



Artista: Mercedes Fontecilla

INTERNACIONAL
**POLÍTICAS SIMBÓLICAS DE
LA MEMORIA Y ACTIVISMO
ARTÍSTICO EN CHILE**

GONZALO LEIVA QUIJADA - AICA CHILE

RESUMEN: El artículo se busca en la configuración del ejercicio epistemológico de la “memoria situada” el eje analítico que permite vislumbrar algunos trabajos como parte de un ideario de la política de la memoria. Son tres artistas revisitados desde su producción plástica que se constituyen en ejes representacionales recientes de nuevas versiones sobre la importancia de los Derechos Humanos.

PALABRAS CLAVES: Derechos humanos, Memoria situada, producción plástica

ABSTRACT: The article seeks in the configuration of the epistemological exercise of “situated memory” the analytical axis that allows us to glimpse some works as part of an ideology of the politics of memory. They are three artists revisited from their plastic production who constitute recent representational axes of new versions of the importance of Human Rights.

KEYWORDS: Human rights, situated memory, plastic production

I. INTRODUCCIÓN

Sin duda, debemos considerar que las políticas de la memoria en América latina han tenido un momento de inflexión tras la seguidillas de regímenes autoritarios que se habían asentado en el continente desde la década de los años sesenta. Así, estos gobiernos de facto, tras el Golpe de Estado de Brasil habían generado represiones sistemáticas de oponentes, políticas estatales que culminan en un deleznable y traumático procesos de masacres colectivas, exilios y torturas. La justificación se inscribía como producto de la Guerra Fría acometida, al respecto se dejaba sentir en nuestro continente las fricciones entre las dos grandes potencias: URSS y USA que se verán contrarestadas por las necesidades de las propias realidades históricas vivenciadas en el continente latinoamericano.

Pues así, la atención de los nuevos aires del tiempo y los efectos revolucionarios generados tras el triunfo de la revolución cubana en 1959, significa instalar en América

Latina dos ideas y pragmáticas significativas. La primera, que el camino revolucionario era una posibilidad y lo segundo, los impulsos transformadores donde amplios sectores sociales se incorporan como agentes activos en los procesos de conquista y liberación sociopolíticas.

Sin embargo, entre los años 1963 hasta 1975 se verá un periodo herido en el continente, donde los Derechos Humanos pasaron a ser justamente por su violación sistemática, parte de un resabio que era necesario rearticular y poner en relieve desde el contexto social y cultural. No sólo, fueron las autoridades y agentes políticos, los que debieron enfrentar estas nuevas sensibilidades gestadas en torno a lo oscuro y deleznable, sino fueron numerosos artistas y sensibilidades que comenzaron a manifestar una política simbólica de la memoria.

De este modo, viene un largo camino que ahonda en la reparación a las familias desahuciadas, con la emergencia en Latinoamérica desde los años ochenta de una cultura de los Derechos Humanos, ratificado por los organismos

internacionales, que denuncia estos hechos frente al atentado del Estado, los poderes fácticos de los perpetradores así como los sectores más virulentos y reaccionarios de la sociedad Latinoamericana.

Asimismo, en este universo representacional dramático, algunos colectivos y grupos de artistas, desde su producción creativa fueron transformando estas temáticas en instancias para ahondar su compromiso. Desde la gestación de múltiples colectivos culturales, hasta reconocer la apropiación de todos los espacios intersticiales, la sinergia generaba exposiciones, expresiones difundidas en los medios de comunicación de masas, se fue haciendo con fuertes evidencia plásticas que el espacio estético constituye también un espacio ético. Si bien, en Latinoamérica podemos establecer y formular distinciones, percibimos un lineamiento creativo conceptual que auna características comunes entre sí (Luis Camitzer, Didáctica de la liberación: 2009) . De este modo, podemos afirmar que un motivo estético de consideración

en múltiples trabajos artísticos estuvo palmario por consideraciones insistentes sobre el motivo mortuario. En efecto, la muerte como presencia y ausencia fue entremezclando las marcas de las injusticias así como el padecer afectivo y todo esto enmarcado por un trasfondo hereditario. Por consiguiente, numerosos trabajos ya habían evidenciado y reconocido bajo vestigios culturales, anclajes de la muerte como cuerpo degradado y envilecido, de tal modo de exteriorizar una manifiesta raigambre ancestral indígena y una reconsideración ritual barroca (Pedro Morandé, Cultura y Modernización en América Latina: 1984).

De la misma forma, los sectores artísticos ya sea desde su perspectiva conceptual o expresiva latinoamericana, presentaba sus preocupaciones existenciales. Por lo mismo, asume relevancia desde esta perspectiva, como los avatares históricos posibilitan reformular las políticas sensibles de la memoria. Y al mismo tiempo, relevar una reconstrucción artística que se involucrara con las preocupaciones

sociales y políticas y, como una constante, la visión de resistencia ante los intereses de dominación y de hegemonía, quizás aquí ahonda su aporte epistemológico más radical. Sin duda, la trinchera artística no está hoy en la contemplación o la imitación de la naturaleza como lo manifestaba la Academia de Bellas Artes decimonónica, sino más bien en el diálogo con el tiempo presente. De tal modo, que la creación y la ideación constituye un horizonte activista, pues el propio creador se explicita como un agente de cambio y el arte posee innegablemente, una función crítica social. Dentro de esta consideración, podemos argüir que los tres artistas elegidos manifiestan el compromiso por el presente, pero considerando la memoria como estructura nutriente en momentos de negacionismos para pensar e idear el futuro. Los tres artistas, utilizan sus aparatajes expresivo artísticos para indicar su perspectiva, el primero Francisco Donoso se sumerge en la tierra, en el agua y el paisaje para escarbar sus preguntas fundantes. Por su parte la artista Mercedes Fontecilla

recorre los sitios de memoria desde una óptica indagadora y finalmente Claudio Caiozzi, rehace desde la técnica del pegoteado a Paste-Up un universo iconográfico contingente.

Los tres creadores simbolizan y marcan el territorio, resisten y se enganchan en la pregunta histórica gravitante: ¿Cómo seguir construyendo la patria en esta tierra marcada por los signos mortuarios y de su facción más cruenta, el olvido? En este sentido, resuenan las voces que apuntan a pensar que “ la autoafirmación cultural tiene de por sí un sentido de resistencia política” (Ticio Escobar, Textos Cultura, Transición y Modernidad:1992).

No podemos dejar de lado, los aspectos múltiples y experienciales del recuerdo del pasado colectivo que no queda como memoria fija de lo padecido. Es el deshacer y el rehacer de los nudos de significación (Nelly Richard, Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa: 2017). Desde este lineamiento analítico, el escenario de unicidad y autenticidad que configura el registro de las

obras analizadas, logran permear una estética del naufragio humano, que no sucumbe por la presencia de estos planteamientos plásticos, por esta insistencia resistentes creadas artísticamente.

2 - LA MEMORIA AL CENTRO DEL ARTE CHILENO POST ESTALLIDO 2019

Es en este escenario donde la memoria que es un ejercicio individual y social va siendo apuntalada por una serie de manifestaciones artísticas que respaldan no desde la retórica artificiosa sino desde el sentido y el compromiso por el fortalecimiento de una temporalidad que estira el pasado hacia su presente vivificador. La temporalidad es un marco de referencia que sirve a los miembros de la comunidad para erigir hitos dentro de la memoria. El obrar societal enfocado en América Latina proviene de la autorregulación que se estructura desde la importancia con que se revisten las relaciones humanas y las complejas actitudes de

conciencia de alcance significativo donde el flujo temporal se ve demarcado por conquistas democráticas que permean las certezas históricas como conquistas civilizatorias (Norbert Elias, El proceso de la civilización: 2015).

La memoria colectiva sincroniza y articula los códigos compartidos hacia un presente donde la proporción de lo sensible implica un fortalecimiento del imaginario cultural de un pueblo (Gonzalo Leiva, Tito Vásquez: 2023). Los y las artistas fueron elaborando una cartografía donde el sentido histórico y la memoria se constituyen en eje de un imaginario develatorio del compromiso asumido y del levantamiento de estructuras cognitivas donde la “memoria situada” se levanta para enardecer temáticas culturales y sociales.

En esta propuesta, veremos una serie de casos considerados desde la hendidura poética polifónica así como de los grados de compromiso estético con las temáticas que conforman y restablece la agenda de los Derechos Humanos y su visibilidad actualizada.

Un fenómeno acotado y que sin duda nutre este puente entre la creación y la vivencia existencial, lo constituye tempranamente en 1969, las Bordadoras de Isla Negra que exponen en el Museo Nacional de Bellas Artes. En efecto, se logra concretar un proyecto colectivo que venía recién conformándose. Con la ayuda de una veraneante de la localidad costera de Isla Negra, en el litoral central chileno, se realiza un logro fundamental, hacer que mujeres trabajadoras y madres dueñas de casa, se reunieron para encontrar un pasatiempo en común: el bordado. Este hecho, sería una labor muy acotada de los organismos estatales intermedios en Chile que desde el Gobierno de Eduardo Frei Montalva impulsaban el compromiso de las mujeres en espacios comunitarios.

Ninguna de estas pobladoras, tenía conocimiento especializados más que unas cuantas puntadas con la aguja y la lana en el colegio, y visitas a los campos de flores con Leonor Sobrino quien les enseñaba conceptos básicos de la teoría del color a partir de la observación. La regla era una sola, no copiar, toda

producción (individual y firmada por cada una de las bordadoras) debía ser absolutamente original, surgiendo así una serie de imaginarios propios de cada una, lo más propio se transforma en la representación del cotidiano. Todas “representaciones” con un sello antropológico cultural que cuestionan el sentido artístico, el para qué de la ideación y la creación. Si bien, la práctica la había desarrollado nuestra creadora violeta Parra, será desde este primer colectivo de Isla Negra que esta manifestación llega al Museo y se instala en la memoria de género, espacio de sororidad y de sensibilidad territorial (Vivian Serani, Tesis Magister Historia del Arte, UAI: 2021). Este hito hace derribar ciertos puentes epistemológicos que el arte no era solamente el universo profesionalizado, sino toda aquellas manifestaciones que dialogaban con la memoria y la existencia individual. Este hito es demarcatorio, pues cuando cayó “la noche y la niebla” en Chile con el Golpe Militar de 1973, hubo al principio un marasmo que es reformulado por organismos

de la Iglesia Católica por medio del organismo Vicaría de la Solidaridad. Así, acogidos bajo el manto vicarial, los presos políticos y las mujeres asociadas a agrupaciones de Derechos Humanos, en particular la Agrupación de Detenidos-desaparecidos fueron enarbolando ampliaciones artísticas con su cuerpos, sus manualidades y sus acciones de arte público. En 1978 en dependencias de la Iglesia Colonial de San Francisco, se realiza una exposición conmemorativa del año Internacional de los Derechos Humanos y exponen numerosos artistas que van a ser los que extienden estas consideración de las políticas de la sensibilidades al espacio formalizado del circuito del arte.

Entre tanto, resulta pertinente pensar como las creadoras ya traen, además, aparejada una crítica a la modernidad con sus planteamientos iconográficos, por cuanto el tema central de sus motivaciones, surge de un contexto social chileno preciso. Es así que se ruptora la tendencia de la modernidad a entender las obras artísticas como resultados de producciones autónomas de su lugar

social (Brian Wallis, Arte después de la modernidad, 2001: p. XI). Al contrario, en situación de tensión política y sociocultural, estas producciones artísticas emergieron como símbolos y catalizadores de un país en transformación y resistencia a los embates de cooptación, censuras y represiones aplicadas sobre la escena artística por parte del regimen castrense.

Asimismo, hoy sabemos tras observar algunos colectivos de la década de los años setenta y ochenta como el Taller de Artes Visuales TAV, así como la Escena de Avanzada, al mismo tiempo que numerosas individualidades artísticas, cada una desde sus trincheras expresivas se enfrentaron al poder militar. Su valentía y acto poético-político no estuvo exento de violencia y represión, pero al mismo tiempo significó que sus representaciones fueron el resultado de constructos creativos que cuando dialogan con el contexto, se transforman en baluarte de pertenencia, en señal indiscutiva que estatuye y configura desde el enunciado estético, su estela ética y su trazado político.

Estos fenómenos del arte chileno, ocurre justamente como constatación y consolidación de una trama de significaciones culturales productivas recientes, que aún se encuentran en la búsqueda de su consolidación epistemológica. Es aquí, donde nuestro intento busca sistematizar la “obra creativa” que fueron hitos en la construcción de una historia plástica como “memoria situada”. La hipótesis de trabajo apunta a considerar esta “memoria situada” que testimonia contra el poder como una trama de estructuras luminoides, es decir de estelas emancipatorias que reintegran el sentido y asientan posibilidades comprensivas y nuevas apropiaciones proyectadas al presente y al futuro (Newman Eckhard, *Mitos de los artistas*, 2006: 259). Uno de los aspectos fundamentales lo constituye su temporalidad elástica pero por sobre todo su luminicencia. Este ejercicio escritural es ir recogiendo en estos últimos años postpandémicos, como esta memoria situada continua manifestándose y expandiéndose.

Los puntos de reverberancia de este paradigma presente en la historia

del arte chileno significó una labor previa: reconocer el trauma. Primero, reconstituir la escena plástica en su variedad de aspectos y multipropósitos, señalar los rituales militares y de sus adherentes, indicar el daño a las instituciones que administraban los consuelos simbólicos del arte, y expresar con claridad cuales fueron los sectores artísticos dañados por efectos de las políticas del Estado represor. Este trabajo ya realizado en el libro *El Golpe Estético en Chile*, fue un trabajo arduo y extenso, pues «El golpe estético», trabaja la práctica mediática de los medios de comunicación, del arte y establece el pulso de la ciudad que busca blanquear e higienizar la representación simbólica del régimen político de Allende (Luis Errázuriz-Gonzalo Leiva: *Golpe Estético, Dictadura Militar en Chile*: 2012).

Lo segundo, fue determinar con que trama epistemológica dialogan las operaciones plásticas reconocidas como resistente. Al respecto, las podemos buscar en el postmodernismo estético construido por estos nuevos creadores, dada su variedad

y multiplicidad, constituyen una renovada representación visual del Chile nuevo, del espacio de acá reforzado (Ronald Kay, *Del espacio de Acá, Metales Pesados*: 2005), que nos permite establecer constantes experienciales de postmodernidad visual, que desde aspectos reforzados redefinen modos perceptivos y productivo (Gonzalo Leiva, *Soberano Esplendor, Ograma*: 2023). Por esto, podemos ver alzadas acciones, creaciones y contracreaciones, que fueron posibilitando la emergencia de una nueva “configuración espacio-cultural” (Alejandro Grimson, *Los límites de la cultura*: 2012), un nuevo ajuste cultural con democracia en la mirada y la creación.

Un tercer aspecto, fue determinar que expresión plástica fue la más utilizada, presente y expandida en la escena artística chilena. Las operaciones de las tramas visuales, en particular las fotográficas alcanzaron un nivel de visibilidad y se transformaron por su multiplicidad en testimonios, pruebas irrefutables de la instalación de la maldad en Chile. Al respecto, nos acordamos de

Susan Sontag cuando señala que “[...] as fotografías, las imágenes son un medio que dota de realidad (o de mayor realidad) a asuntos que los privilegiados o los meramente indemnes acaso prefieren ignorar” (Susan Sontag, *Sobre la Fotografía*, 2006: 15). De este modo, las imágenes nos pueden mostrar aquello invisibilizado, ocultado, olvidado. Asimismo, cada imagen nos indica tensiones históricas, en la recepción e interpretación. Sin demora, con el recuerdo no únicamente se hace alusión al hecho de traer al presente un hecho puntual, sino que se reactivan: “[...] no solamente los hechos, sino también las emociones y las consecuencias y las respuestas que produjeron; no solo las palabras, sino también el lenguaje del cuerpo, las imágenes y los sonidos y los olfatos; no solo las certezas, sino también las confusiones y los malentendidos y los conflictos en las relaciones sociales” (William Stern, *Psicología del Lenguaje*, 1935. p.101). Aspectos múltiples y experienciales: “[...] recuerdo del pasado colectivo no es la memoria fija de lo acontecido tal como quedó consignado en los

archivos que documentan la historia. Es el deshacer y el rehacer de los nudos de significación.

La fotografía, por la acción, se presenta como certificado de presencia que posibilita el asomo existencial de los retratados, muchos seres de realidad ya olvidada. concuerdo con Nelly Richard que en el repertorio simbólico de la reciente historia chilena hay una tensión no resuelta entre recuerdo y olvido-entre latencia y muerte, revelación y ocultamiento, prueba y denegación, sustracción y denegación.

Estos se hace hace patente en la corriente documentalista de la AFI. El caso más flagrante es de la clase política que blanqueando la tensión indican la “no pertinencia de mostrar tanto apaleo, manifestación, violencia; abogando para que los autores guarden estas imágenes que son parte de un pasado”. Por lo mismo, frente a la posibilidad de encarar el pasado, sin edulcorar las visiones, la AFI mantiene una línea histórica pulsional trayendo desacomodos, recuerdos, sensaciones,

jirones identitarios de este pasado histórico reciente (Gonzalo Leiva, *Multitudes en sombras*: 2008).

La fractura histórica es recuperada por la AFI como un tema transversal, en esta línea de trabajo asume un verdadero protagonismo el tema del tiempo. El tiempo es un presente apremiante, un futuro incierto. La necesidad de fotografiar se constituye desde la práctica estética en una ritualización temporal, un corte sincrónico que llena de sentido la vivencia histórica. En esta perspectiva, concuerdan la visión de todos los y las entrevistadas: se sentían partícipes de la construcción de una gran y promisoría historia, la de la fotografía chilena, la del nuevo y prometido país.

En resumen, tres aspectos dan consistencia a esta memoria situada, el reconocimiento del trauma, la insistencia sobre la epistemología postmoderna deconstructiva y el tercer aspecto la importancia con que se reviste la fotografía y en particular la fuerza del colectivo AFI para dejar establecida esta trama

de memoria luminiscente reactiva hasta el presente.

3-LA ESTÉTICA DEL CENOTAFIO FRANCISCO DONOSO

La práctica del cenotafio o tumba vacía es un campo semántico que tiene antecedentes en los monumentos funerarios de la Antigüedad, erigidos en honor de una persona o grupo de personas para los que se desea guardar un recuerdo especial. En particular en América Latina donde la presencia de la corporalidad es un hecho constatativo la memoria se enaltece desde la edificación simbólica que recuerda el que “no está”. La práctica de Francisco Donoso, a circulado por diferentes variantes que fueron recogiendo algunos aspectos de la mirada y del tiempo, donde podemos consignar que el aparataje fotográfico readecua e inventa una proximidad bien real (George Didi-Huberman, La invención de la Histeria, 2007: p. 222).

Al respecto, el proyecto de Francisco Donoso sobre los vestigios

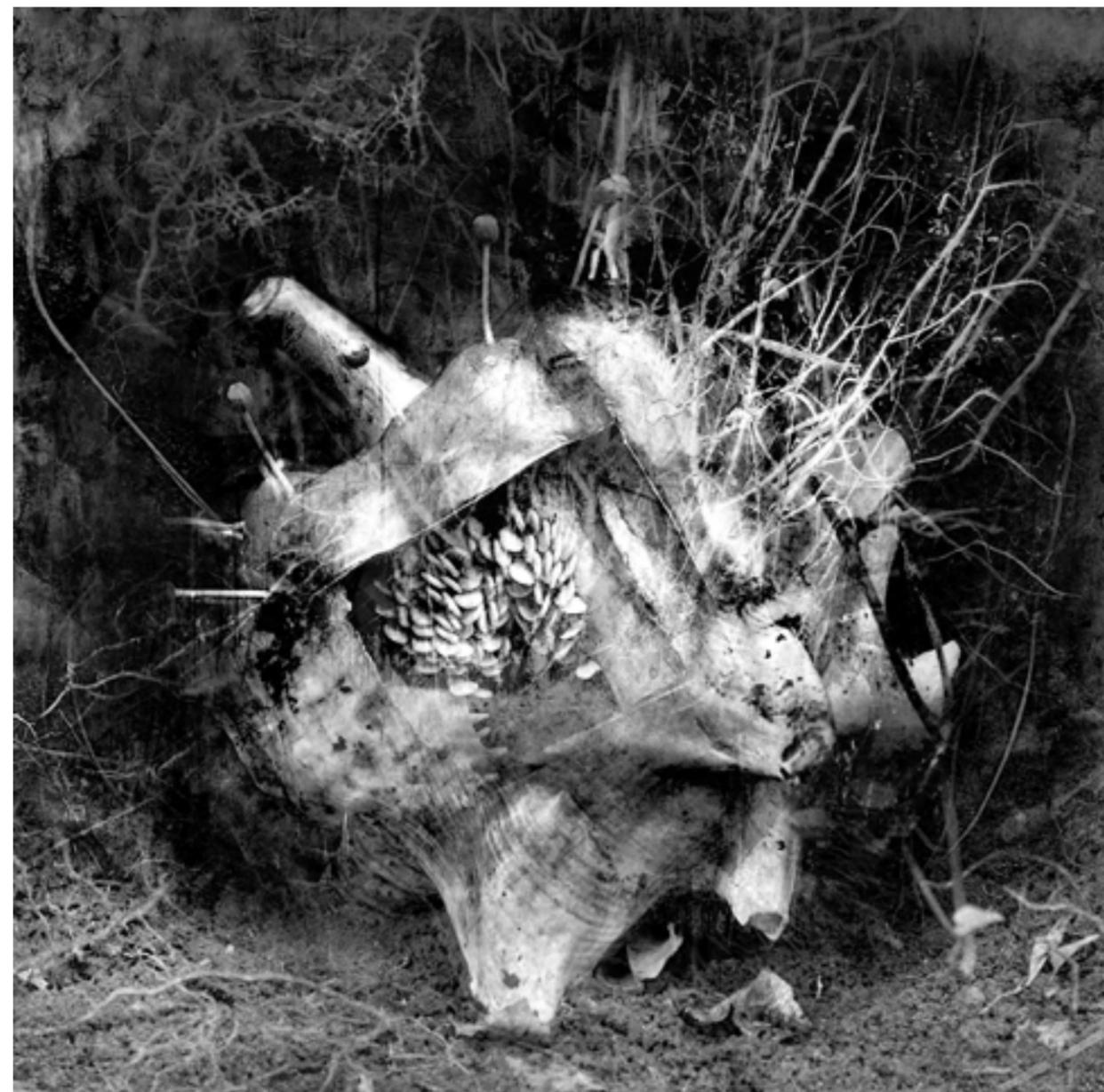
encontrados, la metáfora del horror está configura en dos libros de reciente data. Un proyecto de los años 90 y uno que acaba de surgir en período de pandemia. En ambos bajo una estética de intenciones románticas en la línea neogótica de clave baja, se define un decurso analítico nuevo.

El primero, desentraña el concepto del entierro, que aduce a una condición de favorecido por el destino, pues el entierro es un premio de los brujos en la tradición animista campesina. Estos entierros, guardan normalmente tesoros en este caso son objetos que al contacto con la tierra se revisten del humus local para proponer un renacer. Frente al universo dramático impuesto por la fuerza brutal que dispersa el cuerpo, lo tritura, hace desaparecer todo trazo humano, el autor construye un desaparecido orgánico, un homenaje desde el inframundo para el mundo terrestre del dolor de tantas viudas, madres, hijas e hijos.

Al calor de estas matrices de resistencia culturales de las imágenes que aparece la propuesta de Donoso,

lo que nos faculta pensar desde otras perspectivas. Su preocupación y deseo de plasmar en imágenes, es también, en este autor el deseo de levantar su campo comprensivo en medio de las artes. Sin duda, que su quehacer creativo se nutre de sus pasiones, condiciones y de sus hábitos culturales, en el sentido que el “hábitos solicita, interroga, hace hablar al objeto que, por su parte, parece solicitar, llamar, provocar al habitus” (Bourdieu, Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario:1995). Desde esta perspectiva se busca “comprometer la naturaleza propia del creador artístico y el desarrollo sociocultural de su personalidad” desde un sentido profundo de “vivencia artística”, entendida como diferentes niveles de acercamiento al arte que cada individuo tiene en su biografía y el poder que esta desempeña para su expresión y la optimización de sus relaciones sociales (Francisco Mora, Neuroeducación, 2014).

La iconografía propuesta por Francisco Donoso hace explícitas las evidencias palmarias del proyecto



Artista: Francisco Donoso

modernizador en el escenario alejado del mundo campesino en la Región de Los Lagos aunque es vivenciada en todo el país, por medio de la intervención de los espacios de intimidad versus los espacios de la esfera pública (Hannah Arendt, Eichman en Jerusalén. 2003: p.38). Por el sistema de representación, se expande nuevas relaciones entre la vida y la muerte. El interés por no cerrar lo visual a un espacio de estereotipos, sino una cámara abierta a la realidad social y a la videosfera. Lo que llama la atención es su deseo de ingresar con la cámara a la infratierra, al agua, de buscar en los sedimentos de espacio nada de glamorosos, sino más bien inquietante, como sí de un momento a otro, surgieran verdades ocultas, no enfrentadas. Es sin duda, una estética inquietante, donde se asoma bajo tierra y en las mentes de estos seres periféricos, una visualidad autenticadora de sus presencias fantasmales.

De este modo, las actuales matrices de la propuesta de Francisco Donoso, se instalan en medio de la visualidad chilena, rearticulando desde un

conglomerado de imágenes acompañadas de reflexiones del imaginario cultural; un fecundo interdiálogo que se da entre pulsión creadora y condiciones introspectivas históricas.

Por esto podemos formular, que su propuesta es una práctica y ejercicio de recoger “momentos axiales”, es decir, momentos que iluminan el sentido de la historia local donde se instala para mirar el país, así como evidenciar un cierto protagonismo de las imágenes en la configuración del imaginario nacional.

De este modo, las imágenes amplifican digitalmente la perturbación del orden o stásis, (Georgio Agamben, Estado de Excepción: 2017) señalando una transmutación radical del universo cotidiano. En efecto, las imágenes indican el asombro frente a lo inesperado, la emergencia de un magma reconocido, pero ajeno, oscuro, alevoso, que convive en esta aparente “normalidad”. El ejercicio estético de Donoso, cruza de modo experiencial las constantes revelaciones de lava y humo, como metáforas de una realidad exigente que se debe fotografiar



Artista: Francisco Donoso

como documentalista, que se debe simbolizar como artista plástico y que se debe recomponer en el Museo como activista social. Así, hay días que se presenta tranquilo y otro que su actividad amenaza con temblores, erupción, ruido y fuego en los valles colindantes.

Desde el punto de vista de la circulación de las imágenes, anclaremos esta reflexión en el concepto de “complejo expositivo” (Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*: 2002), propuesta que critica, desde la institucionalidad, los medios culturales y los tratamientos “duros” y “suaves” sobre la información cultural como las Artes Visuales con sus depurados simbolismos. Por eso, en un universo donde aparentemente nada ha ocurrido, las expresiones de Francisco Donoso se muestran mordaces, enjuiciadoras y propugnadoras de críticas y cuestionamientos. Desde esta perspectiva, concuerdo (A. Azulay. *From Palestine to Israel: A Photographic Record of Destruction and State Formation, 1947-1950*: 2015) que, al tener corpus visuales, hay

también una trampa, pues, es un mecanismo para robar el tiempo a la gente y hacerles creer que la verdad está en otro lugar, pero la verdad nunca está en otro lugar, pues hay que reconocer que la verdad está en sus manos. En cierto sentido, la verdad está en nuestras manos y para hacer este reconocimiento es necesario realizar un reconocimiento del medio de las artes visuales, sacarlas de este entramado sacrosanto, deconstruirla para poder apreciar al desnudo sus posibilidades analíticas.

Hoy en día, quizás sin querer sus propuestas se transformaron en resumen visual iconográfico de lo padecido históricamente. La perspicacia de su mirada, la solidez de sus propuestas visual y finalmente la consistencia de su corpus hacen factible que este universo forjado en una mente artística represente a una comunidad local, con las memorias del pasado y las esperanzas de grandes sectores sociales. Pues como muy bien se explicita, la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga al centro los derechos del recuerdo

(Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado*, 2005: p. 9), desde donde la reparación del recuerdo colectivo constituya un eje que fortifica y por donde se nutre la memoria cultural. Dentro de esta perspectiva, la obra plástica de Donoso cumple a cabalidad este propósito, tanto para la sanación, como la reparación y el recuerdo, así como su proyección. Toda memoria cultural tiene como fundamento que no es algo detenido en el pasado, sino que es algo presente, vivificado y dando sentido actual con su permanencia en la conciencia de un grupo que la mantiene (Halbwachs, *Fragmentos de memoria colectiva*. 2004: p.26), este ejercicio es lo provocador visualmente por imágenes con clave baja, con colores apenas definidos.

El autor, Francisco Donoso, logra hacer del espacio rural su foco de atención creativa. De este modo, sus imágenes alcanzan una visibilidad certera en tiempos de apremio y mucha tensión sociocultural, pues surgen iconografías mordaces junto con el estallido social como símbolo de esperanzas ciudadanas. Por esto, sus producciones visuales se focalizan en

las demandas de sectores sociales periféricos. Por lo tanto seremos marginalizados geográficamente, que desde sus rostros diluidos exhiben sus cuerpos o sus raíces como enunciados que hasta hoy tienen sus interrogantes abiertas.

4-LA PRÁCTICA ESPECULAR

DE MERCEDES FONTECILLA

Desde el “estadio especular” teoría fundamental planteada por Jacques Lacan, podemos consignar que en el trabajo de Mercedes Fontecilla se vislumbra un ingreso a los espacios traumáticos de una cárcel política desde una mirada refractaria (Jacques Lacan, Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique: 1966). En efecto, asume un rol protagónico la proyección metonímica que el espectador construye en la propuesta rediseñada sobre el universo carcelario testimonial.

De este modo, la creadora Mercedes Fontecilla enuncia una

práctica de reconocerse en el espejo y en las paredes desgastadas de la otrora cárcel política de Valdivia, ciudad chilena del sur. Asimismo, como parte de la indagación, la autora se sitúa como extensión carnal y parte de este escenario dramático. No es solo una etapa indagadora sino también el



Artista: Mercedes Fontecilla

enunciado de un nomadismo visual que resiste a asentarse en un enunciado codificado, sino realizar asomos viajeros e identitarios en estos espacios de opresión. La acción de deambular de la autora, se constituye en la dispersión fragmentaria de su cuerpo como acción padeciente que



Artista: Mercedes Fontecilla



Artista: Mercedes Fontecilla

está impregnando todos los espacios, una metáfora del padecimiento que constituye por su propuesta plástica, a este lugar en un espacio deviniendo.

Al poner en valor este espacio de memoria desde el patrimonio visual, posibilita construir un nuevo

horizonte sensible. En efecto, desde la compasión enunciada por Fontecilla se hace factible reseñar las heridas, se indican los falsos constructos culturales y se van constituyendo actos de visibilidad, reparación y justicia. Dichas acciones, se



Artista: Mercedes Fontecilla

constituyen desde el accionar histórico para volver a mirar un sitio de memoria, de recorrerlo de manera lúcida, de buscar completar la alegoría carcelaria de la tortura y la muerte desde el fraccionamiento de un cuerpo que se dispersa, de un rostro que se esconde y con todo este trabajo de arte acción se posibilita realizar una reflexión crítica. Dicho accionar obedece, al intento de buscar otra lectura, a este espacio polisémico que enfrenta al pasado, desde un presente y rediseña un futuro. En este sentido, su obra es transhistórica, como metáfora enarbolada desde una experiencia en construcción, que exalta la posibilidad que cada ciudadano, sueñe y levante utopías conglomeradas a pesar de la determinación de la “banalidad del mal”.

La reflexión plástica es una propuesta curatorial concebida como camino desde el encierro hacia el flamear liberador, recorrido realizado por la artista Mercedes Fontecilla, al igual que los presos políticos hacinados en el recinto carcelario de la Isla Teja desde

1973. De igual forma, la autora empatiza e interviene este espacio de confinamiento y de memoria en la región de Los Ríos con una poética de remembranza actualizada. Así, al experimentar este espacio le implica salirse de sí, inquiriendo desde una travesía intuitiva, la búsqueda de esas certezas internas que tienen los corazones creativos y sensibles.

El proyecto se articula desde el impacto que este nuevo mirar tiene en la autora y su obra, explorando el triunfo de las cosas vistas con mirada fundacional para un reconocimiento cartográfico del territorio carcelario. A la par, ella va cocreando un diario fotográfico experimental que posibilita deambular por la cárcel política conformada en su inmueble por varios pabellones separados unidos por pasillos, edificaciones no lejos de los confines del río y la ciudad de Valdivia.

Tomando la iniciativa, Mercedes Fontecilla, en este proyecto inicialmente denominado “Evocación-Reflejo” (Gonzalo Leiva, Catálogo Museo de la Memoria y DDHH, 2021)

captura con lucidez y ternura, tras los párpados nevados de amor, este territorio yermo y gris. En efecto, en medio de los vestigios su cámara fotográfica fue transformando la concepción de un lugar en ruinas por el espacio trenzado de memoria, en una comarca de asentamiento libertario.

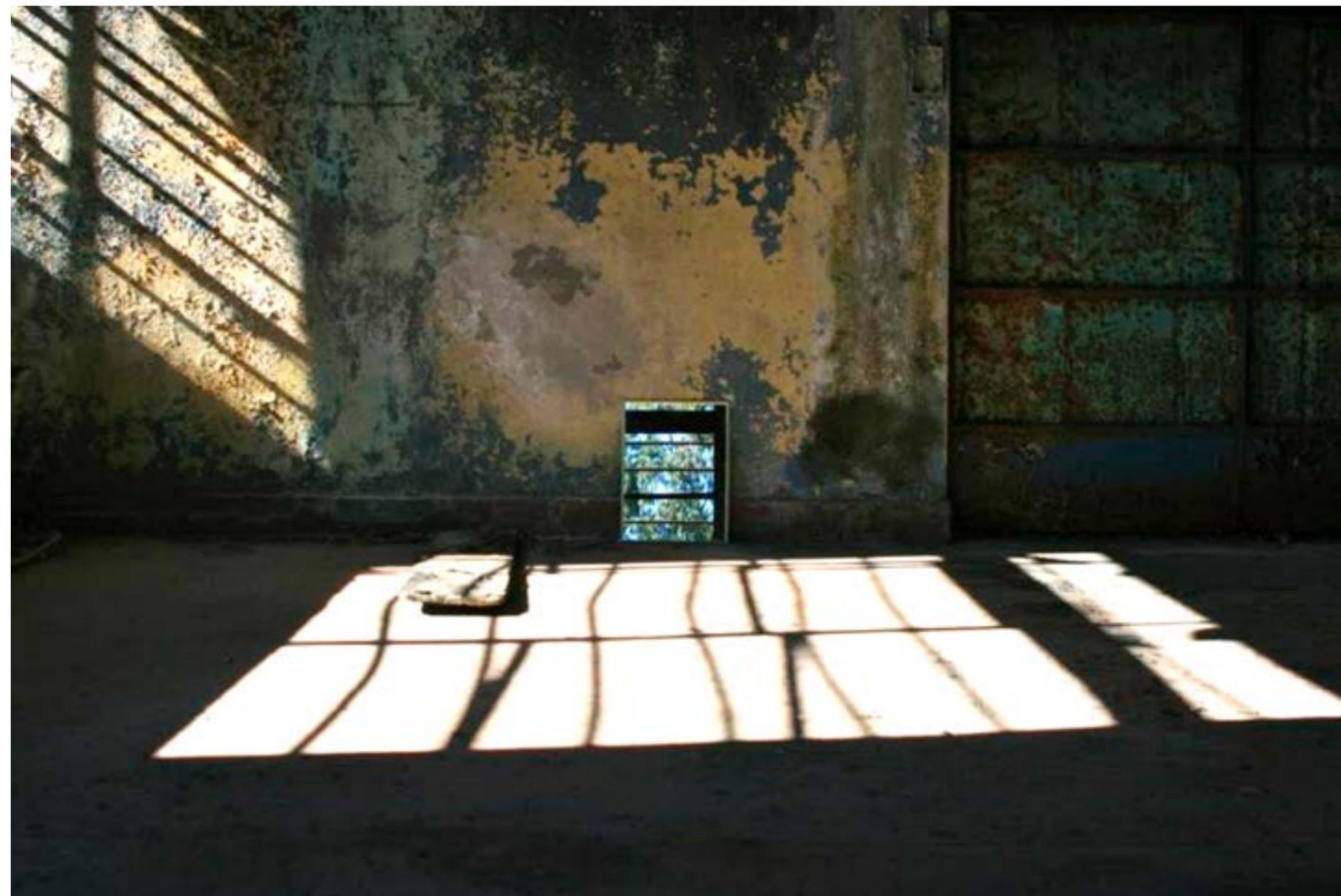
Nuestros aires hurgan entre la lluvia y la bruma, desanclando el frío con el trabajo poético de la artista que hace resplandecer el dolor corporal de tantos presos, torturados y ejecutados políticos que dejaron sus trazas luminiscentes en estas paredes descascaradas, como si cada oxidación o pérdida fuera el escenario desgarrado del dolor.

También, Mercedes Fontecilla, realiza una acción performativa por medio de un espejo que se va desplazando de celda en celda, muchas de ellas con claros signos de testimonios adscritos en sus paredes. El valor de este especular dispositivo como eje central de la obra visual, busca comunicación, así la conformación estética desde la experiencia sensorial directa y

única. Esta “práctica reflectante”, reinstala testimonios y al mismo tiempo, interviene el espacio con destellos fractales directos, como los procesos internos vivenciados por los encarcelados. De esta manera, los desplazamientos concebidos desde universos minimalista asumen la perspectiva de enfrentar el pasado carcelario con matiz proyectiva, hoy felizmente como “monumento nacional”.

Además, los lenguajes expositivos se diversifican con la intervención de dos videos de la muestra concebidos desde la perspectiva del contexto resituado del lugar carcelario y el vuelo rasante de las alas libertarias que buscan el mar y el curso del río para realizar sus sueños históricos.

Los videos como piezas audiovisuales son un nodo signico que apuntan desde un lenguaje específico a realizar diálogos entre las imágenes de un lugar de recordación y el descentramiento de su cartografía (Aby Warburg, Atlas Mnemosyne: 2010) o desde las imágenes que van enjuiciando la cultura visual y su constelación establecida como traza de memoria (Nicholas Mirzoeff,



Artista: Mercedes Fontecilla

Una introducción a la cultura visual: 2003), en particular como mecanismo para entregar la carga emocional e íntima que la propuesta amerita.

Igualmente, la imagen múltiple de esta propuesta que transita en la visualidad fija y en la en movimiento: la fotográfica y la de los videos, logra asociaciones representativas adoptando una cierta variedad de significados enunciados: encierro-reflejo-luminosidad-liberación. Estas matrices simbólicas no son puramente intencionales, con frecuencia son usados por la autora como formas de dar cuenta del pensamiento originante, es decir cuando fueron concebidas. Pues, al modo de Walter Benjamín, la propuesta estética de Mercedes Fontecilla explicita una liberación de todo punto de vista que encapsule, oprima o reduzca los ejercicios de las imágenes a simples certezas comprensivas. Es en efecto, un deseo inconsciente de dejar este registro visual de un lugar histórico que fue centro de apremio, como un escenario dignificado de esperanzas y de vivencias humanas.

Hay dos remarcas poéticas finales, por un lado, la importancia de lo acuoso: el agua, la lluvia y el mar que rodean este espacio carcelario y, por otro lado, la reparación de un imaginario violento e histórico que busca su liberación por medio de la apropiación simbólica. Este trabajo realizado en compañía de la Agrupación de Ex Presos políticos de la Carcel de Valdivia, es una manera sutil de ir reparando los dolores padecidos.

5-EL MURO COMO TESTIMONIO

URBANO: EL ARTISTA CAIOZZAMA

Efectivamente, percibimos en la obra de Caiozzama, un gesto de atrevimiento metacognitivo y una afirmación de experimentación. De hecho, esta singularidad se ve revestida de una centralidad en la búsqueda del estilo artístico, como un revestimiento y sello reseñado desde una lógica de sensaciones y emociones que dan a luz una proliferación de imágenes impresas y electrónicas de alcance universal, generando sus propuestas sin duda un “éxtasis comunicativo” (Jean Boudrillard, Contraseñas: 2002).

El creador desenvuelve en diversos materiales la conjugación de soluciones expresivas diversas que buscan poner en cuestión el sistema de representación del arte chileno. La propuesta de Caiozzama se articula desde dos constataciones: el arte debe salir del Museo o Galería, es decir, desde el lugar de confort con el que se ha enfundado. Así también, el arte debe ser parte de la vida social, por sobre la experiencia individual del artista. Estas dos formulaciones están en línea directa con las consideraciones del arte postmoderno en la medida que busca la experiencia de la vida comprometida con aspectos sociales y políticos (Amy Depsey, Estilos, escuelas y movimientos, 2002: p.272).

De hecho, sus obras creativas resultantes, son los puentes viscerales del entendimiento de su experiencialidad existencial. Es la percepción convulsa de Caiozzama que plasma en este imaginario su estado receptivo. Así, desde su producción plástica, observamos formas volátiles, híbridas, impuras, motivos que fueron tensionados por la articulación de



Artista: Caiozzama



Artista: Caiozzama

una sintaxis emocional, que busca constituir, desde marcas culturales, la simbolización de la vida percibida. La autoexigencia y su afán perfeccionista lo lleva a pensar en un mensaje unido al soporte visual, es más, sostiene que la imagen debe presentar un óptimo visual con un proceso arduo de retoque, hasta lograr la adecuación ajustada.

En resumen, el gesto artístico de Claudio Caiozzi, unifica como acción arterial sus impulsos, sus emociones y sus ideaciones de cara a la narrativa contingente que vivencia y que tiene que ver con las memorias, percepciones y devenir del país. Desde esta perspectiva podemos formular que la obra de Caiozzama es un producto sofisticado de su época, pero ante todo; es una respuesta estética a las exigencias del imaginario desde su temporalidad existencial, así como desde su pugna crítica con el sistema instituido del arte.

Hoy sabemos que este creador, articula y reconfigura sus contradicciones, pues antepone la experiencialidad a la formulación teórica, el que hacer

a su interpretación. Es Caiozzama, sin duda, un artista hacedor con procesos convergentes, apasionado y muy productivo.

Ahora bien, podríamos argüir que en la obra de Caiozzama, prevalece el germinal de la desobediencia, del inconformismo, de la crítica e ironía social y cultural que cruzan de modo constante su trama propuesta estéticamente. En efecto, presente estos motivos desde sus primeros trabajos de reportero fotográfico, de sus búsquedas viajeras por América Latina, Europa o Asia, cruzando sus ejercicios expresivos iniciales y llegando a las nevaduras de sus iconos fundamentales. Podemos formular que se puede constituir un horizonte desde una tríada simbólica: su trabajo de cita artística, su intención de dar cuenta de la tensión del momento y su relevante resolución visual con el collage.

El lenguaje de la producción de Caiozzama busca encarar, dejar perplejo, ironizar, articular un desasosiego. Pues, se sitúa en un punto de hablada desde una vanguardia creativa, qué

ruptura la tradicional contemplación artística, que se concentraba en el canon y su equilibrio, estableciendo distanciamiento entre el productor y su obra. También, Caiozzama indaga nexos directos entre su obra y su biografía, no obstante de encontrar un constante contrapunto entre su realidad perceptiva y como la formaliza y simboliza en su producción visual. Así como esta obra visual establece nexos con el sistema del arte estatuido.

De este modo, vemos emerger una fórmula icónica que se planifica en producciones plásticas con mensajes de lectura crítica, aunque conteniendo espesuras en su materialidad y significado, pues, plantea enconada lucha por una liberación irradiada, de tal modo que salte de los muros urbanos a las conciencias individuales.

En este sentido, es un Neo Pop emergente de un país periférico como Chile, plagado de nuevas imágenes, de una desconocida teatralidad realizada en las calles “desde la ironía, la celebración, el realce estético” (Peter Wollen, El asalto a la nevera, 2006:

p.169). Quizás uno de los aspectos que se desenmarca del Pop de Estados Unidos originario, es que este Neo Pop formulado por la obra de Caiozzama, es que no homologa el consumo publicitario afincado en la comida, sino más bien el consumo mediático de referencialidades híbridas. Sin embargo, comparte con la estética de Warhol el concepto de desplazamiento y consumo de las imágenes que no solamente se circunscriben a espacios consagratorios reconocidos dentro del sistema del arte, llámese Galería o Museo, sino a todo espacio donde pueda existir el enfrentamiento frontal, directo con el espectador.

6-CONCLUSIONES

En nuestra discusión investigativa, podemos argüir al igual que Walter Benjamin acerca de la escritura de la Historia, pero en particular como algunos eventos históricos adquieren resonancias diversas en los creadores. Decía Benjamín una formulación atingente tras este decurso plástico propuesto : “contemplando la historia como la piedra de sacrificio (...): ¿A qué principio, a qué propósito final

se han ofrecido estos monstruosos sacrificios?” (Walter Benjamin, Para una crítica de la violencia, 2011)

No cabe duda, que el corpus elaborado y analizado en este artículo busca descubrir las estructuras luminicentes que nuestra hipótesis original plantea. Más que argüir sobre los sacrificios, su propuesta se asientan en un fuerte humanismo comprometido con los Derechos Humanos y su visibilidad. Se fue indicando como las políticas de la memoria sensible, extiende su traza en nuevas generaciones artísticas que van reconsiderando tanto las evidencias como las contradicciones del olvido chileno. Por esto se busca en la configuración del ejercicio epistemológico de la “memoria situada” el eje analítico que permite vislumbrar algunos trabajos como parte de un ideario de la política de la memoria.

En efecto, las supuestas modernizaciones macroeconómicas del país que han constituido a su ciudad capital Santiago de Chile como un faro modernizador, esconde mucho dolor en

sus espacios. El arte, fiel a este desenmascaramiento se contituyó en un catalizador de ilusiones y vicisitudes de tantas personas. Ahora bien, el proyecto fue tomando el pulso en la creación visual.

En resumen, articulamos un pequeño mapamiento, una exploración insistente que organiza conocimiento visual que fue desplegando alegrías y contradicción en las territorialidades de la mano de tres artistas que van en contra con sus espesor analítico frente a tanta corriente homogeneizante y exitista.

El diagrama de la reparación reseña unas “poéticas del flujo” que exhiben en sus propuestas, asentadas en las grietas del centro del poder, la emergencia de un otro Chile. Sin embargo, queda en la retina la unidad de significación que convertida en conciencia crítica se resiste a asentarse en los modos estéticos reconocidos o socialmente certificados. De este modo, los significantes nómades de los trabajos de Francisco Donoso unde sus raíces en los cenotafios y en la tierra,

que terminan siendo dos dimensiones de la misma trama. Por su parte, Mercedes Fontecilla con un espajo que constituye un aparataje estético va dando cuenta de un sitio de memoria como escenografía vivencial del dolor y la congoja. Finalmente en otros muros, los de la ciudad de la furia el trabajo de Caiozzama constituye un proceso interpelador que se rie de nuestras vanaglorias. Los tres artistas, configuran una cartografía viviente en una perspectiva postmoderna, transdisciplinar como una temporalidad extendida y activa.

Al ser la memoria cultural del pasado y el presente chileno una experiencia inefable, en determinadas décadas, traumática, se hace necesario encuadrar los motivos y las gestaciones que afectaron la identidad nacional. Por esto, asoma con mayor claridad la tarea realizada por Francisco Donoso, Mercedes Fontecilla y Caiozamma que desde la memoria cultural creativa definen estrategias no solamente historicista sobre el pasado, sino también, una memoria reparadora de estos traumas colectivos.

En esta apertura reflexiva continua, las producciones creativas se instalan como ‘mediadoras’ entre la sensibilidad, el entendimiento y el “capital simbólico” de un espacio donde los Derechos Humanos indican no solo que Chile está vivo, sino lo más importante que nosotros seguimos vivos a pesar de todos los signos de muerte que nos rodean.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Georgio. Estado de Excepción. Adriana Hidalgo, Buenos Aires: 2017.

Arent, Hannah. Eichman en Jerusalén. Lumen, Barcelona: 2003.

Azulay, Arielle. From Palestine to Israel: A Photographic Record of Destruction and State Formation, 1947-1950. Pluto Press, London: 2015.

Benjamin, Walter. Para una crítica de la violencia. Taurus, Madrid: 2011.

Tony Bennett, The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. Routledge, New York: 2002.

Baudrillard, Jean. Contraseñas. Anagrama, Barcelona: 2002.

Bourdieu, Pierre. Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Anagrama, Barcelona: 1995.

Camitzer, Luis. Didáctica de la liberación. Montevideo, CENDEAC: 2009.

Depsey, Amy . Estilos, escuelas y Movimientos. Contrapunto, Barcelona, 2002.

Didi-Huberman, George. La invención de la Histeria- Cátedra, Madrid, 2007.

Elias, Norbert. El proceso de la civilización. FCE, México, 2015.

Errázuriz, Luis & Leiva, Gonzalo. Golpe Estético, Dictadura Militar en Chile. Ocho Libros, Santiago: 2012.

Eckhard, Newman. Mitos de los artistas. Tecnos, Madrid: 2006.

Escobar, Ticio. Textos Cultura, Transición y Modernidad. Agencia Española de Cooperación Internacional, Centro Cultural Español Juan de Salazar:1992.

Grimson, Alejandro. Los límites de la cultura. Siglo XXI, Buenos Aires: 2012.

Halbwachs, Maurice. Fragmentos de memoria colectiva. Prensas Universitarias de Zaragoza: 2004.

Kay, Ronald . Del espacio de Acá, Metales Pesados, Santiago, 2005.

Lacan, Jacques. Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. Seuil, Paris : 1966.

Leiva, Gonzalo. Catálogo Museo de la Memoria y DDHH. Ograma, Santiago: 2021

Leiva, Gonzalo. Tito Vásquez. Lom, Santiago: 2023.

Leiva, Gonzalo. Multitudes en sombras, Editorial Ocho libros, Santiago: 2008.

Leiva, Gonzalo. Soberano Esplendor. Francia en Chile, Fotografía en Chile. Ograma, Santiago: 2023.

Mirzoeff, Nicholas. Una introducción a la cultura visual. Paidós, Madrid: 2003.

Mora, Francisco. Neuroeducación. Alianza, Madrid: 2018.

Morandé, Pedro. Cultura y Modernización en América Latina. Instituto de Sociología, UC, Santiago: 1984.

Richard, Nelly. Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa. Eduvin, Córdoba: 2017.

Sarlo, Beatriz. Tiempo pasado. Siglo XXI, Buenos Aires: 2005.

Serani, Vivian, Tesis de Magister en Historia del Arte. Arte textil femenino en la segunda mitad del siglo XX en Chile. Surgimiento y expresión de un arte propio. Facultad de Artes Liberales, UAI:2021.

William Stern, Psicología del Lenguaje, Allgemeine Psychologie auf

personalistischer Grundlage. Nijhoff, La Haya:1935.

Sontag, Susan. Sobre la Fotografía. Edhasa, Barcelona: 2006.

Wallis, Brian. Arte después de la modernidad. Akal, Madrid: 2001.

Warburg, Aby .Atlas Mnemosyne. Akal, Madrid: 2010.

Wollen, Peter. El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX. Akal, Madrid: 2006.

GONZALO LEIVA QUIJADA

Profesor de Filosofía y de Historia y Geografía, U. de Chile, Licenciado en Estética PUC, Doctor en Historia y Civilización EHESS de Paris, Postdoctorado NYU. Autor de 19 libros y 30 artículos de corriente principal, con 110 conferencias y seminarios en universidades de Europa y Latinoamérica.