 cms³*, del artista español Santiago Sierra.

Esta pieza fue desarrollada por Santiago Sierra en la antigua sinagoga de Stommeln. Este edificio no tiene uso religioso desde que, finalizada la Segunda Guerra Mundial, la población judía en la zona se volviera insuficiente como para sustentarlo. Invitado por el ayuntamiento de Pulheim a realizar una obra en este lugar que sirve como memorial a las víctimas del genocidio, Sierra interviene la sinagoga con mangueras que conducen el monóxido de carbono emitido por seis autos desde sus tubos de escape al interior del espacio. La cantidad de monóxido que se logra concentrar allí es suficiente para matar a una persona en media hora por lo que el ingreso a la obra sólo es permitido de una persona a la vez y por no más de cinco minutos, teniendo que entrar acompañados por un técnico de seguridad y utilizando una máscara antigases. El texto de introducción a la muestra, publicado en el sitio web de Sierra, aclaraba la voluntad del artista

de honrar a los judíos asesinados para robar sus bienes durante el pasado siglo y dedicaba 245m³ a todas y cada una de las víctimas del Estado y el Capital consciente de que el exterminio masivo de personas no terminó con la Segunda Guerra Mundial y que tampoco se han dejado de proponer y probar innovaciones tecnológicas para llevarlo a la práctica con una mayor efectividad (Sierra, 1990-2017).

La obra causó alto revuelo en los medios de comunicación, generando una amplia reacción de la prensa, donde se calificó la pieza como provocadora e insultante. Esta situación terminó por provocar la respuesta de la comunidad judía alemana exigiendo el cierre de la exposición, a lo que Sierra y el equipo del Proyecto artístico de la Sinagoga de Stommeln accedieron. Esta pieza sólo pudo ser visitada el 12 de marzo de 2006.

Según se leyó en la prensa, el artista buscaba someter a las personas visitantes de la muestra a una cámara de gas. Para Sierra el factor mediático fue el gran enemigo de la realización de la obra:

Y el problema no fue tanto con el público, puesto que el público del arte es un público mundano que no se escandaliza tan fácilmente, sino con la prensa. Hubo quienes llamaron a miembros de la comunidad judía, diciéndoles que un “artista radical” había hecho esto, y luego la cosa saltó a la prensa internacional y yo me encontré en una situación en donde ya no era la obra lo que se discutía (Speranza, 2006).

Luego de los reclamos de la comunidad judía, Sierra opta por cerrar la muestra, la que para él había sido mal entendida pues lo que buscaba era hacer una crítica a la “banalización del recuerdo del Holocausto” (Sierra, 1990-2017). No es casualidad el término utilizado por Sierra. Se trata de una alusión directa al polémico texto *Eichmann en Jerusalén. Un informe sobre la banalidad del mal* publicado originalmente en 1963. En él, Arendt va contra todos aquellos calificativos con los que se describía al criminal de guerra y lejos de percibirlo como un monstruo, un ser lleno de crueldad, carente de humanidad, encuentra en él un hombre normal, un burócrata, que recibía órdenes y que no cobijaba dentro de él un antisemitismo o una voluntad natural por el mal. Su desarrollo, muy criticado por diversos intelectuales, instala la expresión *banalidad del mal* para describir a ese sujeto inmerso en una cadena de mando y llamado a cumplir órdenes superiores, desprovisto de toda capacidad para reflexionar sobre sus actos y las consecuencias de éstos.

Situémonos por un momento en este punto de coincidencia en la comprensión de la historia en la cual la banalización se instala como factor común, tanto en la mirada a las víctimas como a los victimarios. Por un lado, se abre la posibilidad de un elemento de renuncia a la libertad crítica de un sujeto que forma parte de un andamiaje mayor en el cual se desplaza la percepción del bien y del mal hacia una forma de realización de un trabajo particular y, por el otro, un acostumbramiento que vacía las instancias de la memoria histórica del elemento subjetivo para ubicarlo en una línea única de relato. La *banalización*, aquí, aparece como una ruptura de las categorías de víctimas y victimarios. Rancière se refiere a esto a propósito de otra obra referida al mismo momento histórico. Se trata de la película *Shoah*, de Claude Lanzmann (Francia, 1985), consistente en diez horas de testimonios de personas de diversa nacionalidad, que relatan sus experiencias y emociones acerca del exterminio judío durante la Segunda Guerra.

Pero, ¿en qué sentido esta película demuestra un “irrepresentable”? No afirma que el hecho del exterminio se sustraiga de la presentación artística, de la producción de un equivalente artístico. Sólo niega que este equivalente pueda ofrecerse por medio de una encarnación ficticia de los verdugos y las víctimas. Porque lo que hay para representar no son los verdugos y las víctimas, sino el proceso de una doble supresión: la supresión de los judíos y la supresión del rastro de su supresión. Esto es perfectamente representable. Simplemente no lo es bajo la forma de la ficción o del testimonio que, al hacer “revivir” el pasado, renuncia a representar la segunda supresión. Es representable bajo la forma de

una acción dramática específica, como lo anuncia la primera frase provocadora de la película: “La acción comienza en nuestros tiempos...” (Rancière, 2011: 134).

Sin la ficción que representa a víctimas y victimarios aparece una historia desnuda, cuyas características son las aprehensibles por el trabajo artístico no en cuanto a recreación (la renuncia a la segunda supresión), sino como acercamiento estético, el régimen paradójico que plantea Rancière. En el caso particular de la obra de Sierra, el ejercicio artístico se lleva a cabo a través de una exposición del cuerpo, en el cual emerge la figura de la experiencia como herramienta crítica a las formas de memorial detenidas en monumentos. En un doble juego, Sierra a la vez subvierte la categoría de “exposición”: se requisa la quietud que el desarrollo de la cultura ha asignado a la forma expositiva para poner ahí la vida humana. El expuesto es el espectador, literalmente a merced de la acción del gas. Si bien la obra está controlada y no representa un peligro real a la salud de los visitantes, no hay nada ficticio en este montaje. Un control premeditado minimiza el riesgo, pero no el volumen del gesto, que es lo que termina incomodando a la comunidad judía.

¿Por qué esta situación –visitada en numerosas ocasiones en el cine– queda ahora vedada para el arte? ¿Tiene que ver en esto la estrecha relación de la obra de Sierra con el realismo? La banalización del recuerdo se presenta también como una doble apropiación de la historia: por un lado, el hecho traumático se instala como símbolo propio del grupo humano que sirvió de objetivo de la violencia, y su dimensión sensible –por el horror que encierra– queda relegado a la exclusiva administración que dicho grupo haga de ella. Por lo general, se trata de su clausura; por otro lado, y como consecuencia de lo primero, comienza a forjarse un sentido de historia (una *historia posible*⁴, podríamos decir) que da forma a la historia oficial que, como tal, resulta no sólo irrefutable, sino también inamovible. Así, tal como bajo un régimen representativo existirían aspectos de la historia que no son de la incumbencia del arte, ciertos hechos podrían ser abarcados sólo desde una noción transmisible, pero de ninguna forma traspasables a la experiencia sensible.

Esta es la regla que parece desafiar la obra de Sierra. Y al hacerlo propone una dimensión de la historia que se mueve entre el hecho historicista y la experiencia del presente, una dialéctica que, como se ha dicho, no sólo clausura la representativa de víctimas y victimarios, sino que también advierte una natural pérdida de especificidad del arte: no es posible delimitar un territorio del quehacer humano acerca del cual el arte no pueda pronunciarse.

Otra obra que nos puede dar luces en el problema de la representación de la historia y sus consecuentes supresiones es la de la *Fuente de Aschrott*, llevada a cabo por el arquitecto alemán Horst Hoheisel. La fuente original, donada por un empresario judío en 1908, fue destruida por activistas nazis en 1939. Bastante tiempo después, en 1986, un concurso público llevado a cabo por el alcalde de Kassel buscó reponer la fuente como un símbolo de reconciliación entre víctimas y victimarios. Hoheisel se opuso a esta iniciativa y propuso su propia versión: el negativo de la fuente de 12 metros, invertido y bajo el nivel del suelo (Malosetti, 2004).

⁴ Uso esta expresión para describir una instancia narrativa de la historia que haría posible su transmisión. Un relato histórico se constituiría como tal en la representación y explicación de los hechos a través de una prosa narrativa, tal como lo planteaba Hyden White en “La poética de la historia” (Quezada, 2013).



Imagen 8: *Fuente de Aschrott*, Horst Hoheisel.

Volver a poner la fuente, si bien traía a la memoria el primer status de la historia –la fuente original donada por el empresario judío Sigmund Aschrott, borraba en el mismo gesto el segundo: el del holocausto judío que en Kassel terminó con la vida de más de 3 mil hombres, mujeres y niños. La solución propuesta por el arquitecto alemán impide que la historia se desdibuje al intentar volver al momento anterior al quiebre. Muy lejos de esto, acusa la cicatriz y la trae al presente, no sólo superando la ficción de la representación de buenos malos sino poniendo en crisis cualquier acuerdo posible entre estos contrarios que dibuja la historia.

Volviendo a la obra de Sierra en la sinagoga, una de sus declaraciones a propósito del cierre de la muestra en Colonia adquiere especial relevancia en esta parte. Anotaba la prensa:

Sierra asegura que la causa del escándalo no es otra que en su proyecto “se esté hablando de los muertos europeos”, porque cuando lo ha hecho de los africanos, asiáticos o latinoamericanos, o incluso cuando instaló en Cádiz 3.000 huecos en homenaje a las víctimas de la inmigración magrebí, “nadie dijo nada” (*El mundo*, 2006).

Al señalar a “los muertos europeos”, Sierra da cuenta de la presencia de una escala de clasificación de víctimas, bajo la cual ciertos grupos de ciudadanos del mundo obtienen una categoría distinta a aquéllos pertenecientes a otros grupos, aun cuando se encuentran ambos sometidos a la clausura total de su subjetividad. De aquí parte una línea de análisis que tiene dos puntales en cuanto a su proyección: por un lado, esta historia oculta de los vencidos-vencidos (los “muertos del tercer mundo”, podríamos decir, caídos primero a manos de los vencedores y luego

a manos de la historia oficial) y, por otro, el encuentro de ellos con las esferas cosmopolitas del primer mundo. La historia dibujaría otra dimensión exclusivamente a través de sus despojos, una suerte de material histórico residual que fija un paisaje de los marginados, un mundo *anhistórico*. Retorna la “doble supresión” planteada por Rancière, en la cual *esta-clase-de-muertos* es abordada en primera o segunda instancia por la intervención del arte.

Un abordaje de la historia de los vencidos parece exigir una operación ambigua que se mueve entre la visibilización y el ocultamiento, pero propongo en esta parte leerlo no bajo la condición de la crítica estética, sino en el signo de los movimientos del poder. Una vez que despojamos el análisis de obra de las premisas con las que el arte se vuelve *efectivo* en su labor (la utilización sagaz de la retórica, por ejemplo), es posible estructurar a través de ellas una imagen crítica del mundo y sus sistemas para normar las relaciones humanas. Por eso se vuelve relevante poner especial atención a las dinámicas que toman lugar al friccionar la obra con su contexto de muestra, mediante la cual se pone en práctica una voluntad corruptiva de los órdenes establecidos. Y esto, es importante precisar, no se relaciona con una reflexión acerca de la subjetividad del primer mundo y los efectos que en esos grupos tenga dicha corrupción de los órdenes: siguiendo las propuestas de Benjamin en sus *Tesis sobre la historia*, no podemos rastrear los elementos significantes en los relatos épicos de los vencedores ni interrogar la historia desde su concepción grandilocuente. Una lectura “a contrapelo” nos obliga a una identificación diferente que las dimensiones en que una obra como las aquí comentadas se define, cuestionando fuertemente –éticamente– las categorías pasivas de obra-espectador. Esta es la propuesta crítica, inspirada por las visiones de la historia, que paso a explicar.

En su ensayo *Sobre el concepto de historia* (2008), Walter Benjamin advierte sobre una empatía del historicismo alemán para con los vencedores, marcando un peso particular de la historia y su progresiva instalación como ente mayor omnipresente e inmóvil; al proponer Benjamin una visión contrahistórica, desde el punto de vista de los vencidos, altera también la perspectiva con que se abordan los llamados “bienes culturales”, la conquista de los vencedores, índice de la barbarie de la gesta. La obra de arte que busca sacar a los vencidos de la oscuridad para ponerlos ante los ojos de los ocasionales y muchas veces inconscientes vencedores, circunstancialmente travestidos de público del arte, sólo podría irrumpir como fuerza emancipadora en cuanto permita mover el punto de observación (de los vencedores a los vencidos), y esto obliga la adquisición de un papel activo por parte del observador, el compromiso de su subjetividad para políticamente renunciar a su papel de espectador y hacerse parte de la obra. En esto consiste el mayor potencial de los ejercicios del arte contemporáneo en los cuales esta investigación se basa: en abrir el espacio de la obra para permitir (más aún, incentivar) la movilidad disruptiva de los actores convocados. Como correspondencia simbólica, el traslado del espectador a la obra, un *volverse obra*, es la identificación radical con los vencidos y en este sentido, la alteración definitiva de los estatutos del arte.

4. 11 DE SEPTIEMBRE DE 2013

Los conceptos revisados a través de la obra de Sierra y de Hoheisel nos permiten volver a la proyección de Alfredo Jaar. La ejecución de una operación de dos polos acusa el primer problema del gesto: al presentar un Palacio de la Moneda limpio y en paz, al contrario de la

agitada y violenta mañana de 1973, dibuja un eje en el cual, por un lado, están las fuerzas armadas y los instigadores del quiebre de la democracia chilena, y por otro la democracia misma y sus bondades. Pero las situaciones del presente no parecen ser tan simples de identificar en torno a esta dinámica de violencia/paz, imagen traumática/imagen democrática o vieja memoria/nueva memoria.

En primer lugar, la *obra* asume que todo lo que tiene que ver con el presente en torno al poder político en Chile, que eso es lo que representa el Palacio de la Moneda, es un contrario en positivo del quiebre institucional que marcaría el inicio de una época marcada por las violaciones a los derechos humanos y el terrorismo de estado, lo cual es discutible. Entre los argumentos que se pueden esgrimir, está, por ejemplo, la aplicación de la Ley Antiterrorista, promulgada en dictadura y ampliamente cuestionada por diversos organismos internacionales como la ONU por no garantizar los derechos de las personas, al pueblo mapuche; o bien, la persistencia de la Constitución de Chile que, aunque sometida a cambios más o menos relevantes, sigue siendo la que instaló la dictadura en sus últimos años en el poder. Si bien la lista de estos contextos políticos desborda el objetivo de este texto a la vez que no se presentan exclusivamente en Chile, son hechos que marcan una pauta de la imposibilidad simbólica de resumir el acontecimiento histórico en una imagen dialéctica. El positivo y negativo que propone la obra no permite enterarnos de la compleja trama de relaciones que atraviesan las subjetividades en juego en la historia reciente, toda vez que los cuerpos involucrados en ella ostentan cierta continuidad política con el presente. Dicha continuidad puede definirse como la relación sujeto-estado, marcada por una asimetría de la cual los signos pueden dar cuenta siempre y cuando se sitúen en un presente en conflicto, es decir, en desarrollo permanente.

En segundo lugar, la imagen de La Moneda limpia y en calma, lo que Jaar describe como la creación de una nueva memoria, restituye la imagen del principal símbolo del poder político nacional al momento anterior a la fractura de la historia, provocando la supresión a la que hacíamos mención más arriba. Se establece una suerte de higienización de la historia y sus imágenes, una reconciliación entre dos bandos que recrea la ficción entre buenos y malos, y aventura su superación. Resulta clave, aquí, reparar en los alcances que el concepto de reconciliación adquiere en el proceso de restauración de la democracia. Tal como se menciona más arriba en la alusión al relato de la historia de Chile presentado por el mural de Mario Toral en el metro de Santiago, los esfuerzos oficiales por reconstruir la unidad de la sociedad chilena se basaron en la renuncia a establecer verdades judiciales, potenciando la urgencia del olvido. Indicios de esto encontramos en el primer discurso del primer presidente electo después de la dictadura, Patricio Aylwin, en el momento de asumir. Su insistencia en superar las circunstancias que nos separaron en el pasado sin mediar reparación alguna, su idea de la justicia “en la medida de lo posible”, hacían intuir las bases en que se levantaría el nuevo período democrático (Shuffer, 2018), mediante el cual se mantendrían no sólo el modelo del régimen dictatorial sino también la impunidad de sus protagonistas. Más aún, el proceso que culminó con el primer informe sobre las víctimas de lo ocurrido durante 17 años de dictadura recibió el nombre de “Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación”, y no incluyó medidas ni en torno a la justicia ni a la reparación.

En vista de los escasos avances de la justicia en los casos de las gravísimas violaciones a los derechos humanos y el pacto de silencio existente entre los militares y civiles que protagonizaron estos hechos, la imagen de Alfredo Jaar provoca un vaciamiento de la historia y la instalación de un ícono al cual llegan solamente los vencedores. No hay ahí, en esa cámara fija transmitiendo un 11 de septiembre 40 años después, ni caídos, ni resistentes, ni incansables familiares reclamando al estado por justicia.

Un aspecto de la obra que al parecer incluso el artista ha pasado por alto es el detalle de las personas agolpadas tras las vallas papales que cercan el Palacio, al costado izquierdo de la imagen. Durante el gobierno de Ricardo Lagos, en el año 2000, las puertas de la Moneda fueron abiertas a la ciudadanía. Sin embargo, progresivamente las vallas fueron instalándose nuevamente alrededor del edificio. El año 2011 y a propósito de las multitudinarias marchas estudiantiles por una educación pública, gratuita y de calidad en Chile (condiciones que el sistema educativo chileno perdió justamente durante la dictadura), Sebastián Piñera decide cercarlo completamente. Es tal vez ese frontis vacío, en contraste con la pequeña zona del cuadro donde se concentran las personas, lo que mejor represente el presente de la democracia. Se trata de un relato tan limpio, tan higienizado, que ni siquiera incluye a los ciudadanos. Para ellos se ha dispuesto un pequeño espacio, detrás de las vallas.

En este sentido, la explicación que hace Jaar de su obra actúa como un pie de foto, una anotación que guía la lectura de sentidos obstruyendo la entrada de nuevas subjetividades a espacio político que describe. Olvida, en su voluntad de abordar la fractura, el tramo que toda obra deja sin llenar, a libre disposición del espectador.

5. CONCLUSIONES

El problema que guía estas reflexiones no es otro que el de la representación del trauma. Indagar en las posibilidades que tiene el arte para disputar los sentidos de la historia fijados por el poder permitiría encontrar caminos para nombrar aquello que no ha sido nombrado o que, por la urgencia de un discurso hegemónico, ha quedado sepultado bajo gruesas capas de imágenes que simulan una herida cicatrizada.

El año 2011, las Naciones Unidas declararon el 30 de agosto como el Día Internacional del Detenido Desaparecido. Para la conmemoración de la fecha, el año 2016, la Agrupación Londres 38 realizó una intervención no autorizada en el Palacio de La Moneda: arrojaron tintura roja – biodegradable- a la pileta que se encuentra delante del edificio, provocando que por todo ese día las aguas que dan la imagen característica del barrio cívico de Santiago quedaran totalmente rojas. En la acción, tres personas fueron detenidas por personal de carabineros.

Se trata de una imagen que, según lo expuesto en este artículo, se posiciona como la antítesis de la imagen de Alfredo Jaar: primero, la acción apunta a *mostrar* que los desaparecidos por el estado continúan desaparecidos, y sus victimarios aún están libres en su gran mayoría; que el estado chileno no ha logrado esclarecer el paradero de tres personas desaparecidas en democracia mientras se encontraban bajo custodia de las Fuerzas Armadas y de Orden; y por último, que estas imágenes del desacuerdo no están permitidas, no tienen lugar en el discurso de

unidad y reconciliación abordado más arriba, y su destino es ser reprimidas por las mismas fuerzas del estado, como fue el caso de las tres activistas detenidas durante ese día.



Imagen 9: Intervención Londres 38, espacio de memorias.
30 de agosto de 2016, Día Internacional del Detenido Desaparecido.

Las diferentes representaciones o presentaciones de la memoria respecto del Palacio de La Moneda encierran en sí misma toda la dificultad de la simbolización colectiva del trauma. No obstante, la producción política de las imágenes es posible en la medida en que no resulte una ilustración de la historia oficial, bajo la cual se clausuran ante la mirada del espectador, clausurando de paso la historia.

No pretendemos con esto sugerir una complicidad entre el poder y los sentidos que la obra de Jaar propone. Lo que está en juego en el análisis de las formas que ha adquirido el tratamiento del quiebre institucional de 1973 es la pregunta por el estado y las condiciones de nuestra democracia. El esquema binario de víctima/victimario o pasado/presente encierra el peligro de concebir como aceptable cualquier modelo político o simbólico que no sea el instaurado a partir del bombardeo al Palacio de la Moneda y, en último caso, significaría la renuncia al potencial del arte de poner en presente las circunstancias que marcaron la historia reciente de Chile. En este sentido, la obra *11 de septiembre de 2013* permite movilizar las preguntas en torno a la elaboración simbólica del dolor y la realización colectiva de la misma, actividad que abriría la puerta a la constitución comunitaria de los sentidos (Rojas, 2012), más allá de la ilusión impuesta desde el discurso de una nación reconciliada y unida.

Si pensamos que el arte tiene una función ética, cuestión que este texto asume como premisa, es entonces ahí donde se debe dar cuenta de las tensiones que la memoria trae al presente. Más allá de evaluar una obra bajo el signo del gusto, una materialidad política en el arte puede perfectamente ser medida por el rendimiento desestabilizante que esta tenga. Podríamos proponer, entonces, una nueva versión de los que Marcel Duchamp llamaba “el coeficiente artístico”, de acuerdo al cual la obra poseía una dimensión que no respondía a la planificación del artista y más bien quedaba en la arena del espectador, generando un resto fuera de lo planificado.

Aquí podría aparecer el “coeficiente del conflicto”, un índice que nos permita reconocer la operación política de una obra y el espacio que propicia entre los conceptos estables, como la historia oficial, y el espacio de subjetividad de los seres que la habitan.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, Rodrigo. “Alfredo Jaar: Trónicamente, el país que apoyó el golpe también nos roba el significado del 11”. *Radio Universidad de Chile* (2013).
- ARENDR, Hannah (1999). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Buenos Aires: Lumen.
- BENJAMIN, Walter (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México D.F.: Universidad Autónoma de México.
- GODOY, Carmen Gloria. "Memoria Visual de una Nación: la identidad revisitada". *Revista Chilena de Antropología Visual* 9 (2007): 120-144.
- JAAR, Alfredo (2016). “Es difícil”. *10º Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política de la U. de Nueva York*.
- KANT, Immanuel (1991). *Crítica del Juicio*. México: Porrúa.
- LYOTARD, Jean-François (1993). *De Los Derechos Humanos. Las Conferencias Oxford Amnesty*. Madrid: Trotta.
- MALOSETTI, Laura. “La polémica de los monumentos por la memoria”. *Revista Ñ* (2004).
- NANCY, Jean Luc (2002). *La comunidad inoperante*. Madrid: Editora Nacional.
- QUEZADA, Víctor. “Tres notas sobre una cita. La representación histórica y las imágenes de la historia”. *La calle Pasy 061* (2013).
- RANCIÈRE, Jacques (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- ROJAS, Sergio (2012). *El arte agotado*. Santiago: Sangría Editora.
- ROJAS, Sergio. “¿Sobrevive la subjetividad a la muerte del index?”. *Revista Atlas* (2014).
- SIERRA, Santiago. “245 cms3”. *Santiago Sierra Sitio Oficial* (1990-2017).
- SHUFFER, Cynthia. “La repartición de los afectos. Escenas de consenso y disenso en el Chile de la transición”. *Revista de la Academia* 25 (2018): 87-101.
- SPERANZA, Graciela. “Santiago Sierra: Cómo decir NO”. *Esfera Pública* (2006).
- WHITE, Hyden (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica del Siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.