



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DPTO. TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

¿DÓNDE ESTÁN?:

AUSENCIA Y PRESENCIA DE UN CUERPO HECHO IMAGEN.

Tesis para optar al grado de licenciada en artes con mención en Teoría e Historia del Arte.

JOSEFA MICAELA RUIZ CABALLERO

Profesor guía: Sergio Rojas Contreras.

Santiago, Chile 2007



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DPTO. TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

¿DÓNDE ESTÁN?:

AUSENCIA Y PRESENCIA DE UN CUERPO HECHO IMAGEN.

Tesis para optar al grado de licenciada en artes con mención en Teoría e Historia del Arte.

JOSEFA MICAELA RUIZ CABALLERO

Profesor guía: Sergio Rojas Contreras.

Santiago, Chile 2007

Presentación.

Recuerdo que una vez adentro de esta investigación, leí un artículo de Antonia García, que se preguntaba ¿por qué los detenidos desaparecidos?, del por qué ése era el tema que a ella le inquietaba, entre tantos otros por lo demás. A partir de su pregunta asomó también la mía, ¿por qué la agrupación de familiares de detenidos desaparecidos?, ¿por qué el tema de la desaparición?

Entro a esto a raíz de la obra teatral “Cuerpo” de Rodrigo Pérez, obra que utilizaba el informe Valech como parte de su dramaturgia, puesta en escena que hizo que leyera fragmentos de dicho informe e intentara darle una lectura, combinando obra teatral con escritura del sobreviviente torturado. Me parecía que el cuerpo del torturado, el cuerpo del actor y el cuerpo de la escritura era una combinación fascinante, pero en este enamoramiento fui avanzando a otros lugares cercanos. De ahí que el tema de la memoria en relación con la dictadura militar chilena fue dando giros y acomodados. Tesis que en un comienzo quería abarcar informe Valech, monumentos de memoria y agrupación de familiares de detenidos-desaparecidos, se va apretando, para quedar finalmente sólo con esto último. Y nuevamente ¿por qué?, aún no tengo respuesta clara pero es un hecho que no deja de llamarme la atención, ese grupo con fuerza que no renuncia a aparecer una y otra vez con la misma consigna. Su perseverancia me produce admiración, persistencia por el ser querido desaparecido en esa abismal ausencia de no saber dónde están.

Agradezco a la agrupación de familiares de detenidos desaparecidos por el amable recibimiento y colaboración en esta investigación, que tuvo lugar a través de Viviana Díaz. A Cesar Scotti por su conversación y material compartido, a propósito del análisis de su obra aquí expuesta.

Además agradezco a Sergio Rojas, profesor guía, por todas sus correcciones, discusiones, preguntas y bibliografía, así como también a mis compañeros de los días viernes por tan divertidos encuentros.

TABLA DE CONTENIDO.

	Página
Presentación.....	2
Resumen.....	6
Introducción.....	7
CAPÍTULO I	
FOTOGRAFÍA COMO MEDIO DE REPRESENTACIÓN.....	9
1.1 Problema de la fotografía como registro de la realidad.....	9
1.2 Retrato fotográfico.....	12
1.3 Fotografía y violencia política.....	15
CAPÍTULO II	
CUERPO VISIBILIZADO: AGRUPACIÓN DE FAMILIARES DE DETENIDOS-DESAPARECIDOS DE CHILE.....	17
2.1 Contexto político chileno (dictadura y democracia como transición).....	17
2.2 Fenómeno de la desaparición como método de tortura.....	20
2.3 Conformación agrupación familiares detenidos desaparecidos en Chile.....	22
2.4 A.F.D.D: el cuerpo de una ausencia.....	23
2.5 Elaboraciones simbólicas de la A.F.D.D: historia de una visibilidad.....	25
2.5.1 Pancartas.....	26
2.5.2 Foto en el corazón.....	27
2.5.3 Logo.....	28
2.5.4 Silueta.....	29
2.6 Uso fotográfico de A.F.D.D.....	30
CAPÍTULO III	
ARTE Y DESAPARICIÓN.....	34
3.1 Relación arte y memoria.....	34
3.2 Traza fotográfica dentro de la relación arte y memoria.....	35
3.3 Presencia/ Representación	36

3.4 Arte en la época de la desaparición.....	39
3.5. Análisis obra “Retratos” Carlos Altamirano.....	41
3.6 Análisis obra “ Paine 1973-2006” Cesar Scotti.....	44
CONCLUSIÓN	47
BIBLIOGRAFÍA.....	49
ANEXOS.....	51
Anexo N°1 : Conversación Viviana Diaz.....	51
Anexo N°2: Conversación Cesar Scotti.....	61
Anexo N°3: Imágenes.....	64

TABLA DE ILUSTRACIONES

	Página.
Ilustración 1: Cuadro que muestra la desaparición forzada de personas en América Latina.	21
Ilustración 2: Fotografía de marcha aniversario golpe militar del año 2005.	26
Ilustración 3: Fotografía de la misa por las víctimas de Lonquén. 15 de septiembre de 1979, de la autoría de Luis Navarro.	27
Ilustración 4: Logo A.F.D.D	28
Ilustración 5: Siluetas ¿Dónde están?	29
Ilustración 6: Marcha por Jorge Matutes Jhons.	31
Ilustración 7: Ejemplo de cartel “Se busca”	31
Ilustración 8: Fotografía de C. Boltanski de su obra “El caso”.	37
Ilustración 9: Obra “Retratos” de Carlos Altamirano.	41
Ilustración 10: Obra “Paine 1973-2006” de Cesar Scotti.	44
Ilustración 11: Fotografía de la silueta con rostro realizada por la Agrupación de familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos de Paine, de la autoría de Cesar Scotti.	45
Ilustración 12: Marcha hasta la Moneda en adhesión a la Sexta Protesta Nacional. 27 de Octubre de 1983.	64
Ilustración 13: La AFDD participa en la concentración del Parque O'Higgins en los días previos al triunfo del NO. 1988.	64
Ilustración 14: 49 retratos fotográficos de los 119 detenidos-desaparecidos del Caso de los 119, operación Colombo	65
Ilustración 15 y 16 : Obra “Retratos de” Carlos Altamirano.	66
Ilustración 17: Detalle Obra “Paine 1973-2006”	67
Ilustración 18. Detalle silueta con rostro. Agrupación familiares detenidos-desaparecidos y ejecutados políticos de Paine. Material obra de Cesar Scotti.	67

Resumen

Esta investigación titulada “¿Dónde están?: ausencia y presencia de un cuerpo hecho imagen”, citando la pregunta de la agrupación de familiares de detenidos-desaparecidos interroga sobre el acontecimiento de la desaparición en la dictadura chilena desde una perspectiva estética. Concentrándose en la manifestación pública de la agrupación de familiares de detenidos-desaparecidos, en el cómo construyen el cuerpo de los detenidos-desaparecidos.

Investigación que está dividida en tres capítulos principales, el primero da cuenta del problema de la fotografía como medio de representación, material fundamental en la relación ausencia-presencia del desaparecido, y en la posibilidad de representación del mismo. El segundo capítulo trata particularmente de la agrupación de familiares de detenidos desaparecidos, analizando sus manifestaciones en los contextos políticos sociales que vive. Y finalmente, el tercer capítulo ejerce una relación del arte con este problema, analizando dos obras plásticas que utilizan como material visual manifestaciones de la agrupación de familiares de detenidos–desaparecidos.

Introducción.

Esta investigación tiene el propósito de articular los conceptos ausencia-presencia, representación y lo impresentable, en torno a la reflexión que nos sugiere la agrupación de familiares de detenidos desaparecidos de Chile. Agrupación que se manifiesta públicamente para denunciar la situación de los detenidos-desaparecidos, que desaparecieron durante la dictadura militar en Chile.

La figura del desaparecido aparece en el cuerpo sobreviviente de la agrupación, que encarna y soporta la tragedia de la dictadura, logrando dar cuenta de que algo pasó. La protesta genera una serie de acciones que van caracterizando a la agrupación en su contexto inicial que es la dictadura y luego en la transición democrática, espacios donde la agrupación sirve de motivo frente a los entornos políticos nacionales, principalmente con respecto al tema de los derechos humanos.

Y al concentrarnos en los acontecimientos que van articulando en el espacio público, observamos las materias visuales que sostiene esta construcción, las necesidades de exponer la situación vivida. El acontecimiento de la desaparición, al ser una huella de la ausencia, se representa en los sobrevivientes que permanecen vivos a la catástrofe a la que están sometidos producto del terror de Estado. Pero al no poder dar cuenta de lo que ha sucedido en su totalidad, la presencia de la agrupación interroga más fuertemente lo que pasó. Todo se puede sospechar y nada se sabe con certeza. Siendo en estos polos que la comprensión de los hechos adquiere un tono, tono que enfrenta a una situación de carácter sistemático y esto nos permite entender la estética producida, porque la identidad del desaparecido desaparece para generar la identidad del grupo que lo arma para que aparezca. La construcción del ausente se cimienta en su imagen proveniente de fotografías, que luego es formateada para crear un cuerpo visual uniforme que evidencia la tragedia colectiva, el acontecimiento estético se conforma en el hecho público creado para denunciar y buscar una explicación a la desaparición. Desaparición que adquiere la presencia de lo que ya no es contemporáneo, de aquello que no está, pero sigue dialogando en ausencia, vuelve eternamente a ser vigente al no poder presentarse de ninguna forma completa porque siempre hay algo que falta, no se consuma la figura, lo nublado es permanente. Incluso una representación totalizadora sería una pretensión de sellar el conflicto, en un pacto de conveniencias de poder editar comprensivamente los acontecimientos, en establecer una

memoria estática, en la cristalización del pasado doloroso, pero que se torna imposible en la constante presencia, presencia que también se puede encontrar en algunas representaciones que trabajan justamente en la tensión presencia-representación como un límite posible de comprensión de los acontecimientos, en la elaboración y reelaboración de los materiales que arman dichos acontecimientos, en reediciones que hacen emerger lo que se va oxidando, lo que se desplaza, cambia y adquiere otras posibilidades de sentido.

La consigna en pregunta de la agrupación del ¿Dónde están? es la pregunta que no tiene respuesta por el mismo mecanismo utilizado por los agentes represores, desaparecer era la posibilidad de no dejar rasgo del cuerpo muerto o herido, posibilidades que aún no logran esclarecerse pero que determinan en este cuerpo inexistente, tanto vivo como muerto, lo impresentable de la situación vivida que adquiere un lugar en la representación, ya que se constituye la experiencia de la desaparición a partir de la propia imagen del detenido-desaparecido en fotografías que no tenían como fin aparecer para situar su presencia, pero que se instalan en nuestro imaginario colectivo como los detenidos-desaparecidos en esas imágenes de ellos antes de desaparecer. Su identidad se arma a partir de su matriz individual inserta en un contexto que los hace visibles, contexto que a su vez tiene que hacer desaparecer esa individualidad para dar a conocer el hecho de la desaparición.

Imágenes de los desaparecidos que aparecen en la reproducción infinita de la fotografía, en sus retratos dispuesto para su búsqueda, que se dispone como el material de la agrupación para hacer cuerpo de ellos y posicionar el propio. Material que toma un espacio mas allá de la agrupación, donde se puede encontrar en esa inscripción la desaparición como el fenómeno sin fin, en eterna ausencia que crea una presencia multiplicada por la densidad total de dicha ausencia, como también material que no puede desmarcarse de un periodo político, esas imágenes son la dictadura y siempre que vuelvan a insertarse en otros lugares fuera de la demanda troncal se estará hablando ahí de un conflicto político, del descontrol de la represión que no puede saldar lo cometido. En la representación artística se convoca la construcción de la desaparición que es impresentable en lo inmediato, pero que al traspasarse en materia observable por la necesidad de la demanda de saber dónde están, se crea la presencia perturbadora de la siniestra ausencia, articulando la fisura de aquella representación que siempre está en falta.

CAPÍTULO I: FOTOGRAFÍA COMO MEDIO DE REPRESENTACIÓN.

1.1 Problema de la fotografía como registro de la realidad.

La fotografía llegó para instalarse desde su nacimiento técnico¹ en 1839, desde que la imagen logró ser fijada no se movió más de su sitio de receptora de la realidad. Y en este acierto químico se estableció una nueva manera de capturar la realidad, una relación distinta con lo mismo, una relación otra con lo que siempre estuvo allí pero que ahora también estaba en otra superficie, reproducible hasta el cansancio donde aparecía un infinito abrumador, aunque sin duda seductor. Se podría observar la realidad en otro formato y en otra lógica, instalándose el conflicto de este nuevo trato con la realidad paralelamente con la conquista técnica, la pregunta por la realidad en tensión con la representación estaba latente desde su inicio revelador. La fotografía como documento, la fotografía como la constatación de una existencia son afirmaciones que nos dirigen a preguntas varias como: ¿es esto posible?, ¿puede ser certificado?, ¿certificado de qué?, ¿en qué contextos es esto una posibilidad?, ¿dónde se distingue el referente?

La discusión de la capacidad de registro de la fotografía, como un equivalente exacto de la realidad, es una discusión que se sostiene en el uso que se le da a la fotografía, su masificación y su concepción como documento. Haciendo hincapié en que todo documento es una construcción que se sostiene en su producción de uso. Pero lo interesante de destacar es que en la fotografía invisibiliza la noción de construcción y aparece la idea de transparencia, de una presencia objetiva de eso que se quiere mostrar, como si existiese una neutralidad en la captura fotográfica y su posterior circulación.

Podríamos decir que existe una discusión entre la vocación realista de la fotografía que plantea que la cámara opera como un instrumento de constatación y la otra que afirma la relevancia del contexto donde la fotografía circula, donde el sistema discursivo establece un lugar de inclusión de está, como dice Tagg: “Lo que es real no sólo es el elemento materia, sino también el sistema discursivo del que también forma parte la imagen que contiene. No es hacia la realidad del pasado, sino de los significados presentes y de los sistemas

¹ Llamo “nacimiento técnico” al momento que Daguerre y Talbot hicieron públicos sus métodos de registro óptico por medios químicos.

discursivos cambiantes, hacia donde debemos por lo tanto, volver nuestra atención. Que una fotografía pueda ser llevada a un estrado como prueba, por ejemplo, no depende de un hecho natural o existencial, sino de un proceso social, semiótico,...”² El argumento que aquí se debate es aquella “fuerza constativa” que nos indica Barthes como lo importante en una fotografía pero que Tagg cuestiona por ser un complejo resultado histórico, donde hay muchas tramas más allá de la operación obturadora y el resultado material. Por una parte encontramos la presencia “original” de lo fotografiado que confiere esa fuerza de lo constativo que se torna representación en la escena donde habita.

¿Dónde aparece la realidad fotográfica?, ¿En qué sentido uno puede reconocer lo de afuera de la fotografía dentro de ella? Con esto, lo que queremos preguntarnos es dónde está esa fuerza que nos demuestra que un hecho, persona o lugar estuvieron allí y fue así, como también el cuestionamiento de lo que dirige la mirada dentro de esa fotografía, quedando su porvenir inserto, lo que le dará lugar en la historia, en las historias, en las posibilidades que se le reconozca algo, ahí, que conocemos, que estuvo en otro lugar primero, en una existencia previa al almacenamiento eterno de esta captura, al “testimonio de que lo que veo ha sido”³. Porque si creyéramos a “ojos cerrados”⁴ en todo testimonio fotográfico, se nos evidencia esta no posibilidad. En un momento en que el bombardeo mediático es intenso y que es parte del sentido común afirmar el truco fotográfico, el montaje no sutil de ciertas escenas que se dan a ver de cierta manera. Pero a la vez, aparece el argumento de la fotografía como el documento invencible, ya que al transformarse en imagen vale supuestamente más que cualquier discurso, pero el detalle es no querer dotar a la imagen en discurso. La idea de la fotografía, como testimonio, está determinada por la técnica que implica tener una cámara que tiene que estar en el lugar de los hechos para extraer parte de ese momento, una “fotografía se considera prueba inconvertible de que algo determinado sucedió. La imagen puede distorsionar, pero siempre hay la presunción de que existe o existió algo semejante a lo que está en la imagen”⁵

La semejanza es la posibilidad de la existencia, no hay semejanza más cercana a la que puede obtener la fotografía por muy tergiversada que ésta pueda presentarse, siempre se

² Tagg, John: *El peso de la representación, ensayos sobre fotografías e historias*: página 11.

³ Barthes, Roland: *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*: página 128.

⁴ Expresión que define una creencia total en algo. Curiosamente la expresión alude a creen sin haber visto, en la oscuridad de tener los ojos cerrados.

⁵ Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*:: página 16.

asoma la noción de presencia, que se le otorga a la herramienta fotográfica que tuvo que estar en contacto con lo fotografiado, aunque después se mantenga esa foto en otros contextos. Pero hay que consultar también por el contexto de la toma misma, preguntarse ¿qué hacia ahí esa cámara?, ¿por qué se quiso registrar algo ahí?, aquel “ahí”, ese lugar que se podría determinar de múltiples maneras, por una subjetividad que requiere de esa permanencia, de aquella transferencia que implica el registro que lo puede transformar en un lugar seguro o al menos un lugar observable. La fotografía puede lograr hacer observable lo que no se vio en el instante problemático de la toma, se eterniza el instante y a eso podríamos nombrar como contexto del instante, pero que no necesariamente queda capturado. De hecho, justamente es ese contexto del instante el que puede perderse o mejor dicho sugerir una pérdida generando otro contexto, transformando sin duda aquel instante que creemos ver en su objetividad. Aparecen, por decirlo así (en un intento de esquema), la subjetividad del instante fotográfico sumado a la distancia de la subjetividad de la mirada útil o curiosa del aparecer de la fotografía en condiciones determinadas, lejos de cualquier noción de objetividad. Existiendo así el contexto posterior a la toma, que arma la trama de sentido de dicha imagen, que puede ser mutada múltiples veces según la necesidad de su aparición, sin necesariamente tergiversar la fotografía, pero sí lo que se quiere decir de ella. “Su naturaleza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y la ponen en funcionamiento. Su función como modo de producción cultural está vinculada a unas condiciones de existencia definidas, y sus productos son significativos y legibles solamente dentro de usos específicos que se le dan.”⁶

Determinar el porqué de la presencia de la cámara como registradora de eventos es inconmensurable, de hecho la pregunta por un porqué desborda el estar de la cámara, ya que su estadía es permanente tanto a nivel de medios de comunicación como en la vida cotidiana, el registro constante está establecido como práctica, inserta en las funciones culturales, en el ejercicio artístico, incorporada en la lógica de la mirada y el registro, incluso en el registro que no se premeditó. La fotografía nace de la presencia, pero al mismo tiempo la cifra, la conserva.

⁶ Tagg, John: *El peso de la representación, ensayos sobre fotografías e historias* :página 85

1.2 Retrato fotográfico

“..., para la fotografía la renuncia a lo humano es la más irrealizable de todas.”⁷

Walter Benjamín.

Definir un género dentro de una técnica o disciplina quiere determinar su existencia o por lo menos creer que es verosímil establecer una. Creemos necesario ir estableciendo el campo de discusión del problema que aquí se trata, por eso configuramos un espacio de discusión más preciso dentro de la fotografía, no para negar otras discusiones, sino para tensionarlas de una manera más provechosa. Ni tampoco para dejarlo solamente presente dentro de esta definición sino para concretar uno de los aspectos relevantes que aquí se quiere problematizar.

El retrato fotográfico lo podemos definir como aquel un género que se preocupa de retratar a una o varias personas, con la tarea de preservar aquel momento de esa persona o del grupo, por lo general se puede relacionar con el retrato de familia que pretende mostrar un sólo cuerpo como organización. Barthes define el inicio histórico de la fotográfica como “arte de la Persona: de su identidad, de su propiedad civil, de lo que podríamos llamar, en todos los sentidos de la expresión, la reserva del cuerpo.”⁸ Estamos hablando de un cuerpo que se identifica en su imagen mimética, que quiere mostrar una existencia, tanto una existencia individual como grupal. Esta expresión, como la define Barthes, tiene que ver con poder idear un cuerpo más allá del mismo cuerpo que circula, cuerpo fotográfico que se presenta como necesidad de otro cuerpo para ratificar el primero, representarlo para posicionarlo en algún espacio, mantenerlo vigente en otro lugar. Donde la identidad primera es una presencia, que se transforma en circunstancia de representación que circula. Preservando un momento, pero a la vez dejándolo interactuar en otras partes, constituyendo escenas, que sirven como representaciones de lo fotografiado.

Podemos ejemplificar esto con los retratos fotográficos de los presidentes de la república, que se mantienen durante todo su mandato en todos los organismos que dependen del Estado; ahí custodian el espacio que les concierne en su función, siendo una representación

⁷ Benjamín, Walter: *Sobre la fotografía*: página 44.

⁸ Barthes, Roland: *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*: página 124.

de su presencia configurada que tiene que ser omnipresente, aunque sólo sea un gesto administrativo de reconocimiento a la autoridad. Con esto vemos cómo la fotografía transforma “a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente.”⁹

El retrato fotográfico tiene un uso masivo e incluso en casos se está obligado a emplearlos, da cuenta de que “...hay un tipo especial de fotografía, más apremiante y más íntima: son las fotos que llevamos en nuestras carteras, que colocamos en aparadores y repisas, que reunimos en álbumes y pegamos en nuestros pasaportes, (...). Son imágenes de nosotros mismos, nuestra familia, nuestros amigos; retratos cuyos significados y valor reside en innumerables intercambios y rituales sociales que ahora parecerían incompletos sin la fotografía”¹⁰

Habrían principalmente dos tipos de retrato: el público y el privado. El primero es justamente aquél en que nuestra identidad tiene que manifestarse para legitimarse, hablamos del carné de identidad, pasaporte y otros documentos de identificación, que circulan en la aprobación de nosotros mismos para dar crédito justamente a ese tránsito, para establecer una imagen que sea lo más parecido a uno mismo. En esta exigencia de lograr la objetividad, se determinan formatos y métodos de configuración, modos de abstraer nuestra imagen neutral, sin gesto que estorbe, sin mueca, sin ninguna seña personal, que de alguna manera se creería es lo buscado, pero es justamente lo contrario, se hace una conversión de uno en un uno-otro que logre nuestra máxima identidad. “En la foto carnet, el rostro humano es encuadrado, encasillado, encerrado y tipificado por el orden, escenificando todo un simulacro de identidad, puesto que en el lapso de su toma, la cara del hombre es sometida a una máxima extorsión...”¹¹ De hecho, se establece una sección y postura para enfrentarse al registro, un encuadre que no permite distracción ni sumatoria de otros elementos perturbadores; por eso no es extraño escuchar el comentario “es normal salir feo en la foto carnet”, de alguna manera uno no está ahí, está lo que se necesita saber de uno para recorrer los espacios que necesiten una acreditación legítima de nuestra presencia. Es un retrato de rostro, de hombros hacia arriba, sin extremidades, sin altura ni peso, se requiere únicamente un rostro.

⁹ Sontag, Susan : *Sobre la fotografía*: página 24

¹⁰ Tagg, John: *El peso de la representación, ensayos sobre fotografías e historias.*: página 51

¹¹ Kay, Ronald : *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*: página 33.

En el mundo privado, el retrato fotográfico amplía sus dimensiones, ya que no se restringe al rostro, sino que integra al cuerpo y los espacios que la intimidad implica. Estos retratos pueden ser individuales o colectivos, que por lo general, representan a un grupo que se cohesionan por un motivo claro: el ejemplo paradigmático es el retrato familiar, que puede realizar divisiones políticas como padres, abuelos, primos, hermanos, etc; pero demuestra a un grupo que puede representarse adquiriendo una identidad. Formalmente describir este tipo de retrato es mucho más difuso porque existe una historia fotográfica extensa, los modelos que se han aplicado pueden variar según la época, técnica y lugar, no interesándonos en realizar un mapa de esta posible historia, sino dar cuenta de la posibilidad de existencia del retrato fotográfico en lo privado, que indica un fenómeno de representación masivo, que se integra a la cotidianidad e implica la ritualidad de obtener la imagen del recuerdo, la conservación de una memoria representacional colectiva, de una subjetividad que adquiere como herramienta la fotográfica, cada vez más adictiva por la rapidez del uso integrado (pensando aquí en la experiencia digital).

“El retrato es (...) un signo cuya finalidad es tanto la descripción de un individuo como la inscripción de identidad social.”¹², ya sea el individuo en lo público o privado dependiendo de las filiaciones que se le den a cada una de esas fotografías, precisamente es en su difusión donde adquiere lo conservable o desechable de su condición; que la fotografía sea el símbolo de la memoria, como dice Benjamin, depende de activar la imagen y conectarla con un discurso, otorgarle un contexto receptivo y pertinente. Por eso es necesario destacar lo importante del uso y espacios que eso determina, teniendo sobre todo en cuenta este tipo de fotografía, que finalmente nos habla del individuo, de esa presencia como foco, que si tuviéramos que reducir el problema responde a dos núcleos que se grafican en la familia y la sociedad civil, que operan como las principales instituciones de control, necesitando un cuerpo que ha sido otorgado por la fotografía.

¹² Tagg, John : *El peso de la representación, ensayos sobre fotografías e historias* : páginas 53 y 54.

1.3 Fotografía y violencia política.

Al referirnos a la violencia política se abre un abanico de opciones de lo que se desea hablar; por un lado una postura que podría abarcar toda violencia como política, hasta otra que la entiende como actos violentos de grupos políticos específicos. Además al relacionarlos con la fotografía se especularía (con justa razón) en cualquier imagen que muestre un acto violento de las que consumimos diariamente. Pero aquí lo que interesa precisar es la violencia del uso y la presentación de lo que nombramos como una fotografía de contenido violento y más precisamente violencia política. Sin duda estos títulos convocan a lo anteriormente dicho, imágenes de violencia que expliciten cualquiera de sus manifestaciones, como por ejemplo: fotografías de guerra, golpizas, bombardeos, hambrunas que se encuentran en nuestra retina colectiva y que podemos clasificar de inmediato como violento. Pero el hecho de la presentación de la fotografía es la que repite aquella violencia, encontrándonos en la imagen una doble violencia, de lo terrible que vemos y el mecanismo que logró tenerla al frente, para preguntarnos finalmente ¿qué sentido tiene esta imagen aquí, en los acontecimientos que vemos en diferido?

La imagen que nos llega la denominamos documental en el sentido que nos da a conocer un hecho, que documenta un suceso pero que puede traer un ruido perturbador si es perfecta en lo formal, cercana a lo que denominaríamos imagen estética. Lo que nos produce un nuevo problema sobre la diferencia, o al menos distancia, entre una y otra. “Evidentemente, la diferencia entre una imagen documental y una imagen estética no puede anclarse suficientemente en la imagen y su propiedad formal; antes bien, depende de manera radical del contexto.”¹³ El contexto, desde donde se lee aquella imagen, ya sea en el instante obturador o sus futuras circulaciones, para saber donde radica su violencia y que no es exclusivamente en el hallazgo perturbador de un hecho, sino en su recepción o en la ubicación de una fotografía que inicialmente no tiene nada de violento en el sentido común que le hemos dado, sino en su posicionamiento. Donde la fotografía ejerce como portadora de violencia política más que en la captura del acontecimiento es en la operación de desmarcarse de éste para inscribirse en una nueva situación que expanda esta violencia. Por

¹³ Rebentish, Juliane : “Imagen documental e imagen estética” : página 65. En *Chile Internacional: arte, existencia, multitud*

eso, cuando vemos varios retratos fotográficos juntos de detenidos-desaparecidos la consideramos una imagen de violencia.

La fotografía que llamamos documental se define en lograr arrastrar consigo el contexto que captura y donde el espectador pueda relacionarse con lo que ahí se quiere transmitir, de alguna manera acotar la distancia que si se abre demasiado se estaría espectacularizando lo expuesto, esto estaría vinculado con los momentos de edición y posterior montaje, que indican los contextos escogidos y la violencia que se ejercita allí.

CAPÍTULO II:

CUERPO VISIBILIZADO: AGRUPACIÓN DE FAMILIARES DE DETENIDOS-DESAPARECIDOS DE CHILE.

2.1 Contexto político chileno (dictadura y democracia como transición).

Situarnos en un contexto, con fechas y acontecimientos parece necesario para otorgarles asidero a los problemas, podríamos nombrar a esto como darle lugar. Dar lugar para ir generando una historia, un relato que nos sirva para explicar el cómo y dónde se plantea el problema en cuestión. Desplegándose en dos grandes planos temporales que definimos como dictadura y democracia como transición.

El primero se desata a partir del 11 de septiembre de 1973, día del golpe militar dirigido por las F.F.A.A, en contra del gobierno de la Unidad Popular que presidía Salvador Allende. Golpe que da paso a 17 años de dictadura militar en alianza con grupos dominantes del poder económico y la derecha política, que se estableció una nueva institucionalidad llevada a cabo a través de una nueva constitución legalizada en un plebiscito realizado en 1980 en condiciones ilegítimas, donde no se cumplió con estándares de transparencia y democracia. Otra característica de este régimen es la instauración de un nuevo modelo económico, que se conoce con el nombre de neoliberal, donde se fomenta el libre mercado limitando la ingerencia estatal. Además, se violaron sistemáticamente los derechos humanos, "la tortura fue una práctica permanente, las ejecuciones y asesinatos se transformaron en hechos cotidianos, la desaparición de personas empezó a llevarse a cabo, primeramente con el objetivo de esconder crímenes, lo que posteriormente requería de una sofisticada organización y para ello se crearían organismos represivos como la Dirección Nacional de Inteligencia (DINA), Central Nacional de Inteligencia (CNI), Comando Conjunto." ¹⁴

Mientras el régimen militar se consolidaba, la oposición al gobierno manifestaba su malestar con el sistema dictatorial, generando redes de apoyo dentro y fuera del país. La figura que se quería derribar era la de Augusto Pinochet, la fachada visible del proceso dictatorial que se vivía, para así reestablecer la democracia, instancia que se dio en el

¹⁴ Garcia, Mireya: *Agrupación de familiares detenidos desaparecidos de Chile*: Página 1.

plebiscito de 1988, donde se decidía si el dictador se convertiría en presidente del país hasta 1997. En dicha instancia la población demostró su insatisfacción y efervescencia en la campaña del No, obteniendo un 55,99% de las preferencias, logrando así dar término a la dictadura. En diciembre de 1989 se efectúa la elección presidencial donde los candidatos son Hernán Büchi (que representaba a la coalición llamada democracia y progreso, conformaba con los partidos políticos U.D.I y R.N) y Patricio Aylwin (candidato de la concentración de partidos por la democracia integrada por los partidos políticos D.C, P.S, P.P.D y P.R.S.D.) siendo este último presidente elegido y asumió el cargo el día 11 de Marzo de 1990, dando formalmente inicio al período de la transición democrática, que es el segundo plano temporal en esta investigación.

Dicha transición democrática se encuentra establecida hasta los días de esta escritura, año 2007. La transición aún no encuentra un acontecimiento que logre dejar esta etapa, la denominación de tránsito no logra depositarse en un período democrático; estamos en un fase de proceso, característica del neoliberalismo donde el contexto es proceso sin solución de continuidad, haciéndose sistema con ese proceso, proceso en constante vía, sin fin. Denominación que enuncia también una responsabilidad en la solución de los conflictos sociales desarrollados durante la dictadura, en el cómo se administra políticamente una salida a los problemas sociales emanados de una administración anterior antidemocrática para llegar a una “plena” democrática, siendo justamente en este trance donde no se llega a un acontecimiento que logre dar un término a la calificación del período histórico que ha sido gobernada por cuatro gobiernos de la coalición política de centro-izquierda llamada concertación (concentración de partidos por la democracia). Existiría una imposibilidad democrática en el modelo neoliberal establecido.

Al iniciarse el periodo de la transición democrática, el 25 de abril de 1990, el presidente de la república crea por decreto supremo la Comisión Verdad y Reconciliación, que elabora un informe de las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura militar, el que es entregado en febrero de 1991, donde se logran establecer como verdad las violaciones, reconociendo la situación de los detenidos desaparecidos ya no como “presuntos desaparecidos”, asumiendo la responsabilidad del Estado en todos los atropellos planificados como una política de exterminio. Esta comisión fue presidida por Raúl Rettig Guissen, de ahí el nombre del informe.

Ante la necesidad de incluir a las personas torturadas que quedaron con vida durante la dictadura militar se conforma la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura en el año 2003, donde se elabora el informe Valech entregado en noviembre del 2004.

Estos dos informes son hechos de mucha importancia dentro de las políticas de derechos humanos en Chile, ya que el gran tema ligado a los derechos humanos es la dictadura militar y sus violaciones, que están en una constante pugna por ser atendidos y cómo se van resolviendo social y jurídicamente. Un tema conflictivo por la sensación de no solución a las demandas y castigos a los responsables de las violaciones. Definitivamente la “posición sobre el régimen divide al país en dos mitades irreconciliables”¹⁵, por un lado la opción de dar término al tema, justificando el régimen militar como inevitable y beneficioso económicamente; por otro lado, la necesidad de resolver dando castigo a los involucrados de la dictadura en todos los atropellos a los derechos humanos e insistir en un ejercicio de la memoria, en que se reiteran las palabras verdad, memoria y justicia, donde se apela a no agotar el tema, por la vigencia de éste sobre todo con lo mal resuelto que ha sido el tema de las torturas, ejecuciones y desapariciones.

Al diagramarse estos contextos se observa cómo se manifiesta un problema que enuncia un cierto estado del poder, cómo algunos mecanismo han sido usados subterráneamente y que explotan finalmente en el ruido explícito de la protesta, donde podemos observar un cuestionamiento frente a este poder, que lo entendemos justamente en su cualidad de dispositivo, ya que de alguna manera es lo que lo hace existir. Al establecer a la Agrupación de Detenidos Desaparecidos en un contexto subdividido en dos bloques históricos damos cuenta de que existen dos escenarios que dialogan intensamente, pero que tienen características distintas. El primero revela el clima de constante crimen en que se vive; en que la agrupación de familiares de detenidos-desaparecidos genera una instancia de lucha y reflexión sobre la propia dictadura; el segundo menos directo (no por esto menos problemático), que enuncia un “después de”, que sabe que no está transcurriendo el acontecimiento pero que despliega el conflicto de lo que sucedió y que sigue en busca de una solución; se podría decir que es algo latente pero no estrictamente contemporáneo. En donde el poder reconciliador de la verdad no significa hacer justicia en el sentido judicial, sino crear un clima donde el enfoque se dé en la reparación y que enfatiza en hacer aparecer

¹⁵ Fanizadeh, Andreas y Meier Eva-Cristina: *Chile internacional: arte, existencia, multitud.*: página 14.

a la víctima del crimen dictatorial; esto se ve claramente en los dos informes (de las comisiones Verdad y Reconciliación y sobre Prisión Política y Tortura), que más que castigos a los culpables plantea una reparación a las víctimas.

2.2 Fenómeno de la desaparición como método de tortura.

Sin duda no hay nada más visible que desaparecer, la ausencia anuncia una falta total y en este sentido damos cuenta de que la desaparición forzada de personas fue un mecanismo codificado, pensado y que entendemos como método de tortura. En una primera impresión, la desaparición nos parecería un crimen sin huellas, pero ya en una segunda revisión se evidencia todo lo contrario. En este sentido la desaparición “no sólo elimina, no sólo sustrae cuerpos, la desaparición busca penetrar imaginarios mediante los cuales se extiende el campo de intervención de ese poder que quiere ser absoluto mucho más allá de los límites de los centros clandestinos, de las cárceles, de los campos de concentración. Todos pueden imaginar lo que ocurre con los detenidos-desaparecidos. Nadie puede probarlo. De este modo, la desaparición deja huellas impalpables que nunca pueden convertirse en pruebas (en el sentido jurídico de la palabra) de un crimen que pareciera estar siempre por cometerse.”¹⁶

La desaparición fue parte de la política dictatorial de subordinación de la sociedad y particularmente de ciertos núcleos políticos opositores del régimen, utilizada en todas las dictaduras latinoamericanas (ver ilustración 1). Fue un método controlado e implementado desde el mismo 11 de septiembre de 1973, año en que se contabilizan más desapariciones en nuestro país. Fue una práctica brutal, entrelazada con todo el orden represivo que se estableció centenares de cárceles clandestinas, centros especializados de tortura, efectuándose “técnica de eliminación de cadáveres en hornos crematorios y fosas comunes”¹⁷, además de muchas personas arrojadas vivas o muertas al mar. Consecutivamente a la desaparición se negaban los hechos y se entregaba falsa información sobre el paradero de estas desapariciones, además no “puede pasarse por alto que por esa

¹⁶ García, Antonia: “Por un análisis político de la desaparición-forzada.” : página 89. En *Políticas y estéticas de la memoria*

¹⁷ Hertz, Carmen: “Desaparición forzada de personas: método de terror y exterminio permanente”: página 48. En *Políticas y estéticas de la memoria*

época las autoridades gubernamentales derechamente negaban la existencia de la práctica de desapariciones”¹⁸.

En un primer momento, los casos de desaparición fueron un “modo de ocultar o encubrir los crímenes cometidos, antes que el resultado de acciones sujetas a una coordinación general. Posteriormente, a partir del año 1974 existe un práctica sistemática, que obedece a un patrón represivo coordinado y centralizado.”¹⁹

Esta práctica se dio hasta 1989 y hasta el día de hoy la gran mayoría de los casos de desaparición no ha sido resuelto, muy pocos cuerpos han sido encontrados, primero por el ocultamiento de información y posteriormente por la dificultad de terminar certeramente las identidades de esos cuerpos, persistiendo la poca información al respecto.



1.- Desaparición forzada de personas en América Latina

(Fuente: García, Mireya: “Agrupación de familiares detenidos desaparecidos de Chile”:página 21)

¹⁸ González, Felipe: “Notas sobre memoria y derechos humanos”: página 57. En *Políticas y estéticas de la memoria*.

¹⁹ Hertz, Carmen: “Desaparición forzada de personas: método de terror y exterminio permanente”:página 48 En *Políticas y estéticas de la memoria*.

2.3 Conformación agrupación familiares detenidos-desaparecidos en Chile.

La agrupación de familiares de detenidos desaparecidos se fue forjando alrededor del Comité para la Paz, creado por la Iglesia Católica a fines de 1973, siendo el lugar donde los familiares se congregaban encontrando ayuda jurídica y social. Pero desde julio de 1975 se crea la agrupación, cuando el diario *O’ dia* de Curitiba, Brasil y la revista *LEA* de Argentina publicaron una lista de 119 detenidos desaparecidos, anunciando que estos habían huido del país y por rencillas internas se habían matado entre sí. Aquellas 119 personas habían desaparecido entre mayo de 1974 y febrero de 1975, dicho montaje es conocido como “el caso de los 119” o bien “Operación Colombo”. Luego de este hecho se presentan recursos de amparo individual y colectivo, querellas y denuncias, activándose la movilización que consistía en la constante denuncia de las irregularidades; se tenía que dar cuenta de que lo que estaba aconteciendo era real, que las personas sí estaban desapareciendo. En enero de 1976 se crea la Vicaría de la Solidaridad iniciativa del Cardenal Raúl Silva Henríquez, institución eclesial que acogió a la agrupación físicamente en Plaza de Armas 444 hasta 1992 y que cooperó en todo el trabajo de denuncias, exigencia de esclarecer los crímenes y obtención de información de los detenidos desaparecidos. En la búsqueda de sus familiares desaparecidos durante la dictadura militar la agrupación se ve en la necesidad de crear hitos para marcar su presencia y evidenciar la falta de los desaparecidos, acudiendo a los centros de detención, realizando huelgas de hambre, protestando en la vía pública, y en puntos específicos como frente a los tribunales de justicia, al Palacio de la Moneda, Frontis del diario “El Mercurio”, encadenándose por ejemplo en 1979 en las rejas del ex Congreso Nacional, lugar donde funcionaba el Ministerio de Justicia, caminatas, entre otras acciones que tienen como objetivo “lograr saber dónde los mantenían y recuperarlos con vida. ¿Dónde están? fue y será la pregunta”²⁰, pregunta que sigue siendo pregunta, por la imposibilidad de determinar qué pasó con todas estas personas que se contabilizan como 1.197. Actualmente la agrupación cuenta con su propia sede central ubicada en Santiago centro, teniendo sedes en varias ciudades del país, donde prosigue la “lucha hasta encontrar

²⁰ Garcia, Mireya: *Agrupación de familiares detenidos desaparecidos de Chile*: página 12

los sitios clandestinos donde fueron inhumados ilegalmente, hasta lograr justicia penal y social, junto con restituir nuestra memoria histórica”²¹

2.4 A.F.D.D: el cuerpo de una ausencia.

“...y nosotros poníamos, hacíamos resistencia para que no nos llevara así todas tan rapidito, **porque la idea era crear un hecho**, porque si no nada sabía, no se ponía...”²²

Viviana Díaz.

¿Cómo hacer aparecer el cuerpo del desaparecido? ¿Cómo hacer notar la ausencia de tantos? En relación a estas preguntas entendemos el quehacer de la agrupación de familiares de detenidos-desaparecidos que tuvieron que hacer de cuerpo del que ya no estaba y en esta extrema situación crear un doble cuerpo, tenía que hacer ver el cuerpo del desaparecido, dar cuenta de una ausencia, que como hemos revisado, es la huella más visible de todas dentro del espacio íntimo, pero al trasladar esta huella al espacio público y especialmente un espacio público donde por muchos años reinó la represión, requería de la potencia del estar afuera en busca de recuperar lo perdido e ir generando una escena, de perseguir la idea de crear un hecho, no pasar desapercibido pero tampoco morir en el intento, necesitando de una estrategia de visibilidad de un hecho, de un acontecimiento en sí, de una protesta, que literalmente manifestara efectuando una constante exposición.

El mecanismo de comprensión del fenómeno de “la desaparición consiste en proyectar sobre lo que se comete una visibilidad invisible, toda la preocupación en torno a los desaparecidos consiste en volver visible esta invisibilidad”²³ y esta visibilidad la realiza la agrupación de familiares, que en el mismo acto de hacerse agrupación establece un cuerpo público que es integrado por las invisibilidades corporales de los desaparecidos. Las individuales de las personas desaparecidas se borran para convertirse en los desaparecidos, en un conjunto que demuestra la catástrofe, ya no enfatizando una individualidad, sino la existencia de un colectivo, muchos que de ellos en condiciones políticas específicas se

²¹ Op.Cit: página 14.

²² Conversación con Viviana Díaz _25 enero 2007. Ver anexo n°1

²³ Douailler, Stephane: “Tragedia y desaparición” : página 101. En *Políticas y estéticas de la memoria*

hicieron desaparecer y reaparecen en su condición de desaparecidos. La unidad de lo siniestro los hace visibles nuevamente, y esto es tarea de los que delimitan la ausencia, de los que habitan alrededor de lo inmaterial, que tienen que permitir que se evidencie el espacio sin cuerpo, pero que se le reconozca como espacio, es como el lugar que se le otorga al amigo imaginario que hay que saber preservar si no todos lo aplastan.

La agrupación tuvo que saber usar aquel espacio usado cotidianamente por las personas desaparecidas el cual fue sustraído violentamente, administrando esta figura tan extraña como es la desaparición en un límite ambiguo entre la vida y la muerte, ya que ninguna de las dos es comprobable. Los detenidos-desaparecidos existen materialmente hasta el momento de la detención (en la captura) y después se desmaterializa su existencia sin matarla formalmente; es decir, no hay un cuerpo que enterrar, no puede existir el rito de la muerte ni tampoco duelo. Por eso la búsqueda ha tenido un proceso por etapas, primero se centra en una persona viva cuya detención se reconozca, de ahí la importancia de evidenciar su existencia a través de una fotografía, agregando datos como edad y ocupación; luego la búsqueda va perdiendo la noción de un vivo mutando la búsqueda (aunque siempre permanezca la fotografía con sus datos) pero lo que se quiere obtener es la información de su desaparición y el hallazgo de su cuerpo, posiblemente muerto. Y en la no existencia del cuerpo se recurre a la imagen del desaparecido que resiste en el cuerpo de los que buscan, de los que sostienen la pregunta ¿dónde están?, el cuerpo del desaparecido se transforma en imagen que se encarna en el cuerpo de la agrupación, en el cuerpo disponible de cada uno de sus familiares. Siendo esta disponibilidad corporal la que visibiliza la ausencia, la que expone el no-cuerpo en cuerpo sobre un cuerpo-soporte, que expande su poder político en señales evidentes, produciendo un espesor más allá de la misma demanda para producir sus propias imágenes, su propia representación ante los demás.

La lógica básica de la vida que consiste en morir, donde el muerto se sepulta, en un rito de poder guardar el cuerpo en algún espacio específico en la comprensión de esa finitud para dar paso al duelo que logra recomponer el mundo incorporando esa falta. Siendo todo esto fisurado en la incorporación de la desaparición, todos estos cuerpos desaparecidos tienen el tamaño de la ausencia que es total, cada uno de estos cuerpos está multiplicado en la posibilidad de estar en todas partes. La falta sin desenlace es el descontrol de la instauración de un régimen que utiliza el método de la desaparición, no hay recomposición

de la fatalidad porque no hay muerto, por lo tanto no hay rito que logre abarcar esta ausencia.

2.5 Elaboraciones simbólicas de la A.F.D.D: historia de una visibilidad.

La visibilidad de la A.F.D.D ha radicado en su constante manifestación pública, que ha ido de la mano de elaboraciones simbólicas de la misma, logrando una identidad que se reconoce en el imaginario colectivo de los contextos que habita. La agrupación ha insertado una producción visual que no permite salirse del problema planteado, las imágenes producidas refieren una y otra vez al conflicto de la desaparición, se reiteran los planos temporales en que se acontecieron los hechos y sobretodo se rescata al detenido–desaparecido como la gran figura que provoca el vacío, el enigma de su historia. Por eso la importancia de centrarse en la propia imagen de las personas desaparecidas para neutralizarlas en su tratamiento volviéndolas a inscribir en una totalidad, siempre consignando su perdida como seres queridos, pero presentándolos como la imagen del exceso, de lo que pareciera imposible pero que se logra codificar. Aquí hemos resuelto detallar 4 elaboraciones donde todas usan como matriz al desaparecido, lo que nos indicaría por un lado, la necesidad de hacer visible su demanda y ,por otro, la constante obtención de esta matriz a través de la lógica fotográfica en tanto reproducción en serie y como prueba irrefutable.

2.5.1 Pancartas:



2. Marcha aniversario golpe militar _ 2005

(fuente www.lagranepoca.com/news/5-9-12/891.html)

Las pancartas de la A.F.D.D realizan la pregunta: ¿donde están? en su parte superior, mientras que exponen los datos personales del desaparecido. En el centro se sitúan las fotografías de los detenidos-desaparecidos en formato de retrato, ya sea como foto carné o fotos familiares cotidianas, donde ambos “retratos muestran dos modos fotográficos de poner la identidad al servicio del archivo (público y privado) y de conjugar la información visual sobre personas o circunstancias, según el orden-clasificadorio. De una tipología (la foto carné) o de una cronología (la foto de álbum).”²⁴ Archivo que en este caso sale a deambular por las calles en gesto de una ausencia y en busca de una presencia para la agrupación que requiere de la mirada de los otros para ejercer su poder, en la denuncia de un problema político que había hecho desaparecer un cuerpo, volviendo a manifestarse en la huella fotográfica inserta en la protesta misma, como los cuerpos no presentes, donde la singularidad de cada rastro de existencia se unifica en la totalidad que enuncia la operación

²⁴ Richard, Nelly : “ Imagen -recuerdo y borraduras.” : página 166. En *Políticas y estéticas de la memoria*.

sistemática de haber desaparecido. La pancarta encuadra en una repetición constante el problema de muchas individualidades que entran nuevamente en lo social en su condición de detenidos –desaparecidos, habitando en el marco posibilitador de un esquema reconocible en su uniformidad visual, que permite que se de cuenta del carácter metódico de la desaparición. Desaparición que se encarna una y otra vez en la presencia fotográfica del detenido-desaparecido, constatándola en la reproducción de su existencia previa que quedó cifrada en su propia imagen.

2.5.2 Foto en el corazón



3. Misa por las víctimas de Lonquén. Los cuerpos del marido y cuatro hijos de Purísima Muñoz de Maureira (al centro) fueron encontrados en los hornos. 15 de septiembre de 1979. Foto: Luis Navarro
(Fuente: <http://siglo20.tercera.cl/1970-79/1978/notas2a.htm>)

En la búsqueda de los desaparecidos, los familiares recorrían con la fotografía en sus manos o sobre un papel, para lograr encontrar alguna pista. Pero luego con un alfiler o una traba la colgaban en el lado izquierdo de su pecho, sobre el corazón. Como podemos observar en la ilustración 3, el hombre lleva una fotografía sobre su corazón, que en el caso de la mujer del centro utiliza todo su pecho por llevar a cinco de sus familiares.

Es esta actitud la más cercana y personal que observamos con la fotografía del desaparecido, que “evoca la antigua práctica de llevar la foto de un ser querido muerto en un medallón. La imagen del desaparecido muerto es una forma minimal de exhibición

pública que denota la fuerza del vínculo familiar primordial.”²⁵, donde se articula una dimensión trágica de exhibición del detenido desaparecido, porque el cuerpo específico del que busca es el soporte de su demanda.

2.5.3 Logo :



4. Logo A.F.D.D

(Fuente: www.afdd.cl)

La agrupación de familiares de detenidos desaparecidos por muchos años no tuvo logo, hasta los años 1986 –1987 cuando percibieron que éste era un conflicto que ya llevaba mucho tiempo y que se prolongaría; ante esta premisa deciden crear un logo que los identifique a nivel nacional e internacional.

Este logo es una pancarta sostenida por una mano con dos rostros, uno de hombre y otro de mujer, en alto contraste. Debajo de esta imagen está la pregunta, ¿dónde están?, en letra mayúscula. Los rostros son abstractos, en el sentido que no aluden a ningún detenido-desaparecido en particular, mostrando a una pareja como representante de la tragedia.

La elección de la pancarta, como logo, se realiza por ser el signo que con potencia los identifica en su protesta pública, siendo la mano que sostiene la pancarta y, por lo tanto, a sus desaparecidos. Como dice Viviana Díaz: “... recuerdo que conversábamos con estos diseñadores y les decíamos nosotros < mira que estos nos identifica a nosotros en la calle>. En Argentina, las madres optaron por el pañuelo blanco pero nosotros partió primero con la fotografía en la mano.”²⁶

²⁵ Da Silva, Ludmila: “Etnográfica de las marcas, usos y reinterpretaciones de las memorias políticas en Argentina”: página 24. En *Territorios en conflicto: ¿por qué y para qué hacer memoria?*.

²⁶ Conversación con Viviana Díaz _25 Enero 2007. Ver anexo nº1

2.5.4 Silueta



5. Siluetas

(Fuente:<http://www.pangea.org/epueblos/modules.php?name=News&file=article&sid=488>)

Las siluetas indican un cuerpo sin rostro ni ninguna característica particular de un individuo, es el dibujo de los contornos de un cuerpo que emplea un volumen espacial en el lugar de la manifestación. La utilización de ésta comienza alrededor de 1985 con un grupo de mujeres denominadas mujeres por la vida pero su uso decisivo se dio para el plebiscito de 1988, en que sobre la silueta “decía <soy una víctima de la dictadura, ¿me olvidaste? si o no>”²⁷, otras veces se pintaba la pregunta ¿dónde están? (que se puede observar en la ilustración 5), para evidenciar en la silueta la condición de detenido-desaparecido. Es la puesta en escena del ausente en una estructura de cuerpo, donde al disponerlo en la calle en grandes cantidades daban a conocer los muchos que no estaban, ya que en lo etéreo que pueden ser los números, esta manifestación constataba la inmensidad de la ausencia puesta en presencia.

La silueta es la proyección entre una sombra y un cuerpo, que podemos comprender como la primera aproximación de un traslado mimético, una inscripción de contraste entre la luz y la sombra que es efectivamente lo que definiría una silueta, en donde todavía no se graba

²⁷ Conversación Viviana Díaz _25 Enero 2007. Ver anexo n°1

una rostro. Encontrándonos con un ejercicio primario de la fotografía que se realiza sin cámara donde los objetos se plasman en el papel por el contacto con la luz (fotogramas), sin dejar que se vean las características específicas del objeto.

2.6 Uso fotográfico de A.F.D.D

El desaparecido es la matriz de la reproducción que se tiene que realizar para volver a poner su cuerpo en pie desde su falta. Dicha operación tiene como base la fotografía, como medio que logra reproducir la ausencia, instalar lo que queda diferido en el tiempo, tiempo entre el momento de toma fotográfica y dicha puesta en marcha, que es el trabajo que realiza la agrupación para poner de manifiesto el crimen de la desaparición. La fotografía denuncia la ausencia al evidenciar que lo único que podemos ver del detenido-desaparecido es una imagen, anticipando, de alguna manera, su trágica condición al no poder encontrar su existencia vital, que se va agudizando con el traspaso de los años.

En un primer momento, el uso de la fotografía no tenía como principal objetivo traer la ausencia sino corroborar que alguna vez sí existió la persona buscada, ya que un fuerte argumento de parte de las autoridades era hacer creer que dichas personas nunca habían existido y ahí la fotografía sirve como prueba de lo contrario. Además servía para seguir la pista de las personas detenidas-desaparecidas como relata Viviana Díaz : “Se tenía que ver la foto de la persona que se buscaba, era la foto de la persona que había sido detenida y por la cual se estaba presentando recurso de amparo, se estaba como dice requiriendo informaciones, porque en ese periodo todavía funcionaba el campamento de tres álamos, cuatro álamos, donde había un gran número de personas detenidas por órdenes bajo estado de sitio de la ciudad, porque estaban requeridos, entonces las fotografías se tenían para cuando alguien entrara al campamento de tres álamos de las personas que habían salido de libre plática se le preguntara: ¿mira tú mientras estuviste en un centro secreto de detención viste esta persona?,...”²⁸

La fotografía funciona como testimonio, como prueba de existencia individual de cada uno de los detenidos-desaparecidos, existiendo un paralelo con otros casos de desapariciones en circunstancias totalmente distintas. Tomamos como ejemplo el caso de Jorge Matute Johns,

²⁸ Conversación con Viviana Díaz _25 Enero 2007. Ver anexo nº1.

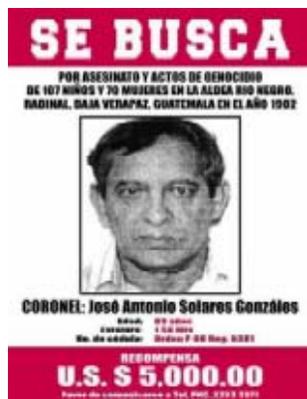
joven que desapareció el 20 de noviembre de 1999, visto por última vez en una discoteca en Concepción, lugar donde vivía. El cuerpo fue encontrado el 10 de febrero del 2004. Dicho caso nunca tuvo que probar la existencia del joven, pero si tenía que hacerlo aparecer más allá de las demandas enfatizando quién era este joven, mostrándonos videos de él, varias fotografías y realizando protestas públicas, donde se llevaban pancartas con su rostro. (ver ilustración 6) En este caso se enfatizaba la singularidad de este joven, que hacia, donde estudiaba, que estudiaba, como lo apodaban, quien era, para explicar lo extraño de su desaparición, el enigma de su ausencia, que aparecía justamente como un joven "normal" pero específico.



6. Marcha por Jorge Matutes

(fuente: http://www.emol.com/especiales/mas_especiales.htm)

Podemos ver claramente el uso fotográfico como el del cartel "Se Busca", donde se quiere un rastro del desaparecido, encontrar a alguien que lo haya visto, una pista. Estos carteles



de "Se busca" pueden estar relacionados con prófugos de la ley por los que se ofrece recompensa por información o por su paradero (ver ilustración 7), como también indican una desaparición forzada pidiendo información para saber si alguien los ha visto. La búsqueda requiere poner a circular la imagen del

7. Ejemplo cartel "Se Busca".

(Fuente: http://schemaroot.org/region/americas/central_america/guatemala/war_crimes/jose_antonio_solares_gonzales_se_busca.jpg)

desaparecido para encontrarlo, lo describe de sobremanera, para que no hayan vacíos en la posible obtención de la información, lo hace “aparecer” en su imagen reproducida para llegar al original que es la persona perdida o fugada.

La fotografía siempre nos está anunciando la ausencia, ya sea la ausencia de una situación del pasado que recordamos en la revisión de nuestra historia familiar, por ejemplo, al hojear el álbum familiar, donde reconstituimos episodios que logran armar una continuidad en el espacio y en el tiempo, así como también, la ausencia de alguien en particular, ya sea por su real falta (muerte, desaparición) o distancia entre esa imagen y la presencia actual, él que se mira en la fotografía observando a su propio ex, toda fotografía remitiría una cualidad de la desaparición, más claramente observable en la fotografía de personas pero atendible a paisajes, construcciones o cualquier cosa. La señal del así fue y aquí lo puedes ver. Una distancia entre la obtención de la imagen y la imagen misma.

Lo que hay que precisar es que en la puesta en circulación de los detenidos-desaparecidos desde su propia imagen no aparece la individualidad de cada uno de ellos, como ocurre en casos aislados de desapariciones como vimos en el ejemplo de Jorge Matute Johns, donde su caso se llamó por su propio nombre, sino que nos encontramos con una tragedia colectiva, donde la disposición de la imagen está codificada. Todas las pancartas llevan un retrato, aunque inicialmente no sea un retrato, hay una presentación de unidad que evidencia que la demanda es por desapariciones forzadas que fueron sistemáticas, hay un gesto grupal que utiliza la fotografía como memoria de la colectividad, de sacar desde la intimidad del registro cada uno de los familiares la ausencia de su familiar y hacerlo público, afirmando que esta situación nos ha ocurrido a todos, demostrando en su representación el horror de la tragedia de la dictadura, del golpe violento del miedo, la persecución, la tortura y la desaparición. La fotografía visibiliza al desaparecido en distintas dimensiones, pero no solamente como un recurso de la protesta, también como la demostración de un debate frente a la memoria, en el uso de implementar una visibilidad donde se reconoce un conflicto, en la necesidad de generar una identidad de grupo donde se disuelve la identidad de la persona desaparecida en la consolidación de gestos reconocibles para todos, como es reconocible en la agrupación la catástrofe de la dictadura y la violación a los derechos humanos. Creando una iconografía que no puede referirse a otro asunto que

lo propuesto, gira y refiere constantemente a lo mismo, conservando una relación con el drama que se vive.

CAPÍTULO III :ARTE Y DESAPARICIÓN.

3.1 Relación arte y memoria

“Me dijo: Más recuerdos tengo yo solo que los que
habrán tenido todos los hombres desde que el mundo
es mundo. Y también: Mis sueños son como la vigilia
de ustedes. Y también, hacia el alba: mi memoria,
señor, es como vaciadero de basuras.”
Funes el memorioso. J.L Borges.

Al referirnos a la memoria, inmediatamente estamos nombrando al recuerdo y al olvido, como una pareja compleja que articula las inscripciones y borraduras de cualquier historia. Anteponemos al arte como una posible relación con la memoria, con ese lugar que se tiene que habitar para ir hilando situaciones, acontecimientos y hechos. Arte como problematizadora de la memoria en su condición de mimesis, de receptora de la realidad, de archivadora de época, de registros. En el que la capacidad material se constituye reelaborando con residuos, fragmentos de lo que genera nuestra memoria, en la capacidad visual de conectar ciertos elementos de los recuerdos para tramarlos y armar una experiencia, una reinscripción, una nueva huella de la huella, surco que puede hacer reaparecer problemas asociados a los olvidos, desplazamientos de los recuerdos para volver a enfrentarse a ellos. El conflicto de la representación, cuando la memoria tiene que pensarse justamente como una representación de los acontecimientos, de aquella compleja configuración que articula las imágenes del recuerdo y las oscuridades del olvido, del aparecer en las escrituras del arte, del poner en obra algo, un gesto o una exclamación, una reconstitución de escena.

En el ejercicio de la memoria en tensión con el arte como un lugar para hacer memoria, un lugar donde la repetición de lo no resuelto puede volver a nombrarse o disolver desapariciones en su aparecer material, pensamos aquí justamente la posibilidad del poder crítico del arte, en resistencia irónica del material que se dispone como problema, o en reiteración de las voces subjetivas de las manifestaciones colectivas. Y también para preguntarse ¿por qué el arte?, ¿qué rol juega en correspondencia con la memoria? Y podemos especular que hay un vínculo estético con la memoria, con la apropiación de elementos, figuras o materiales de diferentes densidades cotidianas, de épocas históricas en revisión o en proceso, de imaginarios colectivos. El arte sería un lugar de reciclaje de memoria así como también en algunos soportes la propia memoria puesta en cuestión, por

una parte esta reutilización en otros medios, expuesta en otros sentidos; por otra, una constitución desde algún soporte considerado como artístico que puede ser también documental (dependiendo del contexto, como hemos revisado), que sirve de prueba como también de resignificaciones infinitas y reiteradas, como es el caso de las filmaciones, el cine y la fotografía.

Pensando en los términos de presencia y representación, en cómo el arte logra hacer presencia en una representación, para no ser un reflejo mimético reproductor de la tragedia anulando contexto o limpiándolo del problema, sino que pueda atravesar consigo la densidad problemática del hecho estético y político, escharbar en la memoria problemas, de los mismos trasposos que el arte implica.

3.2 Traza fotográfica dentro de la relación arte y memoria.

En la fotografía podemos encontrar con mayor claridad la relación entre arte y memoria, puesta ahí podemos reafirmar un recuerdo e instalar el problema. ¿Qué hay ahí de lo que fue?, ¿qué vuelve en la fotografía?, ¿qué definitivamente desapareció?

La fotografía como ficción y documento, no forzosamente en oposición sino como elección de uso y recepción, crea en presencia contemporánea de su objeto y al mismo tiempo es el instante de la conservación. Lo que se logra guardar indica una ausencia, ya que cualquier fotografía nos da a ver lo que no está sucediendo, irrumpe el tiempo que transcurrió, aunque sea breve. Hay algo ahí que no alcanza a quedar, que se logra percibir en la distancia. Cuando el acontecimiento se cifra ya fue, pertenece al pasado y justamente la obturación logra inscribir en archivo al acontecimiento. Aparece ahí lo irrepetible del momento y la repetición perdurable de aquel momento. Por eso se puede afirmar, como dice Nelly Richard: "...la fotografía se encuentra perturbadoramente ligada a la muerte, a la desaparición del tiempo y del cuerpo vivos, a la consignación del recuerdo de lo ya sido, y es por esto que la fotografía desempeña un rol determinante en la reflexión crítica y social sobre memoria y memorialidad"²⁹

Sabemos del poder de la fotografía demostrado en la subjetividad colectiva, que la instala como señal de estar presente, resistencia a la desaparición, prolongación de los muertos,

²⁹ Richard, Nelly "Imagen-recuerdo y borraduras." : Página 165. *En Políticas y estéticas de la memoria*

pertenecía de lo duradero, resguardo de acontecimiento. Soporte de inscripción a lo vivido en la situación de ya no estar, en lo diferido, en el asombro de poder ser imagen de uno mismo, de lo que ahí está, de la repetición de todo, de todos.

Aunque la fotografía no siempre inspecciona la imagen ahí inscrita sino la asociación de recuerdos que ella logra producir, aquella dimensión ficcional del espectador, de poder ver ahí otra cosa que la imagen y articularla narrativa o experimentalmente. De la memoria colectiva relacionada con ciertas poses construidas socialmente, los “hechos fotografiables” como por ejemplo los cumpleaños.

La fotografía es un lugar privilegiado para hablar de memoria, sobre todo si el referente ahí expuesto ha desaparecido, y más particularmente si lo pensamos en correspondencia con el problema general aquí expuesto; la puesta en marcha del cuerpo que ha desaparecido por una persecución política sistemática. Aparece la fotografía a cuestionar el proceder de este método de tortura en el gesto de mostrar la huella grabada del ausente y la ausencia que implica el medio, además de todos los recuerdos que sostienen al incorporar imágenes de los detenidos-desaparecidos; sus fotografías son ahora documentos, documentos de existencia pero también documentos de una práctica de inserción del problema de la desaparición. Fotografías que se incorporan inicialmente por agrupación de familiares pero que también permiten revisar la dictadura haciendo un recorrido hacia la democracia en esta manifestación. Es una posibilidad de ingreso a fenómenos políticos-sociales en referencias visuales, donde vemos un acontecimiento estético y no por ello dejan de ser políticos.

3.3 Presencia / Representación.

Trabajamos con los términos presencia y representación dentro del campo estético. En donde ambos términos se relacionan con la noción de ausencia.

En el lugar de la representación no hay cabida para la ausencia, sin un cuestionamiento de los recursos ahí expuestos; el efecto es de un olvido de la ausencia. Mientras que la condición de la presencia es la ausencia, presencia que ha tenido una relación contemporánea con lo que no está, que pone en entredicho esa distancia con el objeto que se enfrenta, ahí no se representa sino que se instala una ambigüedad con respecto a lo

presente, ya que esa presencia actual funciona en un desplazamiento, que es la puesta en obra de que eso ya pasó pero sigue estando ahí. Hay algo que está pero a la vez no está, hay una pérdida, un vacío que enuncia la dramática condición temporal espacial de cualquier objeto; sería la puesta al límite de la representación cuando emerge la presencia. Emergencia que describe lo real de manera dedicada, que pareciera establecer un criterio objetivo frente a la realidad, exponiendo aquellos recursos que logran crear aquella presencia sin una mediación anuladora de la ausencia. Se logra ver el “defecto” de la representación, se subrayan los límites de la representación donde se trabaja precisamente con ella. Es decir, cuando nos referimos a la presencia no es un término lejano a representación, sino justamente trabaja con ella, sobre la representación misma en sus recursos como sus límites, entendiendo así la representación como una mediación requerida para referir la realidad, en aquella posibilidad de asistir a lo real.

La representación edita el acontecimiento, lo limpia, lo configura y lo expone; es un arte de lo que sí se puede comprender en la referencia de la realidad, mientras que la presencia del arte sería lo impresentable, lo problemático de la referencia, la aparición de lo mediado en la exposición del recurso utilizado (en aquella representación de la presencia.)

Si revisamos la obra “El caso” de Christian Boltanski, fotografías que muestran posibles escenarios de crímenes, observamos a través del encuadre propuesto aquella posibilidad del crimen en una presencia de algo no expuesto, una ausencia que palpita anunciando la



catástrofe. Calles vacías, espacios abiertos y borrosos, una quebrada en que transita un auto, casas donde todo puede estar sucediendo, en el adentro que no podemos ver, observamos la cáscara de todo lo que podría ser fatal.(ver ilustración 8).

8. C.Boltanski: “El caso”

(Fuente: http://phomul.canalblog.com/BOLTANSKI__Christian__El_Caso050.JPG)

Hay algo perturbador en estas imágenes, en aquello irrepresentable de un crimen, en lo no expuesto literalmente, pero descubierto en el recurso. Recurso resuelto en el uso fotográfico que utiliza encuadres sucios³⁰; lo limpio sería una representación sin obstáculo, lo trabajado en la lógica de lo claro. Pero aquí, el detalle revela el misterio, el residuo banal adquiere el significado de toda una realidad, del acontecimiento que busca una explicación, de la pista que desencadena la obtención de la verdad, elementos definidos como menores, cercanos a lo inexistente.

Como dice Daniel Soutif en el catálogo de “El caso”: “..., se apreciaba el mismo gusto por lo insignificante como si precisamente, a los ojos del enigmático Boltanski, sólo lo insignificante tuviera realmente significado.”³¹ Aquello insignificante, que al ser expuesto cobra toda su fuerza, imágenes que en su uso o en su representación pierden el sentido, pero ahí observados, adquieren la presencia de la tragedia, de lo que no se puede codificar, de las posibilidades de la mirada, del doblez que le puede dar un ángulo, la exposición de lo mismo en otro lugar, cuando los objetos, lugares y personas, pueden adquirir otra dimensión de su realidad, en una descripción distinta de lo que ahí vemos que logran constituir elementos de la presencia.

En estas fotografías vemos espacios, lugares que indican el lugar del crimen, escenarios del crimen como nos indica el catálogo del *Centro de Arte Reina Sofía*. De hecho no es menor comentar que las fotografías expuestas en el catálogo, material de la obra de Boltanski son obtenidas del archivo de imágenes de la revista “EL CASO”, donde podemos especular que dichas imágenes fueron obtenidas de manera no fácil; hay una intención en la manera como se presentan; cierto riesgo en las tomas, algo enigmático y borroso; por eso mismo su presencia es tal, la mediación se hace visible en la obtención de lo que se quiere fotografiar, el medio es parte de la operación, el recurso participa, y en esa participación se activa la ausencia, porque hay una pérdida de lo que vemos, hay una sobra-sombra de lo impresentable de aquella presencia posible en su representación.

³⁰ Me refiero a encuadres vertiginosos como es el picado, por ejemplo.

³¹ Soutif, Daniel: “Et in Boltanskia Ego”: página 15. En *El caso / Christian Boltanski*

3.4Arte en la época de la desaparición.

“..., hay arte donde hay ausencias,...” Fernando Balcells.

Siguiendo a Jean Louis Déotte, en un artículo llamado “El arte en la época de la desaparición” que nos propone “la hipótesis de que este arte respeta una ley que le es exterior, heterónoma: una ley que lo insta a recoger y levantar a los vencidos de la historia, a los sin-huellas, a los desaparecidos.”³² Precizando que las “obras no le dan identidad, no son lugares de la memoria ni monumentos. Al contrario, señalan que los que nos conmueven no puede ser el heroísmo de algunos, ni tampoco la imaginación de la barbarie, sino el sentimiento de un derrumbe del sentido.”³³ Hay algo en lo que vemos que excede el territorio artístico conectándonos a acontecimientos político-sociales. Es algo que refiere un afuera, existiendo en un contexto de desaparición. Defino esta época de desaparición como cualquier época de catástrofe y el tiempo que le prosigue, me refiero específicamente a la dictadura militar chilena y la transición democrática. Momentos históricos, donde el procedimiento de la desaparición (método de tortura) se estaba cometiendo y posteriormente tratando de resolver. Sin duda, no todo el arte que se está realizando en esta época es un arte de la desaparición, pero es un contexto que permite desarrollarse lo que aquí nombramos como una época; es un arte que trabaja fuertemente con esa realidad del contexto vinculándose con los elementos que justamente genera la particularidad de la situación político-social.

Es en este contexto que las obras de arte ,que aquí se analizan, utilizan parte de la iconografía creada por la agrupación de familiares de detenidos-desaparecidos y, justamente en este uso, surgen las preguntas: ¿qué se agota? , ¿qué se re-potencia?, ¿algo se repone?

El arte repone el drama en las obras, vuelve a dar cuenta de un acontecimiento de horror, nos repite lo que nos grita la agrupación en las manifestaciones, el dar cuenta de que esto sucedió. De la existencia de detenidos-desaparecidos, de muchos cuerpos que no se encuentran, y de otros cuerpos que los buscan.

³² Déotte, Jean Louis: “El arte en la época de la desaparición”_Página 149. En *Políticas y estéticas de la memoria*

³³ Op.Cit: página 150.

La desaparición, como el método en sí, pero también como la dificultad de inscripción de lo que está sucediendo, conflicto de cómo hablar, escribir, dar cuenta de los acontecimientos; por eso la huella es tan importante, ya que ella emerge en la crisis, como ese silencio, esa ausencia, como espacio entremedio que después se puede hacer referencia.

Volvemos a decir de la importancia de la fotografía en este argumento, donde “...el arte de la desaparición requiere de la fotografía y, más generalmente, de las huellas de una impresión: de cómo un objeto tuvo que dejar físicamente sus huellas en un soporte.”³⁴ El cómo se manifestó y se manifiesta la huella, huella de la tragedia misma y elaboración que la rodea, la reproduce, la somete y problematiza.

³⁴ Op.Cit: página 156.

3.5 Análisis obra “Retratos” Carlos Altamirano³⁵.



Ilustración 8 : Obra “Retratos” de Carlos Altamirano.

(Fuente: Catalogo “Retratos” de Carlos Altamirano)

“Es cierto, un lápiz bic de tres metros puede ser dramático (o absurdo), u esqueleto serializado también, pero su drama es el del sujeto que por error se encuentra de pronto sobre el escenario mientras se representa una obra ante un auditorio expectante. No se puede estar más desnudo. Con los detenidos desaparecidos no sucede ni siquiera eso. No existen. Son sólo la fotocopia de una fotocopia de una fotografía que a veces también desapareció. Ahí están sus retratos, donde cayeron, en cualquier parte. 1996.”

Carlos Altamirano _ Catálogo “Retratos” de Carlos Altamirano.

La puesta en escena de los rostros de los detenidos desaparecidos en la obra de Carlos Altamirano es de un camuflaje sistemático, están ahí en medio de muchas otras imágenes, repitiéndose entre otros acontecimientos; están ahí entre nosotros casi invisibilizados entre tantos nuevos y sonoros acontecimientos, pero adquieren un espacio en su reiteración, al aparecer una y otra vez , en la perseverancia de volver, de no desaparecer como problema, apareciendo en formato de pancarta del ¿dónde están?, en el retrato que acusa su ausencia, en insistencia de que algo falta. “Las imágenes de los detenidos-desaparecidos paradójicamente van apareciendo sucesiva y constantemente. Su redundancia (rítmica) los hacen comparecer como un estribillo, que como retahíla (ya no de N.N) se sobreexponen

³⁵ Esta obra fue expuesta por primera vez en 1996 en el M.N.B.A. Este año (2007) dentro de la exposición “Carlos Altamirano: obras completas” reedita esta obra en la sala Matta, del M.N.B.A. Obra que recorre continuamente todos los muros de la sala. Esta vez en cada una de las imágenes de los detenidos-desaparecidos, se ubica un plinto que narra la historia específica de aquellas personas. Paralelamente en la galería Animal se expuso esta misma obra “retratos” en cuadros separados y en lugar de la fotografía del detenido- desaparecido había un espejo.

insistentemente, como si fuese una larga letanía rebelde al olvido.”³⁶ Collage que sitúa el retrato de los detenidos-desaparecidos como “el retrato” , como el evento propio de cualquier retrato fotográfico, en la representación del que no está. Todo retrato trae consigo una ausencia y más si esta ausencia fue diseñada en una programación de violencias. Es el retrato de una actualidad corrompida, apretujada en la pancarta, en el espacio de la denuncia, en el espacio donde habitan los desaparecidos que es el exceso de la forma clasificada, de la vuelta formateada del horror que aparece nuevamente entremedio de todo lo demás que sucede, es su condición de pendiente que se agota y repotencia en la misma imagen, en volver a exhibirla, ahora en el espacio de la exposición artística.

Porque se puede percibir que la “aparición del retrato está siempre a punto de desaparecer, de verse confundido con las otras imágenes de la actualidad que se suceden diariamente en la más completa y lisa indiferencia de un nivelado paisaje gráfico: imágenes triunfantes de la publicidad o de la televisión que rodean promiscuamente el sumergido retrato de las víctimas de la dictadura,...”³⁷ Desaparición del desaparecido que es reconocido en su iconografía y en el gesto dramático expuesto (sobreexpuesto en la obra). Donde esta sobreexposición de traslados de los acontecimientos estéticos en distintos soportes (entiendo aquí por soporte la fotografía, la agrupación de familiares, la calle, la protesta, la obra y finalmente, el espacio del museo o la galería) que indica una opción del artista de citar esta imagen en su reiteración. Estrategia que Déotte enuncia como: “La ingeniosidad estético-política de Altamirano radica en esto: luchar contra la desaparición mediante la desaparición.”³⁸ Desaparición que no desaparece; queda muchas veces muy transparentada, sigue circulando en un agotamiento de la imagen cansada de tener que volver a aparecer, pero que fuertemente se conecta con su referente que es la dictadura, con la ubicación que la agrupación de familiares le dio al rostro de sus detenidos-desaparecidos y que logró instalar en el imaginario colectivo de Chile, del problema de la dictadura y la postdictadura que batalla en pactos reconciliadores. Dimensiones políticas que están ahí, detrás de la pregunta: ¿dónde están?, pregunta que no se responde y se responde con la angustiante

³⁶ Ferrer, Rita: “El alfabeto, la combinatoria, el acontecimiento”: página 41. En *Retratos de Carlos Altamirano (Catálogo)*.

³⁷ Richard, Nelly: “Imagen -recuerdo y borraduras”: página 169. En *Políticas y estéticas de la memoria*

³⁸ Déotte, Jean Louis: “El arte en la época de la desaparición”: página 158. En *Políticas y estéticas de la memoria*

imagen fotográfica de saber que están ahí, pero sólo en la reproducción que agranda esa ausencia y que reanuda la búsqueda para que vuelvan a ser cuerpo.

3.6 Análisis obra “Paine 1973-2006” Cesar Scotti.



11. “Paine 1973-2006”

(Fuente: archivo de Cesar Scotti)

Esta obra fue presentada en la exposición colectiva de fotografía, “Tránsitos & Transiciones (ser y no ser)” en el Museo de Artes Visuales desde noviembre del 2006 hasta enero del 2007, curada por Mario Fonseca.

“Paine 1973-2006”, está constituida por tres pancartas en cuyo interior, hay un retrato de hombre, cuyo rostro está pegado a un torso negro; el fondo es diferente en los tres casos. El soporte-pancarta fue elaborado por el artista, en un gesto de apropiación con respecto a la pancarta, una de las manifestaciones con que se identifica la protesta de la agrupación de familiares de detenidos-desaparecidos. Lo interesante de la imagen que contiene esta pancarta es la mezcla de la silueta y la fotografía-retrato del desaparecido. Esta nueva yuxtaposición es una creación de la agrupación de familiares de detenidos-desaparecidos y ejecutados de Paine, pegando sobre las siluetas el rostro y poniéndole un cartel con sus

datos (ver imagen 12); esto lo realizan para la inauguración del Memorial de Paine. La silueta anónima, sombra de cualquier cuerpo adquiere rostro individual, a partir de una fotografía ampliada y fotocopiada, donde se ve la dimensión material de la imagen, porosidades, el grano, que permite ver los trasposos y recorridos de este rostro desaparecido, presencia material de la representación que no deja de aparecer en la resistencia de ser olvidados, en la persistencia de su búsqueda.



Imagen 11: Silueta con rostro. Agrupación familiares detenidos-desaparecidos y ejecutados políticos de Paine.

(Fuente: Fotografía de Cesar Scotti, archivo del artista.)

Esta nueva silueta con rostro tomó un formato carné. El procedimiento de este trabajo queda claramente explicado por Scotti: “Lo que yo hice fue ver esto (las siluetas con rostro), fotografiarlo, eliminar el letrero, y hacer la pancarta y levantar estos rostros en el museo.”³⁹

Lo que esta obra representa es una evidencia de la manifestación de forma reiterada, repitiendo el gesto de la pancarta, pero ésta es una pancarta más refinada y grande, algo se

³⁹ Conversación con Cesar Scotti_ febrero 2007.

pasó en limpio, ya no hay una mano que la sostenga, ahora el sostenedor es el museo, quedando instalada después del reciclaje del artista. Lo que se vuelve a encontrar, y que no se puede disociar de la construcción estética del acontecimiento que crea la agrupación en cuanto a la denuncia de la desaparición, es la ausencia-presencia de la desaparición íntimamente ligada a la fotografía.

Además; la representación configura esta identidad otra vez, mostrándonos en la operación el procedimiento de violencia que también es apropiado por el artista. Porque si nos detenemos en la maniobra de la agrupación, del cómo nos expone a los detenidos-desaparecidos, evidenciándonos el ejercicio de la fotografía en ciertos contextos de encuadres sociales, demostrando que la “foto carné de los desaparecidos opera una demostración complementaria, al señalarnos cómo la regla de la des-individualización es común tanto a la fotografía legal como a la represión social. La foto carné de los desaparecidos muestra cómo sus sujetos son numerables y enumerables en fichas y listados, antes y después de la violencia, según el mismo orden estadístico del que se sirven las máquinas de control para practicar la apropiación y también la expropiación, de la identidad corporal y judicial.”⁴⁰ La violencia de la desaparición y la posterior aparición configurada. Configuración que Scotti repite al fotografiar la silueta con rostro en formato de foto carné, que expone en el soporte de la pancarta, donde se encuentra la protesta, donde aparece el grito de la manifestación, donde encontramos la opción de levantarla y crear mayor visualidad, aunque no es necesario que alguien levante la pancarta ya que el propio espacio que la acoge supone una manera de sostener dicha demanda, no por eso el lugar que la recibe se hace cargo de la demanda pero la deja ver, literalmente la expone.

⁴⁰ Richard, Nelly: “Imagen- Recuerdo y borraduras” :página 166.En *Políticas y estéticas de la memoria*

Conclusión

“En el cuarto oscuro y apartado
yo revelo y amplifico el pasado
mientras guarde los negativos
yo podré reproducirte a mi lado
tan ausente y tan presente.”

“Álbum” Aterciopelados.

El desarrollo de la idea ausencia-presencia como un concepto fundamental para entender la dimensión estética del problema de la desaparición, donde la puesta en escena (en marcha) de la agrupación de familiares de detenidos-desaparecidos es el cuerpo de los detenidos-desaparecidos, nos ha permitido cuestionar el concepto de representación.

En el recorrido propuesto el concepto de representación sirve de eje para entender cómo lo impresentable es posible justamente en la representación, donde hemos privilegiado la idea de presencia, que se determina con la ausencia. Lo impresentable de aquello que no podemos ver, lo desaparecido, que es una imposibilidad de sentido en nuestra relación con la realidad material. ¿Cómo algo/ alguien puede desaparecer? Eso tiene que estar en algún lugar, lo desaparecido es aquello perdido que tendría que volver a aparecer.

La representación se activa en la fisura que puede proponer, volviendo a situar el residuo que produce la desaparición, ya que la desaparición es un provocador de excedentes en las elaboraciones materiales que intentan dar cuerpo a eso que no aparece. Que en este caso son los cuerpos ni vivos ni muertos, que sólo causa una repetición constante de la inmensidad de lo ausente, en ese estar en todas partes sin estar. Este estar en todas partes, es en su reproducción fotografía que por medio de la agrupación se incorpora al sentido de la búsqueda, se necesita del que no está para estar. Y por otra parte, la ausencia misma que multiplica el espacio de poder ser encontrado, ya que todos los lugares son lugares donde puede estar el cuerpo.

Es importante destacar la pertinencia de la fotografía en el análisis de la representación, que es la manifestación visual que tiene una conexión problemática con lo que entendemos como reflejo de la realidad, es aquel fragmento que nos indica que hay algo ahí que ver. ¿Qué se vio ahí?, más allá de una pregunta por el sentido de la interpretación visual, es que en ese ahí sabemos que se escogió algo que debemos mirar, en aquel espesor subjetivo, sobre todo pensando en la fotografía realista, aparece el gesto indicial de la elección. La

fotografía en el momento mecánico de la captura constata ese afuera de la máquina, que posteriormente tendrá un nuevo lugar en el mundo según su edición y montaje. Siendo en el caso de la A.F.D.D una fotografía como documento, en los momentos de exhibición y previa preparación . Fotografía que documenta el cuerpo del sujeto buscado y que se cobija en el cuerpo del deudo. Donde la imagen fotográfica circula públicamente en la identificación del problema de los detenidos-desaparecidos, y esa construcción visual hace que sepamos a qué se refiere su demanda, que ahí están reproducidos los que no están. Lo que nos hacen mirar en sus fotografías son los ausentes, la puesta en escena de los ausentes, que se repiten en su pancarta, logo, fotografía en el cuerpo, siluetas. Su manifestación representa a los ausentes en la presencia de la fotografía, en un trabajo material de gran potencia simbólica por el drama que refleja.

Los desaparecidos circulan también en obra, en la incorporación de estos materiales elaborados por la A.F.D.D en el trabajo artístico, donde el motivo de las imágenes que buscan y posicionan a los desaparecidos, vuelven a aparecer en una deuda eterna, en el horror de seguir apareciendo sin realmente aparecer (corporalmente). Fuerza de estas imágenes que no dejan de interrogar sobre la desaparición, que en su desplazamiento siguen preguntando lo mismo, en el espacio de la representación artística visual vuelve a decir que no están, y que, incluso, las imágenes construidas ya pueden circular sin el cuerpo que los sostiene porque ya adquirieron la presencia necesaria para evidenciar la tragedia en otros espacios.

Los tres conceptos centrales (ausencia-presencia, representación y lo impresentable) se definen en conjunto, donde chocan y se camuflan, en espacios comunes que tienden a unir sus extremidades, que aquí lograron debatirse en la reflexión de la A.F.D.D.

Bibliografía.

AGRUPACIÓN DE FAMILIARES DE DETENIDOS-DESAPARECIDOS: *20 años de historia de la Agrupación de familiares de Detenidos Desaparecidos: un camino de imágenes*. Corporación A.F.D.D, Santiago de Chile, enero 1997.

BARTHES, ROLAND: *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2004.

BENJAMIN, WALTER: *Sobre la fotografía*. Edición y traducción de José Muños Millanes. Editorial PRE-TEXTOS, Valencia, 2005.

BOLTANSKI, CHRISTIAN: *El caso / Christian Boltanski*. Centro de Arte Reina Sofía, España, 1988.

DA SILVA, LUDMILA: “Etnografía de las marcas, usos y interpretaciones de las memorias políticas en argentina.” En *Territorios en conflicto: ¿por qué y para qué hacer memoria*. VII Seminario sobre Patrimonio Cultural, Santiago de Chile, 16 y 17 de noviembre 2005.

DEOTTE, JEAN LOUIS: “El arte en la época de la desaparición” En *Políticas y estéticas de la memoria*, Editora Nelly Richard, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, agosto 2000.

DOUAILLER, STEPHANE: “Tragedia y desaparición” En *Políticas y estéticas de la memoria*, Editora Nelly Richard, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, agosto 2000.

FANIZADEH, ANDREAS Y MEIER, EVA-CHRISTINA: *Chile Internacional: arte, existencia, multitud*, ID Verlag, Berlín, agosto 2005.

FERRER, RITA: “El alfabeto, la combinatoria, el acontecimiento.” Del catálogo *Retratos de Carlos Altamirano*. Ocho Libros Editores, Santiago de Chile, 1996

GARCÍA, ANTONIA: “Por un análisis político de la desaparición-forzada” En *Políticas y estéticas de la memoria*, Editora Nelly Richard, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, agosto 2000.

GARCÍA, MIREYA: *Agrupación de familiares de detenidos-desaparecidos de Chile*, A.F.D.D, Santiago de Chile, mayo de 2002.

GONZÁLEZ, FELIPE: “Notas sobre memoria y derechos humanos” En *Políticas y estéticas de la memoria*, Editora Nelly Richard, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, agosto 2000.

HERTZ, CARMEN: “Desaparición forzada de personas: método de terror y exterminio permanente” En *Políticas y estéticas de la memoria*, Editora Nelly Richard, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, agosto 2000.

KAY, RONALD: *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Editores asociados, Santiago de Chile, 1980.

REBENTISH, JULIANE: “Imagen documental e imagen estética” En *Chile Internacional: arte, existencia, multitud* de Andreas Fanizadeh y Eva-Christina Meier, ID Verlag, Berlín, Agosto 2005.

RICHARD, NELLY: “Imagen- recuerdo y borraduras” En *Políticas y estéticas de la memoria*, Editora Nelly Richard, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, agosto 2000.

SONTAG, SUSAN: *Sobre la fotografía*. Traducción de Carlos Gardini. Editorial Edhasa, Barcelona, septiembre 1996.

SOUTIF, DANIEL: “Et in Boltanskia Ego”. En *El caso / Christian Boltanski* . Centro de Arte Reina Sofía, España, 1988.

TAGG, JOHN: *El peso de la representación, ensayos sobre fotografías e historias* Traducción de Antonio Fernández Lera. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

ANEXOS

Anexo N° 1: Conversación con Viviana Díaz.

25 de enero 2007.

(Lo subrayado son preguntas o títulos que proponen el tema en conversación).

LOGO A.F.D.D

En el fondo, este logo es la pancarta, si tú miras la pancarta lleva los rostros y abajo dice ¿dónde están? .El logo es un rostro anónimo ,por qué razón porque...Te cuento al tiro la historia del logo: lo que pasa es que nosotros por muchos años no tuvimos logo que nos identificara y después vimos que ya esto iba a ser algo para mucho tiempo, que había que tener algo que nos identificara, ya a nivel nacional e internacional, entonces se converso con diseñadores que trabajaban en esa época en, que hacían la revista de solidaridad de la vicaría de la solidaridad .**¿Y esto en qué año fue?** El logo yo creo que parte (te los puedo precisar después) 87' , 86' recién , antes no, porque durante años firmábamos así: agrupación de familiares. Muchas veces se ponían las firmas individuales, pero no aparecíamos como dirigentes de la agrupación. Siempre cuando nos detenían querían saber quién organizaba, quien dirigía y siempre la respuesta nuestra era: todos, que todos hacíamos de todo, y todos éramos dirigentes , todos organizábamos, todos planificábamos todo, entonces era como una forma de poder demostrar que esto era mas allá de cualquier tipo de organización , que era el cariño de nuestros familiares, eran el deseo de esclarecer el crimen, de investigar, ese era nuestro objetivo central.

¿El momento en que se decide hacer el logo se percibe el fin de la dictadura?

En ese tiempo yo te diría que no fue pensando que se estaba acabando la dictadura sino que era, que el tiempo seguía transcurriendo, seguíamos sin encontrarlos y que teníamos nosotros que materializarnos.

Construcción del logo

Yo recuerdo que conversábamos con estos diseñadores y les decíamos nosotros mira que estos nos identifica a nosotros en la calle .En Argentina, las madres optaron por el pañuelo blanco pero nosotros partió primero con la fotografía en la mano.

El principio...

Cuando yo, me tocó incorporarme a la agrupación ya formalmente a fines de 1976, porque yo integré como un grupo de transición desde el mes de mayo del 76' a diciembre , porque había como una negación de parte de todos los familiares de las personas que fueron detenidas durante el mes de mayo de ese año de incorporarse a esta organización porque uno tenía el deseo, el íntimo deseo que le reconocieran la detención, que no fuera un desaparecido, que se le iba hacer un proceso, que se iba a condenar, que iba a estar en cárcel pero nunca que nunca más lo íbamos a ver. Entonces qué pasó, que de esa forma cuando yo me incorpore a la agrupación las primeras entrevistas con periodistas, yo recuerdo que las compañeras tenían las fotografías en la mano y en ese momento (te estoy hablando 76' 77') los familiares , muchos no se atrevían a dar la cara , entonces a veces venían corresponsales extranjeros, las juntaban en alguna iglesia y ellos sacan la foto de espalda, en sentido que nos juntábamos así todos en un circulo , en vez de sacarte una foto de frente ellos la ponían la foto así y nosotros con la foto, entonces salía la foto de la mano pero no salían nuestras caras, una experiencia que viví yo en ese momento. Se tenía que ver la foto de la persona que se buscaba, era la foto de la persona que había sido detenida y por la cual se estaba presentado recurso de amparo, se estaba como dice requiriendo informaciones, porque en ese periodo todavía funcionaba el campamento de tres álamos, cuatro álamos, donde habían un gran numero de personas detenidas por ordenes bajo estado de sitio la ciudad, porque estaban requeridos, entonces las fotografías se tenían para cuando alguien entrara al campamento de tres álamos de las personas que habían salido de libre platica se le preguntara mira tú mientras estuviste en un centro secreto de detención viste esta persona, y muchos en algunos casos decían si yo estuve pero en un recinto que no puedo identificar pero alguna manera también empezamos a saber cuales eran los recintos porque algunos decían : se siente mucho vehículo, tocan las campanas, cuando me detuvieron yo vivía ponte tu en avenida Matta y el recorrido que hice muy largo , y se esa

manera poco a poco se fue reconstruyendo la historia y se descubrió que era Londres 38 en pleno corazón de Santiago, donde después funcionó el instituto Ohiginiano, esta viendo quien se va quedar definitivamente pero es muy probable que lo adquiriera bienes nacionales y entregue otro recinto al ejército.

Foto carnet? pancarta

Sí, eran pequeñas las fotos al principio. Es la misma foto (la que estaba en la mano al principio) que se amplió y por eso a veces hay pancartas que están el rostro está medio difuso, tú puedes ver que hay algunas caritas que no se ven 100% claras, porque fíjate que a mí me tocó ver un documental que hicieron unos corresponsales que estaban en Chile antes del golpe que eran de la República Democrática de Alemania, cuando viene el golpe ellos se van a Buenos Aires y después vuelven como alemanes y en esa época los militares no se dieron cuenta que ellos no eran de la Alemania Federal y les dieron sus credenciales de prensa, entonces les abrieron las puertas de muchas partes y estos alemanes hacen una filmación que para mí fue sorpresa, la vine a ver en un foro con unos estudiantes de psicología de la Universidad Católica el año antepasado y ahí año 74' cuando ya estaba creado el comité para la paz en Chile, empiezan ver familiares a fines del 74', que muestran la foto y dicen: yo llevo hace 6 meses buscando a mi hermano, yo mi esposa lleva 9 meses, llevo 2 meses y ya la foto estaba. En ese video de esos corresponsales extranjeros, porque siempre me había preguntado ¿de cuándo surgió la foto?, cuando estos corresponsales alemanes hacen esta afirmación y sale Pinochet en el Diego Portales porque ellos están acreditados como prensa alemana, van al Diego Portales, ven cuando Pinochet se arregla, se mira la espejo. Ahí me impactó porque las personas que aparecen en el video, en esa película entrevistadas son compañeras que han compartido conmigo estos 30 años, entonces algunas dicen: "uuu el mío lleva 9 meses y no aparece.", "el mío recién lleva 3 meses", y yo decía esa compañera hoy día lleva 34 años buscando, ósea ahí a mí me golpeó de verlas tan jóvenes y ellas con la foto aquí (en la mano) y no en el pecho. Entonces depuse cuando yo me incorpore a la agrupación y empezamos a salir a la calle porque ahí empezó a darse toda una discusión con los familiares que nosotros teníamos que romper eso del anonimato, nosotros éramos familiares de personas que habían sido

detenidas bajo una dictadura militar , bajo el estado de sitio y que nuestros familiares no habían cometido delito , porque razón por que los familiares del año 74' en su gran mayoría eran madres de jóvenes que habían sido del M.I.R, que no eran políticas , no tenían ninguna militancia , el 75 la represión se había dirigido hacia el partido socialista y allí habían mas dirigentes , habían familiares que tenían una manera de ver , de enfrentar de manera distinta la búsqueda, en el 76' detuvieron, todos los que desaparecen ese año son miembros del partido comunista, entonces de por si habían como una, la gran mayoría eran dirigentes comunistas, sus mujeres participaban algunas , otras no , entonces empezamos como , ahí estaba mi papá también y nos incorporamos, ha conversar con los familiares que individualmente no íbamos a llegar a grandes cosas , que aquí había que demostrar que este era un problema no de unas pocas personas, sino que este era un problema a nivel nacional que personas que no eran reconocidas sus detenciones eran muchísimas a lo largo de Chile y de esa manera empezamos a salir a la calle y si tú miras las fotos de la época te vas a dar cuenta que empezamos a salir con unas hojitas de este porte (indica una hoja tamaño carta), entonces aquí poníamos ¿dónde esta mi padre? y poníamos la foto encima así, la foto que teníamos acá y donde esta ponte tu, mi padre Víctor Díaz López , entonces mayo del 76' y las llevábamos así (con las dos manos), entonces después empezamos nosotros a que, más que en el papel era bueno prenderse la foto y esto perdura hasta hoy día , la foto se prende con un alfiler , una traba , acá en el lado izquierdo y con el tiempo después se nos ocurrió ¿por qué no hacemos pancartas? porque las fotos de lejos gente veía que nos llevaba detenías pero no sabia quienes éramos , solo los que estaban a nuestro alrededor y cuando nos sentábamos ahí en la Alameda , donde esta hoy día la plaza de la ciudadanía , nosotros no se si te conté que eso antes era de otra forma , era una plaza, habían unas escalinatas , estaba la estatua de Arturo Alessandri Palma y la gente al mediodía se sentada en esa parte en altura para el lado de La Moneda no te estoy hablando el lado de la llama de la libertad y leía el diario , se hacia vida no te digo social pero la gente la utilizaba para ir a fumar , pa' leer en esa parte del centro de la Alameda y como nosotros empezamos a ir a sentarnos a esas escalinatas y ahí estábamos en plena Alameda , las micros paraban a hi mismo, entonces los transeúntes o los que iban en las micros, se daban cuenta que paraba la micro de carabineros y nos atrollaban⁴¹ a nosotros y nosotros poníamos, hacíamos

⁴¹ Dudas con respecto a esta palabra.

resistencia para que no nos llevara así todas tan rapidito porque la idea era crear un hecho, porque sino nada sabia, no se ponía ,entonces que ocurrió con el tiempo ellos empezaron a bajar las escalinatas , cambiaron todo porque ya no querían que fuéramos, entonces poco a poco después surge en los años 80' , 81',también te lo puedo buscar cuando hacemos las primeras pancartas. Y la pancarta es la misma foto que se saca un negativo se amplia y se pone esta consigna: ¿dónde están? , en general y eso se ha mantenido hasta hoy día porque seguimos sin encontrarlos, después venía la foto y abajo venía la identificación de la persona : el nombre , la fecha de detención y la edad y si era dirigente sindical , estudiantil, político o la profesión y esos datitos . Quedaba en alto ,de cualquier parte la gente la veía, era más visible la pancarta , con la foto y con la pancarta de otra persona por que también muchos empezamos a que no era necesario llevar la misma pancarta del familiar, algunas mamás siempre con ese cariño de llevar su pancarta de su hijo pero hay muchos casos que las familias dejaron de buscarlo , entonces nosotros sentimos que también era como injusto que esos rostros no se dieran a conocer porque sus familias no participaban , entonces procurábamos también hacer las pancartas de todos, de hecho ya cuando empieza todo este cambio de la lucha de Chile, de la recuperación de la democracia, con las protestas nacionales a partir del 83', nosotros ya hay concentraciones donde hacíamos 500 pancartas , 1000 pancartas con el objetivo de entregarle a cualquier persona que fuera a manifestarse al parque , que levantara una pancarta , por que no solo eran nuestros familiares sino que eran ciudadanos, eran sus compatriotas y que tenían todo el derecho de ser encontrados y que los culpables sancionados en los tribunales entonces así fue como fue incorporando este símbolo de la pancarta y por eso por eso después cuando se hace el logo se conversa mucho con dos diseñadores (Gonzalo Torres y Andres Mora) trabajaron muchos tiempo en la vicaría de la solidaria , en el fondo no se..., si era diseñador pero también era fotógrafo, y conversamos y siempre tratamos de que el problema de los detenidos desaparecidos no eran solo hombres también habían mujeres , entonces por eso se pone una pareja , un hombre y una mujer, porque era injusto poner en una pancarta solo la silueta de un hombre cuando avían muchas mujeres que también estaban desaparecidas. Si ponían una cara conocida, al tiro surgían las mamás mayores de ¿por qué no mi hijo?, esa es una cosa sicológica que se dio mucho en las mamás principalmente, cada mamá quería que su hijito estuviera en primera fila, que fuera el que se considerara, y como que no todos eran iguales pero era por

el amor de mamá , así que ahí es cuando nos hicieron esta propuesta y yo recuerdo que nos gusto de inmediato y como es al mano la que la lleva en alto, entonces se nos ocurrió esto que nos distingue a nosotros.

La silueta

Y lo de la silueta no fue una idea nuestra como organización , la silueta se les ocurre a un movimiento que empieza ya en los años 85, 86, 87 que se denominó mujeres por la vida y mujeres por la vida ahí estaba Fanny Pollarolo, Patricia Verdugo, la Teresa Valdés, Daniela Ortiz , se juntaron un gran grupo de mujeres principalmente profesionales y fueron creando a lo largo de esos años distintas cosas , pon te tu para el 8 de Marzo, para las protestas, ellas siempre buscaran algo que nos identificaran , ya fueran cintas de colores que unían cuadras y cuadras, buscaban símbolos, cosas que a ellas se les ocurría. Eran mas pensado y desde la óptica ya no del familiar propiamente directo sino de quienes estaban por la defensa de los derechos humanos, que se terminara con la dictadura , que no hubiera más crímenes , no solo desaparecidos ni ejecutados, ni torturados ni presos políticos , nada .Entonces ese, yo recuerdo que a ellas se les ocurre esto de hacer las siluetas y se hace si mas no recuerdo principalmente cuando viene el plebiscito, el 88' porque ahí donde a la gente se le dice ¿me olvidaste?, si o no , entonces si tu miras la silueta vas a ver ¿me olvidaste? si o no por lo del plebiscito en el año 88',y esas siempre se hay llevado , se hicieron muchísimas , yo diría mas de 1000 siluetas y cada vez que habían actividades se llevaban por el paseo ahumada y decía “soy una victima de la dictadura, ¿me olvidaste? si o no” y eran las siluetas. Entnces esa una..., la primera vez causaba impacto porque ver tantas siluetas y con esta consigna era la gente que no estaba, no tenían rostro , eran la silueta no mas , a cualquier persona le podía pasar , porque a veces la gente decía : “en algo estarían”, “estarían haciendo cosas” porque había entrado mucho en la gente durante dictadura, por esto del control de los medios de comunicación, que los desaparecidos eran extremistas, terroristas, delincuentes, subversivos, así fueron clasificados

Presuntos desaparecidos.

Yo dirían que dejan de ser presuntos el año 91' en el informe nacional de verdad y reconciliación , porque cuando Aylwin se dirige al país en marzo del 91' y pide perdón en nombre de la nación a los familiares de la victimas , ahí él reindica la memoria de los detenidos desaparecidos y se reconoce que hubo una política de exterminio en Chile, que

hubo terrorismo de estado y por lo tanto son ellos deben aportar toda la información que tengan.

Otros desaparecidos

Hoy día hay personas que desaparecen por x motivo pero la familia inmediatamente tiene las fotos en sus manos y las multiplica , por ejemplo a mi me llamo mucho la atención cuando paso lo del Jorge Matute Jhons, cuando el desaparece la familia empieza su propia iniciativa a multiplicar este rostro y en concepción son cientos de personas que salen a calle con la fotografía de Matute y se va trasladando. Ahora que desaparecieron muchas personas en Aysen, esta en investigación, la familia hace exactamente lo mismo, las fotografías, las velatones , que también se va incorporando.

Fue quedando en el inconsciente de la gente, identifica de inmediato.

Detenido desaparecido encontrado

Hoy día son pocos porque habían otros del patio 29 pero ahora les dijeron que a lo mejor no eran sus familiares entonces han vivió una doble situación. Pero, por ejemplo, acá está Gladys Rivera, que es de la directiva de la agrupación ahora, su papá figuro en el informe de las fuerzas armadas, Juan Rivera Matus como lanzado al mar, ella es de una familia numerosa, 8 hijos, la gran mayoría estaba exiliada en Francia cuando sale esta información de la mesa dialogo, ellos sienten que es la primera respuesta que les dan, él había sido detenido en noviembre 75' y hacen un tremendo esfuerzo y se vienen a Chile y hacen un funeral simbólico en el mar y no pasan muchas semanas, ellos se regresan a Francia y hay un hallazgo de un cuerpo en Peldehue, al interior del Fuerte Arteaga y después de peritaje, por la forma en que se encuentra, cuerpo completo, con rasgos físicos que son familiares, que son únicos se llega a la determinación que es Juan Rivera Matus, entonces ahí doble impacto, por que al final se le tuvo que pedir al gobierno que se hiciera cargo de trasladar a todos sus hijos que estaban pagando un pasaje a crédito por haber venido a ser esto, para que pudieran estar en el funeral de su padre, pero ella (Gladys Rivera) igual continua en la lucha porque dice “ bueno yo encontré a mi papá pero por lo menos se que esta en el memorial, podemos con nuestra familia ir a dejarle una flor” pero ahora están centrados en la parte estrictamente judicial, donde los autores deben ser juzgados, procesados y castigados. En su pancarta se ha cambiado ya no ¿donde están? sino que se le pone justicia, y tu puedes ver algunas pancartas que vas a ver que dice justicia es porque el cuerpo se

encontró pero no habido justicia, principalmente en las pancartas del patio 29 que nosotros creíamos que habíamos encontrado, la pancarta sigue en alto pero ya no con el ¿dónde están? sino que encima se le puso en papelito que dice justicia, esa es la diferencia.

A raíz de la experiencia tan traumática que nos tocó vivir de las identificaciones mal hechas en el caso de las personas sepultadas como N.N en el patio 29 , cementerio general, entonces con la conmoción que esto causó nosotros nos reunimos con la presidenta de la república, que recién había asumido en ese momento, ella había asumido en marzo y esto fue en comienzos de abril del año pasado, en mayo vino de visita acá en la agrupación , nos reunimos con ella , un hecho inédito que una presidenta de la república nos había visitado en nuestra sede y a raíz de lo de patio 29 ella crea una comisión, que es la comisión asesora presidencial en política de derechos humanos que está a cargo de María Luisa Sepúlveda, su secretaria ejecutiva que donde se conversa de que aquí en la conmoción causada hay que encontrar los mecanismos para que la gente se le pueda dar tranquilidad de que esto tiene que ser nuevamente pero con personas que sean expertas en esta materia tan difícil que es la de la identificación de restos óseos, porque no es lo mismo identificar muertos recientes a personas después de 30 años. Entonces nosotros 10 años atrás hablábamos de identificar a través de la ADN mitocondrial, que era lo que se transmite de la madre a los hijos, pero hoy día estamos hablando del ADN nuclear, entonces también es posible extraer células de los hijos, antes era de la línea materna por las hermanas ahora el ADN nuclear puede ser por los hijos, entonces se puede traer a nuestro país, conformar un panel de expertos en julio del año pasado, en que se trabajó intensamente durante una semana, vinieron genetistas, médicos forenses, odontólogos forenses, arqueólogos, antropólogos, y de un alto nivel científico, entonces se trabajó y se pudo delimitar que en este caso específico del patio 29 había que ser una auditoria científica y esta auditoria científica pasaba también por personas que no hubiesen estado vinculadas de ninguna forma en el proceso patio 29, ni en la parte judicial ni en la parte identificatoria , entonces también es un equipo externo y también ahí hay expertos de primer nivel trabajando, ya el año pasado vinieron en el mes de septiembre, volvieron a venir en noviembre y ahora están llegando la próxima semana nuevamente, donde ya terminaron la auditoria científica donde tiene que entregarle al ministro Carlos Gajardo que lleva la investigación para el puede ver cual es el camino que viene ahora, si hay que hacer contra muestras , porque lo que la

auditoria científica hizo fue revisar los procedimientos que se utilizaron en la investigación de cada cual en relación a lo que existía, entonces ver si los exámenes de ADN si hicieron como correspondían de acuerdo a las normas internacionales, si las identificaciones óseas eran las correctas.

Detenidos desaparecidos sin foto.

Hay algunos casos que la familia no tenia fotografía de la persona , principalmente gente del campo que no acostumbrada en esos años a sacarte muchas fotos, entonces algunos se ha encontrado en el registro civil la foto del carnet . Muchas de las pancartas que van con un numerito abajo, porque era la única que la familia tenia, esa es la foto que nos ha acompañado siempre, no habido otras fotografías, porque que sucedió por ejemplo en mi caso , mi casa fue allanada muchísimas veces y al principio nos llevaron todo , hasta los álbumes familiares, entonces por años nosotros usamos esa foto porque no teníamos otra, ahora con los años uno ha ido recuperando escritos de mi papi, algo de entrevista que salieron en la prensa, o gente que conservo fotografías que las ha hecho llegar , pero es de ahora no de antes, entonces por eso no todos tienen fotografías. La gran mayoría sí.

La pancarta mas allá de su propia protesta

Yo encuentro que hemos avanzado en sentido de que la gente empieza ya a socializar un problema que ya no solo es de los familiares, y eso a mi me produce como satisfacción en el sentido en que la lucha que hemos dado no ha sido en vano y eso te da mucha fuerza para continuar, porque cuando uno empezó esta búsqueda estaba tan sola, nadie te creía lo que tu decías , golpeaste tantas puertas y no todas se te abrieron, entonces que hoy, principalmente los jóvenes conozcan lo que paso hace 30 años atrás, quieran conocer parte de la historia, para mi es un avance importantísimo, y eso yo creo que se logra principalmente después del arresto de Pinochet en Londres, donde la gente sale a la calle, solidariza con nosotros, ya nadie duda de la existencia del problema, reconocen que los desaparecidos son igual que ellos, como si hoy día se diera un golpe los que estudian en las universidades pasen a ser por diferir de una opinión, tener algún problema con un profesor a la salida te esperen , te detengan y te hagan desaparecer, que paso con muchos estudiantes . Hay casos de niños de enseñanza media, que discutieron con el profesor y

desaparecieron con 14, 15 años sacados de unas escuelas, entonces esas cosas uno quiere que nunca vuelvan a repetirse, por eso es importante la presencia, que se bien es cierto ellos no están presentes físicamente pero siguen estando en nuestro país, y mientras no haya verdad y justicia plena nosotros y los organismos de derechos humanos que durante la dictadura y hoy día siguen cumpliendo tan...

Hoy día son más la universidades que te invitan a dar los testimonios, son más los liceos donde tu puedes llegar , antes era muy difícil que una profesora pudiera invitar a un familiar de detenido desaparecido sin que antes le pidiera permiso a la directora, la directora consultada al ministerio de educación y así toda una situación .Pero hoy día todo es mas fácil en ese aspecto.

Anexo N°2 : Conversación con Cesar Scotti.

(Esta conversación solo tiene lo dicho por el artista, borrando las preguntas y acotaciones, transformándose así en un monologo que contiene información sobre su obra, la opinión en torno a esta y el discurso propuesto)

Son 70 (los detenidos desaparecidos en Paine y las siluetas con rostro) y lo que yo hice después fue eliminarles el letrero, los arregle un poco en photoshop y hice la pancarta , que era lo que a mi me pasaba cuando, o sea era yo mi imaginaba un poco esto la gente en Paine cuando hizo este gesto de ponerles la cara, ponerles el nombre, en el fondo fue como levantar, acá están nuestros muertos y esto lo hacemos público, la gente todavía en Paine todavía tiene susto ponte tú, no a todo el mundo se le hace fácil hablar, hay grupos de familiares que no se han acercado nunca a la agrupación y no quieren saber nada con la agrupación.

La silueta era lo que yo siempre había visto también, entonces a mi me llamo un poco la atención esta fuerza que tuvieron, yo la asumo a todo el trabajo que ya veníamos desarrollando hace un año, de que en realidad esto hay que hacerlo publico, vamos a hacer un memorial donde todo el mundo va a saber y va estar ahí, entonces consiguieron desde distintos lugares, desde fotos familiares o los que no tenían mucho contacto, esto parece ser más de la ficha legal, el nivel de porosidad sacado. Mira por ejemplo, había uno que no tenia cara, tenia papelito (se refiere a cartel con el nombre) pero no consiguieron foto de él. Esos pequeños gestos a mi parecían interesantes. Y cuando me invitaron al M.A.V.I (Museo de artes visuales; Santiago de Chile), yo no pensaba en esto, (registrar fotográficamente las siluetas con rostro de los detenidos desaparecidos de Paine), yo hice esto sin saber , entonces cuando me invitaron al MAVI, a mi el MAVI me pareció un lugar ideal a lo mejor un poco pa' mostrar este tipo de cosas , porque políticamente el MAVI es neutro y cuando es neutro es de derecha, ósea cuando algo es neutro es de derecha, entonces en esa idea mía de yo instalarme con mis pancartas ahí, también quería hacer un gesto como político con respecto, seguramente los otros fotógrafos que iban a ver , cada uno esta trabajando sus temáticas, cada uno sabe donde trabaja y lo que le gusta hacer. Yo en el MAVI expuse tres (pancartas), yo hubiese querido tener los 70 pancartas a lo mejor

dispuestas en una pieza, básicamente este es un problema de lucas, si hubiese tenido plata yo hago las 70 y hago que el Mario me consiga la sala grande y las ponemos todas. La instalación en la escalera , en un espacio medio de transición. A mi igual me interesaba en ese trabajo, también cuando se inaugura esto en Paine a mi también como vincularme con ese trabajo en Paine porque es súper directo, es como de lectura fácil, y tu ves eso, tu lo ves y no puedes imaginarte otra cosa, incluso , yo en mi vola decía que ganas que alguien en la inauguración o alguien que este viendo la huea, agarre una y la levante. No pasó, hubiese sido increíble, imagínate alguien lo este viendo y lo levante, por ultimo para ser el gesto. Yo invite a la familia de las tres personas que estaban ahí, fue un grupo de familiares a la inauguración y lo que me interesa un poco de trabajo y otros que yo había hecho , una vez el Ramón Castillo me dijo algo y me escribió algo con respecto a un trabajo que tenia, de cuando la estética no supere a la ética, o ese discurso de que yo lo relaciono con la forma y el contenido, en el fondo, a mi me interesa, prefiero que mi trabajo sea cero estética pero mantenga una ética que permita verlo en el fondo, dentro de las utopías y dentro de las ideas así como de lo que uno quisiera un poco esta eso.

Hay gente que ve estos trabajos, a mi no me cabe la menor duda, hay gente que ve estos trabajos y así es como :“hay de nuevo estas huea, de nuevo esta huea!”

Yo no tengo ningún pariente ni nada así como relación directa con un detenido desaparecido, y me preguntaron alguna vez de porque trabajaba con esto si no tenia nada emocionalmente tan directo, yo encontraba que era un problema de todos y a mi da rabia al final un poco, te juro para mi esta cuestión tiene que ver mas con la ética que con la estética y obviamente me preocupo de la forma de presentar , hay un discurso atrás, no iría al MAVI, ponte tu si me invitan no voy a ver un paisaje , me refiero a una fotografia que en realidad les vaya acomodar a ellos, le acomode a todo el mundo .

Yo creo aun incomoda, a los espectadores, incomoda a la gente que lo ve, a los espectadores no a la dirigencia, ni a la Andrea...ni a la gente del museo, pero a los espectadores desde que ya están chatos de verlo, a lo mejor. Pero lo que a mi me pasa es que encuentro que la discusión no ha sido nunca , te pueden mostrar y puede haber mucha información y uno puede estar recurrentemente viendo ,oye mira la agrupación, de nuevo, o los detenidos desaparecido, ya están hablando de lo mismo, pero conversación no ha habido, tampoco ha habido un decantar toda esta cuestión.

Si yo tengo la posibilidad de mostrar en un museo, de imprimir un catalogo con mis trabajos y todo, prefiero que esa eso lo que circule, ahora en general las exposiciones pasan, están ahí un rato, pasan, se olvidaron , a mi me interesa “n” los catálogos, como funcionan los catálogos al final en una muestra de uno o colectiva, que se yo, porque para la gente que estudia estas cosas o que ayuda a decantar estas cosas, es ahí donde encuentra la información, principalmente.

Lo que yo hice fue ver esto (las siluetas con rostro), fotografiarlo, eliminar el letrero, y hacer la pancarta y levantar estos rostros en el museo. Estos cuerpos están completos, yo me metí en la foto-carné, yo volví a trabajar en el formato de la foto-carnet porque de eso se trataba un poco, hice otras fotos donde tengo grupos de gente , todos salen grandes , la hilera, todos puestos un lado del otro. La gente la mayoría fue el 73', algunos el 74', los menos, casi todo fue en octubre del 73' fue muy rápido todo, y además son gente realmente campesinos.

Hay de todas las edades, hay algunos chicos, hay fotos que ve que los tipos murieron mucho mas viejos y la foto que ve es mucha mas chiquititos, gente que no tenia otra foto, imagínate este día se me acercaba gente de la agrupación, algunas señoras y me pedían que les tomara una foto a ellas con él (la silueta con el rostro) y a mi me provocaba profundamente eso, porque es medio surreal , surrealista, se ponían al lado de su marido, porque ellos nunca en la vida se tomaron una foto juntos. A mi cuando me paso esto yo encontraba que era súper extraño y me sentía incomodo.

Lo interesante de la pancarta es que agrupa, cuando tu levantas una pancarta no es una persona, o sea una persona lleva la pancarta pero normalmente es representativa de un grupo. Para mi es importante instalar Paine en el centro de Santiago justamente porque esta lejos de los discursos, no se po, a no ser que vaya la presidenta, que han ido, que va la presidenta y sale en la tele que estuvo en Paine o sino Paine no existe.

Anexo N° 3: Imágenes.



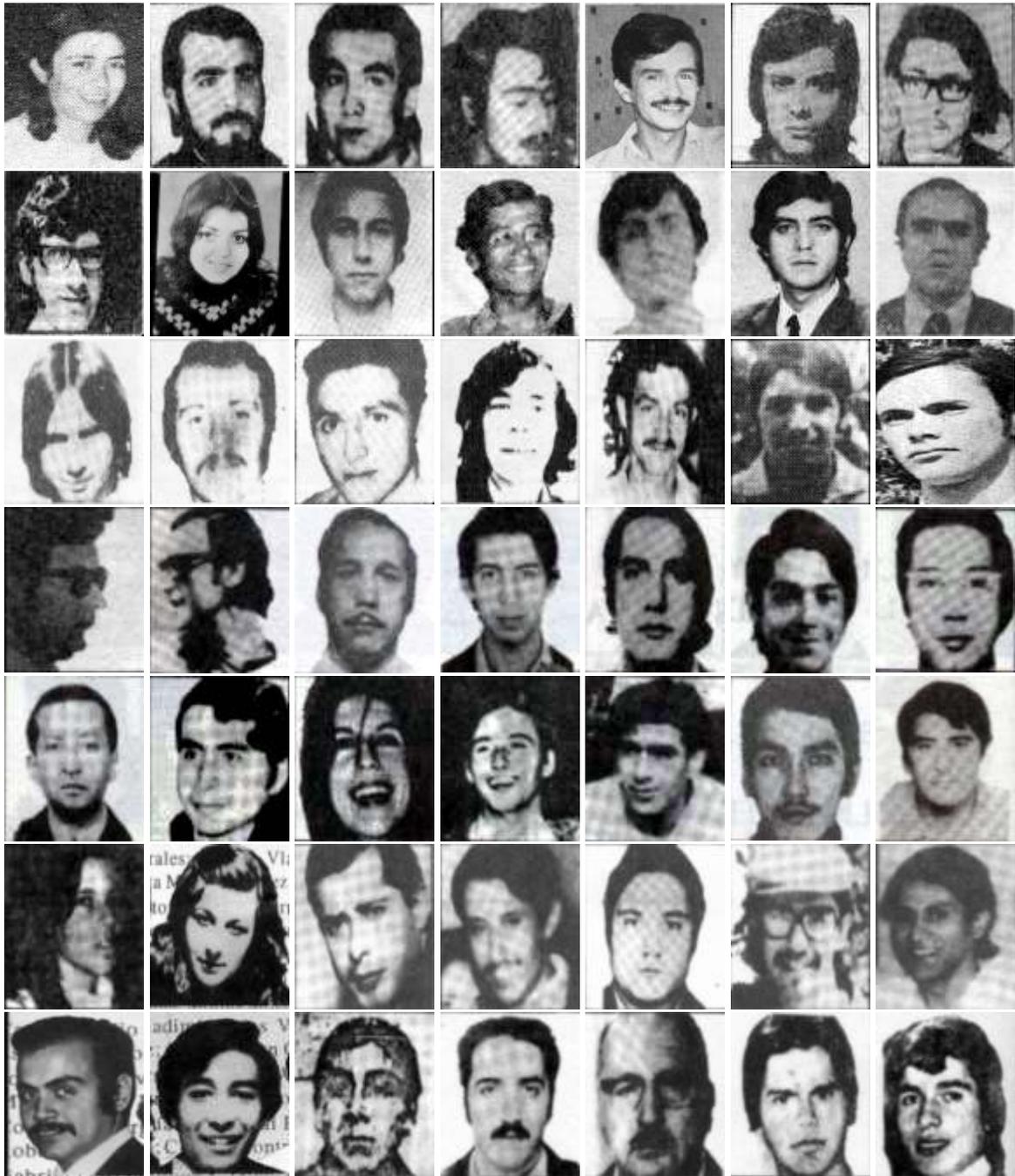
12. Marcha hasta la Moneda en adhesión a la Sexta Protesta Nacional. 27 de Octubre de 1983.

(Fuente: www.afdd.cl).



13. La AFDD participa en la concentración del Parque O'Higgins en los días previos al triunfo del NO. 1988.

(fuente: www.afdd.cl)



14. 49 retratos fotográficos de los 119 detenidos-desaparecidos del Caso de los 119, operación Colombo. (Fuente: <http://www.derechos.org/nizkor/chile/libros/119>)



15 y 16⁴². Obra Retratos de Carlos Altamirano.(Fuente: www.galeriaanimal.cl)

⁴² En esta imagen los rostros de los detenidos-desaparecidos esta reemplazados por espejos.



17.- Detalle Obra "Paine 1973-2006".

18.- Detalle silueta con rostro. Agrupación familiares detenidos desaparecidos y ejecutados políticos de Paine. Material de obra de Cesar Scotti.

(Fuente: archivo de Cesar Scotti)