

A SEN A TAR

*Un ejercicio de memoria desde
la intervención en contextos de
conmemoración*



Proyecto para optar al título profesional de
Diseñador Gráfico

Klaus Dietz Muñoz
Profesor Guía: Eduardo Castillo Espinoza

Diciembre 2017

Agradecimientos

A todos quienes han formado parte de una u otra forma de este proyecto y del aprendizaje adquirido a través y en paralelo a su realización. Para empezar, a mi madre Patricia por ser el pilar de todo, a mi hermana Annelore por aguantarme día a día y ayudarme en el proceso, ya sea con acciones o palabras de aliento. A mi espacio laboral, nōn Estudio de Diseño y quienes lo conforman, por siempre darme todas las facilidades para concretar esta tarea. A mis amigos y compañeros de carrera, por sus consejos y gran ejemplo que siempre ayuda a nivelarnos hacia arriba y querer autosuperarnos. A mis amigos de la vida, por apoyarme y darme siempre instancias para la distracción y la necesaria recarga de baterías. Muy especialmente –nuevamente– a mi hermana Annelore y a mis amigos Giancarlo y Francisco por aportar su propia mano en la elaboración del producto final. A Carolina Aguilera, por su consejo, apoyo y guía desde el ámbito de las ciencias sociales, el estudio de los memoriales y su enorme experiencia en el tema. Y, por supuesto, a mi profesor guía, Eduardo Castillo, quien desde un comienzo, y a pesar de cualquier contratiempo, me apoyó en toda iniciativa e hizo posible la realización del proyecto.

Índice

8	1. Introducción	44	4. Antecedentes y referentes	140	8. Proceso Editorial
9	Abstract	45	· Referentes	140	· Referentes estilísticos
10	2. Motivación	52	· Antecedentes	142	· Contenido
12	3. Marco Teórico	58	5. Formulación	144	· Diagramación
14	3.1 Territorio	58	· Descripción	146	· Sustrato
15	· <i>Espacio estructurado</i>	59	· Objetivos	146	· Fotografía
18	· <i>Lugares y no lugares</i>	60	· Contexto	148	· Tipografía
22	3.2 Espacio Público	65	· Proceso	151	· Mapas y notaciones
22	· <i>Ciudad</i>	70	· Exploración cartográfica	154	9. Conclusiones
24	· <i>Ciudad real y ciudad ideal</i>	74	6. Activaciones	158	10. Listado de referencias
26	3.3 Arte Público	71	· Memorial Nattino Guerrero Parada en Providencia		
26	· <i>Obras fuera del museo</i>	81	· Casa Memoria José Domingo Cañas		
28	· <i>¿Arte público o de público?</i>	86	· Memorial Familia Recabarren		
30	3.4 Historia Política	90	· Caso Calle Conferencia 1587		
30	· <i>Gobierno de Eduardo Frei M.</i>	94	· Conmemoración por Ronald Wood		
32	· <i>Gobierno de Salvador Allende y la Unidad Popular</i>	102	· Estadio Víctor Jara		
35	· <i>Dictadura Cívico - Militar</i>	108	· Memorial Herrera y Parra		
36	3.5 Artivismo	114	· Memorial en Varas Mena 417		
36	· <i>Características del artivismo</i>	120	7. Análisis		
38	· <i>La escena de avanzada y el CADA</i>	120	· Memorial Nattino Guerrero Parada en Providencia		
40	3.6 Memoria Colectiva	122	· Casa Memoria José Domingo Cañas		
41	· <i>La memoria comunicativa</i>	124	· Memorial Familia Recabarren		
41	· <i>La memoria cultural</i>	128	· Caso Calle Conferencia 1587		
		130	· Conmemoración por Ronald Wood		
		132	· Estadio Víctor Jara		
		135	· Memorial Herrera y Parra		
		137	· Memorial en Varas Mena 417		

1.0 Introducción

Los ciudadanos nos encontramos, indudablemente, inmersos en una red territorial muy compleja, cosa que se evidencia al analizar la forma en la que nos movemos diariamente por nuestro entorno. Existe una importante relación entre nuestra dinámica social actual, nuestras ideas y nuestro ejercicio de la política con el plano físico y metafísico que nos rodea. Es la relación entre el territorio y nuestra historia, el cual queda plasmado en el espacio estructurado tangible que habitamos: el territorio urbano. Por lo tanto, nuestras heridas, nuestros recuerdos, las injusticias, las crisis, las bonanzas y los conflictos dejan una huella tangible en nuestros espacios habitados.

En un gran número de países, generalmente más desarrollados que el nuestro en aspectos tanto económicos como sociales, el ejercicio de la memoria es parte de lo cotidiano, y por lo tanto, es posible visualizarlo con frecuencia. Se evidencia con monumentos (fuera de la clásica estatua que recuerda a algún personaje histórico), con performances, en la arquitectura, en el urbanismo, con instalaciones y apropiaciones. Todo esto puede enmarcarse dentro del arte público, el cual se entiende como obras de arte (que pueden variar desde un monumento permanente a una efímera performance de unos minutos) activadas fuera del espacio tradicional de un museo, o sea, en el espacio público y común a todo ciudadano. Así, el territorio urbano se revitaliza y se recarga de sentido al relacionarse con la propia memoria de un pueblo en particular.

El presente proyecto pretende realizar una **intervención** en el mencionado **espacio público** que pueda formar parte de un ejercicio tanto de **memoria** como de **interacción social** en una dinámica urbana que ha transformado a los lugares comunes, a través del sistema económico y político imperante, en no lugares, espacios de silencios y de individualismo, carentes de toda identidad, relación o carga histórica.

Abstract

El territorio posee características que norman a la sociedad y nos crean a través de la apropiación de éste, al estar utilizado para los fines que la humanidad necesita. En el caso del territorio urbano, existe la lógica del espacio común en las ciudades, el cual es un lugar de ejercicio democrático, de expresión, de agitación y de celebración. ¿Podría ser que nuestra dinámica urbana pueda estar dañada como consecuencia de la violencia ejercida en pos de la instalación de un modelo socioeconómico neoliberal? La ciudad, al ser el laboratorio de la historia, experimenta todos los cambios de ella y deja en evidencia sus heridas, aunque a veces cueste visualizarlas. La historia política y la memoria colectiva se encuentran en cada punto de esta, aunque marcadas principalmente en ausencias más que presencias. El arte público se postula como una alternativa para solucionar estos problemas, aliviando los estragos producidos por la sobremodernidad y los excesos, volviéndonos a conectar en nuestra calidad de ciudadanos en búsqueda de la creación de una sociedad mejor.

Palabras clave:

territorio / historia política / espacio público / ciudad / arte público / memoria cultural / activismo

2.0 Motivación



fig 1

Vista al sector *El Golf* desde el Parque Metropolitano de Santiago, el día 21 de septiembre de 2013.

Por naturaleza, siempre he sido una persona muy observadora, de aquellos que encuentran un gran placer en observar las dinámicas sociales en diferentes contextos, especialmente cuando se ubican dentro de lo que se puede considerar como territorio urbano. Viniendo de una ciudad pequeña y bastante carente de vida como Temuco, siempre estuve muy interesado y disfruté mucho de las visitas a la capital, ya que se podían apreciar diferentes instancias de acción política, artística, cultural, entre otras, en algunas de las cuales participaba.

El año 2010 me trasladé a Santiago, ocasión en la cual pude interiorizarme en las dinámicas urbanas y ser uno más de aquellos que anteriormente observaba. Con esto, comencé a notar las importantes falencias, tanto funcionales como simbólicas, que existen en nuestra ciudad. Falta de planificación, grandes fracasos en términos de transporte y comunicación, terrible falta de centros de creación artístico - cultural, exceso de espacios privatizados y cuasi ausencia de lugares de memoria e interacción en espacios de alta accesibilidad y afluencia en una ciudad evidentemente golpeada –y así formada– por la historia tanto nacional como mundial.

Ya tenía inserta la duda en mi mente de cuál podría ser el origen de estas ausencias, dado el hecho de que los temas que se sienten ausentes en el espacio público son ampliamente tocados en ámbitos académicos y de acción política, pero no en un espacio netamente político como el público. Así, pude llegar a variadas reflexiones, como por ejemplo que aún existe un profundo miedo de parte de la ciudadanía en general frente a situaciones de expresión y exposición. También, que el ritmo de vida, las distancias, la velocidad y el sistema económico neoliberal, con sus reality shows e impulso del consumo a niveles ridículos, han terminado por alejarnos y generar rechazo frente a cualquier tema que pueda ser considerado importante e influyente. Por lo tanto, nace este proyecto, para poder darle una canalización a esta inquietud y a lo que ha llevado al tejido urbano santiaguino a ser lo que es hoy en día, esta ciudad real tan lejana a la ciudad ideal que, utópicamente, todos podemos soñar.

3.1 Territorio

Espacio Estructurado

Cuando hablamos de territorio, la mente nos lleva automáticamente al terreno de la geografía, ciencia que estudia la tierra y la disposición de los elementos en su superficie. Los principales conceptos relacionados al territorio en sí son el paisaje, la región, el espacio y el lugar. Los dos primeros, paisaje y región, quedan fuera del juego dado que definen aspectos que no se tratarán en esta investigación, ligándose con la geografía en su sentido más tradicional. En su lugar, nos quedamos con espacio, lugar y territorio, conceptos claves de la geografía social, humanista y contemporánea.

Según las perspectivas neopositivistas dentro de la geografía, «el espacio es considerado, fundamentalmente, a través de la noción de planicie isotrópica.» (Blanco, 2007, p. 38) Esto quiere decir, un plano en el cual se requiere la misma cantidad de esfuerzo para movilizarse desde un lugar hacia otro. Al contrario, dirigiéndonos hacia las humanidades, el espacio es considerado por la geografía crítica como un aspecto «indisolublemente ligado a la organización y el funcionamiento de la sociedad, en particular a los procesos de producción y reproducción social.» (Ibíd., p. 39) Así, el espacio se constituye como el soporte, marco y continente de las diferentes acciones sociales, pero además de eso, pasa a ser un producto de toda acción social en él ejecutada: «El espacio participa como condicionante de los procesos sociales al mismo tiempo que como su producto, en una secuencia de opuestos como productor-producido, subordinante-subordinado, presupuesto-concreción.» (Ibíd., p. 40) Por lo tanto, el espacio es un aspecto completamente cambiante y dependiente de lo

que en él ocurra, sea esta cualquier tipo de acción, llevada a cabo por cualquier tipo de ente gestor. Por ejemplo, el espacio que constituye la popularmente llamada Plaza Italia (Plaza Baquedano), está siendo condicionante y condicionado constantemente por diversos tipos de manifestaciones, siendo éste un punto de inicio o término de prácticamente todas ellas, además de ser una encrucijada de ejes viales importantes. En los próximos años, se pretende modificarla como parte del plan urbanístico del eje Alameda-Providencia, pero ¿es esta la primera modificación importante del espacio en los últimos años? ¿No lo sería la apropiación que diferentes grupos han realizado de ella, en pos de celebrar o protestar? Finalmente, el espacio es lo que es como consecuencia de las acciones que en él suceden, y a la vez es el soporte de estas.

El concepto de lugar se asocia a un espacio, ya definido previamente, pero con la característica de ser un espacio vivido, un espacio al que se le añade un valor. Según Lippard (1995, p. 54), el lugar es un «emplazamiento social con un contenido humano», o sea, un espacio estructurado en pos de lo humano, las interacciones y las acciones inherentes a la actividad humana. Para Augé (1995, p. 58), todos los lugares «tienen por lo menos tres rasgos comunes. Se consideran (o los consideran) identificatorios, relacionales e históricos.»

El territorio, a su vez, es el gran concepto que abarca tanto a espacios como a lugares, estableciendo una linealidad, según su especificidad, que puede plantearse como territorio - lugar - espacio, siendo este último el más específico de todos. El territorio es «la manifestación concreta, empírica e histórica, de todas las consideraciones que en un plano conceptual se hacen en torno al espacio.» (Ortega Valcárcel, 2007, p. 26) Se crea a través de la apropiación, ejercicio del dominio y del control de un área de la superficie terrestre. Por lo tanto, todo espacio en el cual nos encontramos insertos como humanidad es considerado territorio, dado que la definición de este depende, por consecuencia, de la pertenencia a un grupo y de los proyectos que se tienen sobre él mismo. «Territorio se refiere a una extensión terrestre delimitada que incluye una relación de poder



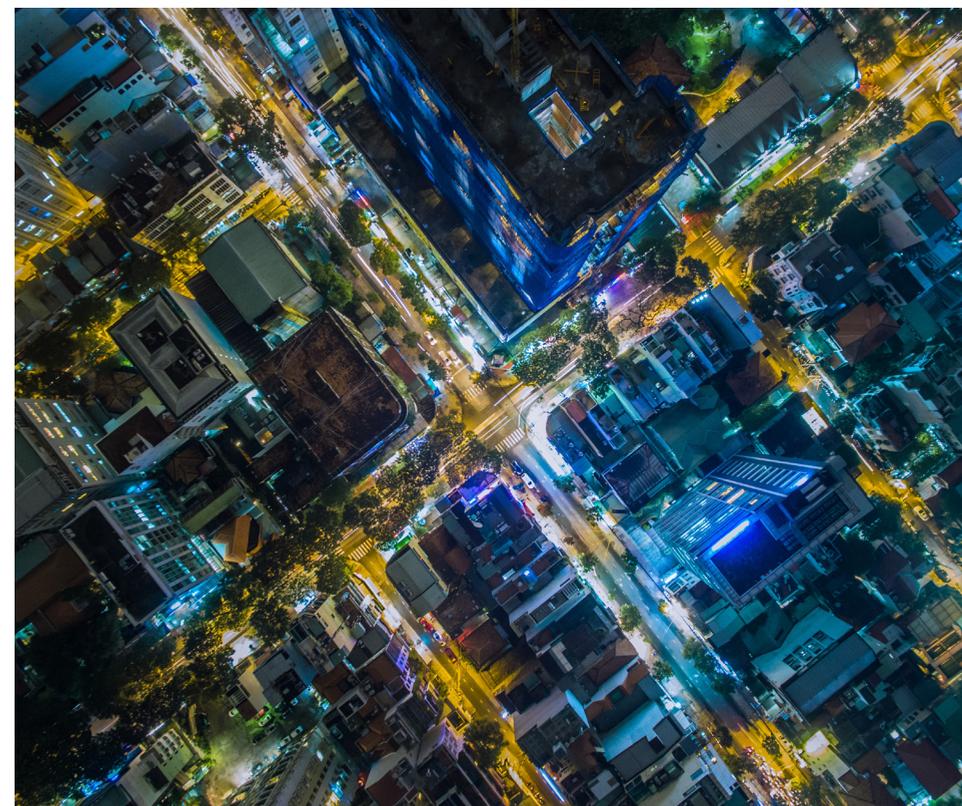
fig 2

Plaza Baquedano –Plaza Italia– durante la celebración por el rescate de los 33 mineros atrapados en la Mina San José el año 2010.

o posesión por parte de un individuo o un grupo social. Contiene límites de soberanía, propiedad, apropiación, disciplina, vigilancia y jurisdicción, y transmite la idea de cerramiento.» (Montañez, 1998, pp. 123-124) Por eso es que comúnmente hablamos del territorio nacional, estableciendo desde un comienzo la diferencia de este con el territorio de nuestros vecinos Argentina, Bolivia o Perú, demarcando automáticamente que es un espacio cerrado y controlado por una entidad específica (en este caso, el Estado de cada país). De todas maneras, no debemos olvidar la característica social del territorio. En la misma línea, Montañez y Delgado postulan que «toda relación social tiene ocurrencia en el territorio y se expresa como territorialidad. El territorio es el escenario de las relaciones sociales y no solamente el marco espacial que delimita el dominio soberano de un Estado.» (1998, p. 122) Por lo tanto, es un todo mucho más incluyente, mucho más presente y polifacético que los límites establecidos por un Estado u organización del mismo nivel.

fig 3

Vista zenital de la ciudad de Ho Chi Minh, Vietnam. Múltiples interacciones sociales sucediendo simultáneamente en el territorio, en diferentes niveles.



Lugares y *no lugares*

En la sobremodernidad en la que nos encontramos viviendo, se producen diversos fenómenos que afectan la concepción y realización del territorio y los lugares que lo componen. La sobremodernidad se caracteriza por la velocidad de las comunicaciones y el transporte, el exceso de estímulos sensoriales y la superabundancia espacial y enormes cambios y variaciones de escala. Esto ha llevado a la proliferación de concentraciones urbanas, dado que la urbanización de la población es un fenómeno que se ha insertado con fuerza en los últimos 50 años. Ya sea en búsqueda de calidad de vida, o escapando de conflictos armados, como ha sucedido en los últimos años con los refugiados de Medio Oriente buscando un lugar en Europa. Así, la migración es un fenómeno que, si bien no es nuevo, se ha potenciado muchísimo en el mundo globalizado de la sobremodernidad.



fig 4

Los aeropuertos son un claro ejemplo de lo que puede considerarse un *no lugar*, al servir únicamente para la circulación acelerada de personas y bienes. La asepsia y espacios controlados y medidos son característicos de este tipo de los *no lugares*.

Podemos establecer la existencia de lugares, en el sentido de lugar antropológico (como lo trataremos en la presente investigación), para entender a un lugar como un espacio de relación identificatoria, relacional e histórica. La primera alude a la identidad individual en relación con el lugar de nacimiento: «nacer es nacer en un lugar, tener destinado un sitio de residencia. En este sentido el lugar de nacimiento es constitutivo de la identidad individual.» (Augé, 1995, p. 59) Así, se constituye la identidad en torno a lo que, por azar del destino, nos llevó a un lugar específico. Pero, además de esa identidad, la presencia y el crecer en ese lugar nos pone en contacto directo con diferentes seres. Puede ser la madre, el padre, los tíos, abuelos, mascotas, maestros, amigos del vecindario. En esta línea, las relaciones interpersonales que se generan son una proyección directa del lugar. En esos sentidos, la relación es tanto identificatoria como relacional. Apoyamos a la selección nacional a la hora de un mundial de fútbol, el cual vemos con amigos con los que nos relacionamos en torno a la identidad, además de que los conocimos como consecuencia de asistir a una misma institución educativa, espacio de recreación o esparcimiento, entre otros. Además de estas dos relaciones, el lugar es histórico, dado que comunica y funciona en relación a lo que representa, lo cual viene del pasado y de la historia común. Una forma de expresar esto es con la idea del monumento. El monumento, «como lo indica la etimología latina de la palabra, se considera la expresión tangible de la permanencia o, por lo menos, de la duración.» (Ibíd, p. 65) Así, por ejemplo, un lugar claro es un sitio marcado por la historia, que evidencia lo que en él ha pasado de manera tangible.

«Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un *no lugar*.» (Ibíd, p. 83) Pero entonces, ¿cuáles son ejemplos de *no lugares*? Los tenemos de a montones en nuestra cotidianidad. «Los *no lugares* son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados

del planeta.» (Ibíd, p. 41) De este modo, se puede aseverar que la sobremodernidad en la cual estamos inmersos es una reproductora en masa de no lugares. El sistema económico imperante proporciona un terreno ideal para la generación de no lugares, al desconectarnos de nuestras raíces históricas e identificatorias para transformarnos en seres que se relacionan con lugares de manera efímera y provisoria, buscando un fin específico (comprar un par de zapatos en alguna tienda del Costanera Center), sumidos en lo que puede llamarse una individualidad solitaria.

«Sí nos detenemos un instante en la definición de lugar antropológico, comprobaremos que es ante todo algo geométrico. Se lo puede establecer a partir de tres formas espaciales simples que pueden aplicarse a dispositivos institucionales diferentes y que constituyen de alguna manera las formas elementales del espacio social. En términos geométricos, se trata de la línea, de la intersección de líneas y del punto de intersección.» (Ibíd, 1995, p. 62) Siendo así, podemos traducir estos términos geométricos a lo que observamos día a día en la ciudad. Las líneas constituyen las rutas, y no únicamente las calles y veredas, sino las vías que se elaboran al transitar por la ciudad. Recordemos que el lugar es tanto el espacio como la relación del ciudadano con este, por lo que la ruta sigue la misma regla. Existen un enorme número de rutas diferentes, con diferentes encrucijadas. Por lo general, estas constituyen espacios de reunión, como en el medioevo, cuando se establecía un mercado en el cruce de rutas comerciales, que solía ser en capitales o ciudades portuarias. Así, estas encrucijadas hoy en día componen principalmente espacios públicos como plazas o parques, además de distintos espacios comerciales y de encuentro. El último eslabón es el centro. Este corresponde a un lugar que atrae, en torno al que se reúnen los ciudadanos, que coincide con una encrucijada pero posee un valor adicional. Corresponde a los monumentos, lugares que atraen de por sí. Ejemplos clásicos, son las maravillas arquitectónicas en ciudades, como la Sagrada Familia de Barcelona, el Cristo Redentor de Río de Janeiro o el mismo Cerro Santa Lucía de Santiago de Chile.

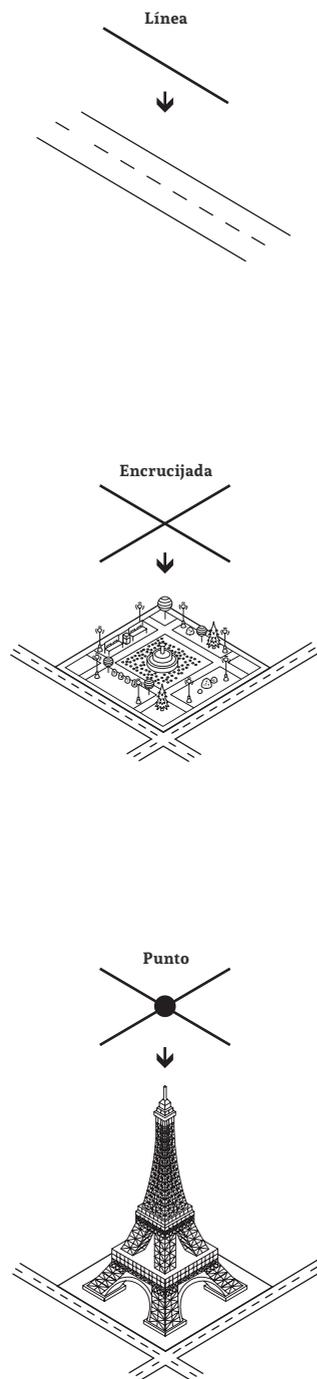


fig 5

fig 6
Los palacios y grandes construcciones suelen simbolizar directamente algún poder, al ser espacio de confinamiento de gobernantes o autoridades religiosas. En este caso, el Palacio Real de Madrid continúa siendo la residencia oficial de la monarquía española, aunque en la práctica la familia real no reside en ella.

Al hablar del ejercicio del poder a través de los lugares, nos encontramos con que la carga de sentido que estos poseen puede transmitir diversos significados. Por ejemplo, el poder se relaciona siempre a un lugar inamovible. En la antigüedad, los monarcas absolutos generalmente vivían en espacios bastante pequeños, con una libertad de movilización restringida por su propio rol. Las acciones que ejecutaban se realizaban generalmente desde su espacio de confinamiento, sus palacios y residencias, todos símbolos de poderío. En ese sentido, el monumento en sí posee una fuerte relación con el poder, manifestándose, entre tantos ejemplos, en las mismas casas de gobierno (Kremlin, Casa Blanca) o en las obras que se realizaban por los gobernantes, muchas de corte religioso, como mezquitas otomanas o catedrales católicas.



3.2 Espacio Público

Para comenzar, ¿qué es el espacio público? Es un lugar de relación y de identificación, de contacto entre las gentes, de animación urbana, a veces de expresión comunitaria. La dinámica propia de la ciudad y los comportamientos de sus gentes pueden crear espacios públicos que jurídicamente no lo son, o que no estaban previstos como tales, abiertos o cerrados, de paso o a los que hay que ir. Puede ser una fábrica o un depósito abandonados o un espacio intersticial entre edificaciones. Lo son casi siempre los accesos a estaciones y puntos intermodales de transporte y a veces reservas de suelo para una obra pública o de protección ecológica. En todos estos casos lo que define la naturaleza del espacio público es el uso y no el estatuto jurídico. (Borja, 1998, p. 46)

Ciudad

Partiendo desde la idea del espacio público, nos encontramos ineludiblemente con el concepto de ciudad y de vida urbana. «Nos proponemos pues aquí una primera definición de la ciudad como “proyección de la sociedad sobre el terreno”, es decir, no solamente sobre el espacio sensible sino sobre el plano específico percibido y concebido por el pensamiento, que determina la ciudad y lo urbano.» (Lefebvre, 1969, p. 75) Este concepto de proyección de la sociedad se puede entender desde el origen de las ciudades, en las ciudades antiguas, hasta las ciudades actuales. «La ciudad oriental y la antigua fueron esencialmente políticas; la ciudad medieval, sin perder el carácter político, fue principalmente comercial, artesana, bancaria.» (Lefebvre, 1969, p. 18) La historia cuenta como las ciudades antiguas, por ejemplo Atenas, funcionaron siempre en torno a la política y a las relaciones de poder, y como este se estructuraba. En el caso de Atenas, se elaboró la primera democracia, entendida para ellos como tal, con importantes diferencias a las actuales, pero finalmente, la madre de estas últimas. Luego, pasando a las ciudades medievales y del Renacimiento, estas eran eminentemente comerciales, estableciéndose ligas como la Hanseática

entre ciudades portuarias del norte de Europa, o bien, amasando su fortuna a través de la actividad bancaria, como algunas ciudades italianas. Hoy en día, se sigue esa línea que comenzó en el medioevo pero estando ya en la era de la información, de la sobremodernidad, de la post-industrialización, nos encontramos con la liberalización extrema de la economía y la presencia de muchos factores que alteran el espacio público. «Un modelo urbanístico que recibe su energía del sistema económico hegemónico: el capitalismo, la economía de mercado, cuya primera y última finalidad es el beneficio. Las ciudades y los tejidos territoriales son expresión del orden económico y social neoliberal, que entiende el desarrollo en términos de producción, distribución y consumo masivos, y convierte el suelo en un recurso especulativo-productivo de primer orden.» (Gómez, 2004, p. 36) En el presente, las ciudades se encuentran en un fuerte estado de deshumanización, al multiplicarse masivamente la existencia de los no lugares, perdiéndose así los lugares de encuentro auténticos. El ritmo de vida impuesto por la dinámica neoliberal ha causado que, específicamente en Santiago, los puntos de reunión actuales sean, en su mayoría, no lugares ubicados estratégicamente en las cercanías o inmersos en los sectores masivamente poblados, por sobre las áreas centrales, los parques, los cafés, los espacios culturales, entre otros.

fig. 7

La ciudad de Santiago de Chile es un claro ejemplo de urbe que cumple cabalmente las características de estar moldeada por la dinámica neoliberal. Un rápido estilo de vida y una evidente demarcación según criterios económicos, además de tendencia al consumo masivo y a la utilización de no lugares como espacios comunes de reunión.



Ciudad real y ciudad ideal

El espacio público, o sea, las áreas comunes a todos en el ámbito urbano son el origen de la interacción social a escala histórica. «Hoy el espacio público se ha transformado en un espacio de silencios, cada vez más se reduce la palabra, el gesto, el saludo y las intenciones de relacionarnos con ese otro que también transita por el mismo lugar, pero que nos es indiferente.» (Cifuentes, 2013, p. 11) Esto, entendiéndolo desde la postura de Augé, se puede explicar debido a la proliferación de los no lugares, del sin sentido, de la pérdida de relación, identificación e historia. Esto constituye nuestra ciudad real, lo tangible en el presente. En tanto, «una ciudad compuesta no ya de ciudadanos, sino de ciudadanos libres, liberados de la división del trabajo, de las clases sociales y de la lucha de clases, constituyendo una comunidad, y asociados libremente para la gestión de esta comunidad. De este modo, como filósofos, componen el modelo de la ciudad ideal.» (Lefebvre, 1969, pp. 59-60)

¿Qué diferencia a la ciudad real y a la ciudad ideal? Básicamente la división del espacio y sus funciones. La ciudad real, la que tenemos actualmente y como consecuencia de lo mencionado en párrafos anteriores, se caracteriza por poseer un espacio dominable y zonas delimitadas en sus funciones. Esto es, marcadas diferencias entre el espacio de trabajo, de residencia, de comercio, de educación y de entretención, generando barrios y distritos orientados a tales funciones. Como ejemplo, tenemos al Barrio Bellavista, orientado a la entretención, el barrio Meiggs, orientado al comercio e importantes sectores de Santiago Sur utilizados básicamente como lugar de residencia. Si la ciudad ideal está compuesta por ciudadanos libres, liberados de la división del trabajo y clases sociales, con una relación libre y gestora de la misma comunidad, la ciudad real que tenemos es justamente lo opuesto: ciudadanos condicionados, sometidos a la estrategia de clases y al individualismo solitario que esta impone.

fig. 8

Dentro de la ciudad de Lima, Perú, se observa este interesante fenómeno urbano que ejemplifica las características divisorias de la ciudad real: en el límite de uno de los sectores residenciales más ricos de la urbe, Casuarinas, se encuentra uno de los más pobres, Pamplona Alta. Para hacer esta división aún más fuerte, se construye un muro desde hace más de 30 años que incluso se hace evidente en la imagen.

El espacio público es la clave en la diferenciación entre ambos conceptos: «(...) es un espacio político por excelencia, en donde se combinan la sociabilidad, la monumentalidad, la identidad ciudadana, el significado estético y la memoria colectiva. Es el lugar de la protesta y de la celebración, así como el de la representación, la participación y la comunicación. Los espacios públicos son espacios para el ejercicio del poder y el de la ciudadanía.» (Duarte, 2013, p. 28) La ciudad ideal posee un espacio eminentemente urbano, o sea, que trabaja en torno a la idea de lo común. «En este contexto de legitimación de lo común por “la sociedad de los indignados”, el espacio público ha vuelto a cobrar importancia, no solo por su ocupación, sino por un regreso a su teorización. La historia del concepto público está relacionada directamente con el concepto del bien común.» (Cifuentes, 2013, p. 10) En este sentido, lo común, lo público, lo democrático, lo político es lo que debe retomarse en pos de la reestructuración de la ciudad en un espacio orgánico social, que se genera como sustento y consecuencia de la acción que en él ocurre. Como dice Gómez (2004, p. 47), «Arquitectos, artistas, urbanistas, paisajistas, diseñadores e ingenieros, entre otros, están obligados a revisar sus prácticas profesionales, y a trabajar conjuntamente entre sí y con comitentes y ciudadanos de la comunidad implicada para contribuir a rescatar los espacios públicos de su anonimato, su insignificancia y carencia de dignidad cívica y urbana.»



3.3 Arte Público

Obras fuera del museo

«El Arte Público es parte de nuestra historia pública, parte de nuestra cultura en evolución y de nuestra memoria colectiva. Refleja y revela nuestra sociedad y entrega significado a nuestras ciudades. Al reaccionar a nuestros tiempos, los creadores reflejan su visión interna del mundo exterior, creando una crónica de nuestra experiencia pública.» (Association for Public Art, 2004). En esta época de escalante crisis urbana, «renace el interés por el arte público, una actividad relacionada con la revitalización y mejora de los centros y áreas urbanas, que el purismo y el funcionalismo del planeamiento contemporáneo habían deshumanizado y vaciado de significado.» (Gómez, 2004, p. 40) Por lo tanto, el interés que existe hoy en día por parte de los gestores del espacio público y urbano en el arte público renace como consecuencia de los vacíos, silencios y daños presentes en el tramado urbano.

Pero ¿qué es el museo? Nada más que un espacio de encierro. «Lo que no en vano se cataloga como contenedores culturales –con frecuencia formando clústeres o concentraciones plurifuncionales– han sido en esencia reconversiones de lo que fueron un día conventos, fábricas, cuarteles, sanatorios, cementerios, prisiones..., es decir espacios de confinamiento.» (Delgado, 2013, p. 72) Son espacios de confinamiento remodelados para otorgarle un segundo uso, que como consecuencia lógica, también encierran la obra. Templos, conventos, palacios, casonas son espacios esencialmente aristocrático - religiosos, los cuales en sí se dividen por lógica de clases del ciudadano común. En tanto, sanatorios, cuarteles, hospitales e incluso museos en sí, estructuras diseñadas para fines específicos, poseen en común un intento de asepsia que se asocia al aspecto inorgánico de los no lugares de Augé, compartiendo estas características con estaciones de tren y transporte urbano, aeropuertos, grandes centros comerciales, entre otros. El arte público se propone salir de estos enclaves de confinamiento y transformar al espacio público, común y democrático en la nueva galería de arte. «La revitalización de los centros urbanos mediante la ampliación de la oferta cultural y la construcción de piezas arquitectóni-



cas de gran escala fueron dos de los instrumentos más usados para crear una imagen de ciudad atractiva para trabajadores de altos ingresos del sector terciario, quienes traerían consigo inversiones. Los límites entre las políticas culturales, urbanas y económicas comienzan a hacerse indistinguibles y, al mismo tiempo, se establecen las bases de buenas prácticas para solucionar problemas urbanos a través de medidas fundadas en la creatividad y la cultura, construyendo modelos de ciudades ideales para ser replicados en todo el mundo.» (Cifuentes, 2013, p. 17) Estos problemas sociales urbanos pueden ser la gentrificación, o sea, la migración de grupos de personas que habitaban áreas de la ciudad, principalmente los centros urbanos, hacia la periferia o sectores específicos, lo que produce el consiguiente deterioro de estas áreas centrales, cosa que se observa palpablemente en Santiago, especialmente en algunas áreas del centro o centro-poniente, anteriormente aristócratas y de mucha vida social, que hoy se encuentran deterioradas y transformadas en una especie de patio trasero, invisibilizado. Con esta gentrificación viene la pérdida de patrimonio, al derruirse diferentes obras por el desuso y la despreocupación. Además, se generan importantes focos de miseria como consecuencia de la migración de poblaciones y la fuerte desigualdad económica y dificultad en el acceso a derechos fundamentales como la vivienda.

fig. 9

El museo del Hermitage, en la ciudad rusa de San Petersburgo, es uno de los más importantes y con mayor colección de antigüedades y pinturas en el mundo. Su complejo se compone de 6 edificios, de los cuales el principal es el Palacio de Invierno, el cual fue residencia de los zares previo a la revolución. Esto es, esencialmente, un espacio de confinamiento de la dinastía gobernante, lo cual le otorga una lógica monárquica que constituye un símbolo del poder de esta institución.

¿Arte público o de público?

Pero, ¿es el arte público realmente público? ¿Es así únicamente por situarse en el espacio público? Existe acá una diferencia importante de marcar: el arte público son obras fuera del museo, por lo tanto, un artista expone una obra específica fuera del espacio de confinamiento. «Arte de público, en cambio, sería aquel en que el público participara en la decisión del arte con el que va a convivir en la calle, [...] participar en las decisiones que afectarán estéticamente su vida, así como también aquel donde el público mismo se transforme en artista. Esta definición se acerca al fenómeno de las brigadas muralistas, las cuales tomaron decisiones en cuanto a la producción y la localización del mural con la población, así como también en la generación de recursos para ese fin.» (Páez, 2013, p. 109) Así, en la época de los 80 en el Chile bajo la dictadura militar, bajo las presiones del poderío estatal, representado en la institución de Carabineros, los murales de protesta realizados en poblaciones fueron obras de arte de público, dado que no fueron gestadas por un artista, sino por la misma comunidad que se vería beneficiada y expresaría su sentir con aquellas obras. El arte de público es el aspecto más democrático y menos individualista del arte público, dado que no se organiza la creación de una obra por parte de un artista, que llega con su inspiración personal a marcar un espacio público, sino que nace de la propia necesidad de los habitantes de un territorio en momentos de crisis y miedo, en los cuales siempre es necesario oponer resistencia. Un ejemplo interesante de arte público y de público a la vez es el mural «El Primer Gol del Pueblo Chileno», creado por el artista Roberto Matta el año 1971 en la piscina municipal de La Granja. En este caso, el artista creó una obra fuera del museo (o sea, arte público), pero con la participación de la comunidad (o sea, arte de público).

fig. 10

Lo que queda de la obra «El Primer Gol del Pueblo Chileno», ejemplo del arte público con participación de la comunidad. Durante la dictadura, se cubrió con múltiples capas de pintura en un intento de destruirlo, pero finalmente pudo ser recuperado en el estado que se observa en la imagen.



3.4 Historia Política

La historia política de Chile la entenderemos en tres etapas cruciales para lograr comprender el Chile actual: el gobierno del presidente Eduardo Frei Montalva, entre los años 1964 y 1970, el gobierno del presidente Salvador Allende y la Unidad Popular, entre los años 1970 y 1973, para luego concluir con la dictadura militar entre los años 1973 y 1990.

«La historia política es la historia de la polis, la res pública, la ciudadanía; los eventos políticos son el resultado, consecuencia y razón de esta.» (Wiseman, 1985, p. 18) Por lo tanto, si se considera al espacio público como un lugar eminentemente político, es consecuencia de la historia política de la polis en la que se sitúa, en este caso la ciudad de Santiago y del Estado de Chile.

Gobierno de Eduardo Frei Montalva

«Este movimiento y este hombre que está aquí para hablarles, representa la realización de grandes tareas en el porvenir de la Patria. Tareas que significan una revolución en libertad. Una transformación profunda de Chile» (Frei Montalva, 1982, p. 294)

En las elecciones del año 1964, Eduardo Frei logró superar por un tremendo margen la votación obtenida en la anterior elección, el año 1958, ocasión en la que solo obtuvo poco más del 20%. Al contrario, el 64, a través de un discurso bastante rupturista, de una propuesta que evidenciaba su idea de “Revolución en Libertad” y del miedo de la derecha política frente a la posibilidad de que el candidato socialista, Salvador Allende, llegase al poder, resultó electo Frei con alrededor del 54% del total de votos. «Los años 60 marcan el fin irreversible del Antiguo Régimen en Chile. En efecto, estamos frente a una sociedad todavía tradicional al borde de entrar a la modernidad.» (Jocelyn-Holt, 1998, p. 90) Esto fue un terreno fértil para una candidatura que se postulaba como una alternativa a los clásicos polos de la guerra fría, que venía de la mano de un hombre conservador, católico y de un partido como la Democracia Cristiana, con un fuerte énfasis social y con ideas propias de un régimen moderno. «Frei Montalva es

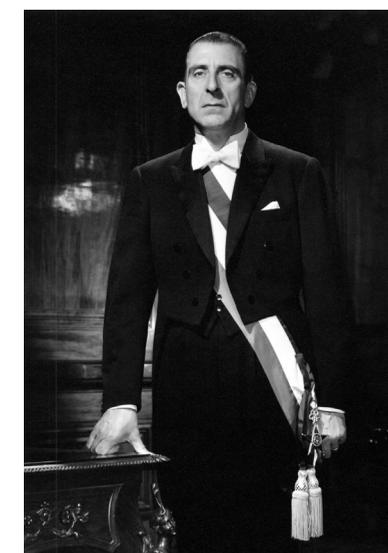
el gran articulador de esta estrategia apostólica. En él se encarna la idea de que la política es otra manera de hacer religión. La oratoria toma prestado la retórica del púlpito; se nota que ha escuchado muchas prédicas. Los tonos de voz se alzan y bajan cadenciosamente. El político asume el papel de profeta. El Moisés que ha de liberar al pueblo, el que abre los mares, en fin, el que nos conduciría a la tierra prometida.» (Ibíd, 1998, p. 94) Esta forma de hacer política en un país como el nuestro permitió que su gobierno mantuviera una notable paz social.

«El jueves 10 de diciembre de 1964, a las 8 de la noche, en el Salón Toesca del Palacio de La Moneda, el Presidente de la República Eduardo Frei Montalva reunió a 200 pobladores de las zonas periféricas de Santiago y provincias, pertenecientes a juntas de vecinos, centros de madres y sindicatos industriales. El propósito del encuentro fue exponer el plan de Promoción Popular que llevaría a cabo el gobierno explicando sus alcances. Para el Mandatario lo esencial de esta iniciativa apuntaba hacia la integración de los sectores históricamente al margen del desarrollo.» (Vásquez, 2013, p. 241) La promoción popular fue uno de los ejes principales del gobierno de la DC, siendo este un plan de integración que, según Frei, planteaba alejarse del paternalismo del Estado, y en su lugar buscar suplir carencias y fomentar la participación y autogestión de las organizaciones de base.

Toda esta forma de hacer política, que involucró el darle poder a las bases, fomentar la autogestión y solucionar carencias en vivienda y educación, revolucionaron fuertemente a la sociedad en general. «Revolucionar lo social sin alterar lo político, a la vez que buscar en lo político el medio para revolucionar lo social, no era otra cosa que una flagrante contradicción. (...) Esto, lejos de aliviar la frustración que se acarrea de la década anterior, la terminaría por acelerar. (Jocelyn-Holt, 1998, p. 101). Así, llega la década de los 70.

fig. 11

El presidente Eduardo Frei Montalva, perteneciente a la Democracia Cristiana y padre del futuro presidente Eduardo Frei Ruiz-Tagle.



Gobierno de Salvador Allende y la Unidad Popular

Todo estaba listo para que Salvador Allende pudiera resultar electo, en su cuarta postulación a la presidencia y luego de servir como Presidente de la Cámara Alta en el Senado hasta 1969. El año 1970, sin antes cursar muchas dificultades, Allende logra postularse como el candidato de un conglomerado de partidos que conforman la Unidad Popular, siendo estos el Partido Comunista de Chile (PCC), el Partido Socialista de Chile (PS), el Partido Radical (PR), el Partido Social Demócrata (PSD), el Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU) y Acción Popular Independiente (API).

«Lo que ha fracasado en Chile es un sistema que no corresponde a las necesidades de nuestro tiempo. Chile es un país capitalista, dependiente del imperialismo, dominado por sectores de la burguesía estructuralmente ligados al capital extranjero, que no puede resolver los problemas fundamentales del país, los que se derivan precisamente de sus privilegios de clase a los que jamás renunciarán voluntariamente.» (Unidad Popular, 1969, p. 4) Se instaura en Chile el primer gobierno marxista en llegar al poder manteniendo el estado de derecho y por vía democrática, con un fuerte ímpetu revolucionario y reformista.

Con anterioridad, había estado el gobierno de la DC que se postulaba como una alternativa a la revolución marxista, con un mensaje «humanizado» y «cristianizado», mostrándose como enemigos de la derecha pero diferentes a la izquierda socialista. Funcionó por un tiempo, pero las aguas alborotadas deseaban algo diferente y eso abrió la puerta, junto con frustraciones del pasado y hambre de futuro, a que llegara la Unidad Popular. «Es la DC la que durante su gobierno marcará la tónica que luego la Unidad Popular profundizará. En otras palabras, no es posible concebir a la UP sin la el gobierno que la antecede.» (Jocelyn-Holt, 1998, p. 109) La radicalización a la que se refiere el autor es llevar este reformismo potente hacia un espíritu verdaderamente revolucionario, además de



llevar la paz social existente hacia un espíritu de fiesta y de alegría popular.

«Si ya hoy la mayoría de los intelectuales y artistas luchan contra las deformaciones culturales propias de la sociedad capitalista y tratan de llevar los frutos de su creación a los trabajadores y vincularse a su destino histórico, en la nueva sociedad tendrán un lugar de vanguardia para continuar con su acción. Porque la cultura nueva no se creará por decreto; ella surgirá de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprecio; por los valores nacionales contra la colonización cultural; por acceso de las masas populares al arte, la literatura y los medios de comunicación contra su comercialización.» (Unidad Popular, 1969, p. 28) Lo que plantea el gobierno de Allende, además de revolucionar completamente el sistema económico y político, es combatir contra el individualismo que la economía capitalista instala y afecta en gran medida al mundo artístico, buscando que las obras se generen por motivación y alianzas en la lucha en contra de tales males.

Parte importante del gobierno de la Unidad Popular fue el impulso de una real y potente industria cultural, la cual estuvo muy relacionada con la Nueva Canción Chilena y otras expresiones populares. Todo esto, lógicamente, venía desde antes de que Allende fuera elegido presidente, pero se potenció intensamente al momento de recibir el apoyo y de generarse un ambiente sociopolítico favorable a la vida cultural y las apropiaciones de los lugares sensibles en la ciudad.

fig. 12

Grupo de trabajadores marchando por la candidatura de Salvador Allende el año 1964.

Dictadura Cívico - Militar

Finalmente, como ya sabemos, el proceso de revolución, reformas, alegrías y emancipación fue fuertemente saboteado por parte de los tres cuerpos de las Fuerzas Armadas y Carabineros de Chile, a través del golpe de Estado perpetrado el 11 de septiembre del año 1973. Como hablábamos anteriormente, el poder se refleja en los lugares estáticos que con él se relacionan. El golpe atacó directamente ese lugar, volviendo las armas contra quien juraron proteger, destruyendo así el monumento, lugar de importancia histórica, relacional e identificatoria. Asimismo, se quebró la historia, las relaciones y la identidad del país, hecho que deja huella hasta el día de hoy. «Durante el régimen militar, la reiteración maníaca-obsesiva del llamado al Orden persiguió a la política (acción) y a lo político (discurso) como manifestaciones de des-orden, que transgredían el encuadre normativo de las verdades autofundadas como únicas y definitivas.» (Richard, 1994, p. 57) Así, el orden y la persecución en pos de este lograron quebar la institucionalidad cultural preexistente, cambiando el paradigma desde el reformismo y alegría a un clima de violencia, con un profundo miedo que no podía encontrar ningún tipo de contrapeso, pues el terrorismo provenía de la entidad más poderosa. «El Estado dispuso de recursos coercitivos sin límites. La disidencia fue severamente castigada, purgándose sectores políticos enteros mediante hostilización, veto o eliminación sistemática de sus cuadros. Se llegó incluso al punto de que las nuevas autoridades en un comienzo invitaron y ofrecieron recomensas pecuniarias a quienes delataran o proporcionaran antecedentes sobre el paradero de ciertos dirigentes políticos.» (Jocelyn-Holt, 1998, p. 177)

En un clima de represión y exterminio, con el autoexilio a países que ofrecieron asilo político en todos los rincones del globo, lógicamente la industria cultural existente sufrió un apagón, fuerte e intenso, pero no permanente. «Durante el período del gobierno militar, Chile se escinde en dos campos de discursos que buscan reorganizarse, con signo invertido, en torno a la fractura. El polo victimario disfraza su toma de poder de corte fundacional y hace



de la violencia (bruta e institucional) un instrumento de finalización del Orden que opera como molde disciplinario de una verdad obligada. El polo victimado aprende traumáticamente a disputarle sentidos al habla oficial, hasta lograr rearticular las voces disidentes en microcircuitos alternativos que impugnan el formato reglamentario de una significación única.» (Richard, 1994, p. 55) Así, la cultura nace al margen de la legalidad, de la mano de agrupaciones y artistas dispuestos a desafiar al régimen, tanto brigadas muralistas como la llamada escena de avanzada, partiendo desde su propia experiencia tras el golpe.

fig. 13

Mujeres de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos protestan con el texto «¿Dónde están?» frente al Palacio de Gobierno durante la dictadura de Augusto Pinochet.

3.5 Artivismo

«El arte activista contempla parámetros como el posicionamiento crítico, la voluntad de interacción con el ámbito social, la vinculación con la especificidad del lugar y el compromiso con la realidad, promoviendo actividades prácticas que dotarán de un punto de vista alternativo a los sistemas productivos y vehiculadores existentes.» (Parra-mon, 1988, p. 7) En ese sentido, arte activista y artivismo son sinónimos, siendo este último concepto acuñado para englobar esta nueva forma, que se diferencia del arte público en variados aspectos. «Se trata de un nuevo tipo de arte político a cargo no solo de artistas, sino también de comunicadores, publicistas, diseñadores, arquitectos..., con expresiones muy diversas que, de manera imprecisa y con límites y contenidos discutibles, han sido agrupadas bajo el epígrafe general de arte activista o artivismo. Sus obras de denuncia comparten la vehemencia y la intencionalidad del antiguo arte de agitación y propaganda, pero no se conforman, como el agitprop, con ser meras transmisoras de consignas de partido o instrumentos a disposición de la pedagogía popular de proyectos revolucionarios, sino que combinan un lenguaje artístico novedoso con una propuesta política transformadora de la realidad.» (Delgado, 2013, p. 69)

Características del Artivismo

El artivismo que no es más que una estetización de la acción directa, posee diferentes características que lo diferencian del arte público en general, otorgándole su aspecto activista. Estos son la posición crítica, la interacción social, la vinculación con el medio y el compromiso con la realidad. La posición crítica del artivismo se refleja en diversas estrategias, llamadas «de guerrilla simbólica» que utiliza para comunicarla, entre las que podemos encontrar el humor, el absurdo, la ironía y la refracción. Sobre esta última, Richard comenta «es cruzándose con el recuerdo de la voluntad benjaminiana de forjar "conceptos inútiles para los fines del fascismo" que surgió la primera hipótesis chilena -en tiempos de la dictadura- de "un arte refractario", en ambos sentidos de la palabra: el de "una negación tenaz" y también el de "una desviación respecto de un curso anterior".» (Richard, 1994, p. 17)

El arte refractario fue puesto en práctica masivamente por la Escena de Avanzada, generando una refracción de sentido y jugando con las estrategias anteriormente mencionadas. Así, se creó un arte en cierta forma ininteligible para la clase gobernante, pues utilizaban lenguajes que desviaban el discurso, sin efectuar una contraposición directa (como suele pasar en los ejemplos clásicos de artivismo de izquierda).

El artivismo resignifica el espacio público, y suele tener como escenario la calle y la plaza. Como Delgado deja claro, opera desde un gestor que no necesariamente es artista, generando propuestas inter y multidisciplinares. Se diferencia de la agitación artística, ya que no busca generar una alteración sin sentido o por el placer (a veces muy interesante) de generarla. Además se diferencia del arte militante, por ejemplo, el que pertenece a las brigadas con militancia política y que posee una mayor interacción con los marcos en los que se despliega y entrega estímulos sensitivos, emocionales e ideológicos que buscan despertar otros sectores de la conciencia y de los cuerpos. El arte activista busca reducir las distancias existentes naturalmente en la triada artista - público - obra, lo cual puede vincularse con la diferencia entre arte público y arte de público, conceptos que se diferencian básicamente por la distancia de relación que postulan entre el resultado de la obra artística y sus usuarios.

fig. 14

Banksy es un artista que realiza diversas piezas en muros de grandes ciudades del mundo. Es uno de los artistas más conocidos, debido a la técnica de stencil y matices satíricos y de humor negro en su obra. Aquí, una de sus más reconocidas, en Londres, Reino Unido.



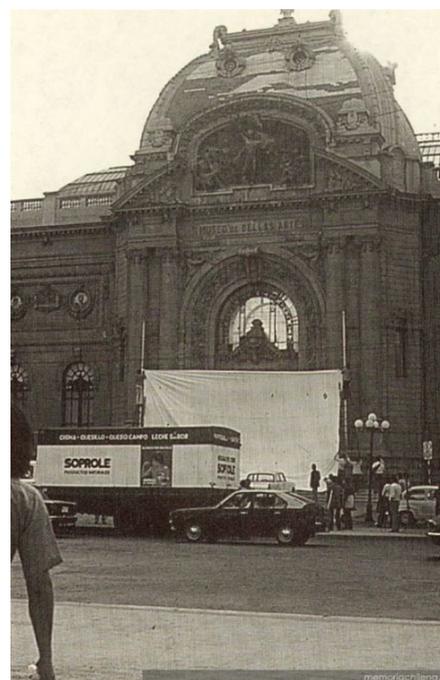
La Escena de Avanzada y el CADA

El CADA fue un constituyente esencial de la llamada «Escena de Avanzada», que engloba a agrupaciones y artistas que desafiaron al régimen dictatorial a través de diferentes activaciones artísticas. Lo componían los artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y el sociólogo Fernando Balcells. «El conjunto de reformulaciones socioestéticas que propone la "avanzada" se explicita en torno a los siguientes cortes y fracturas:

- El desmontaje del cuadro y de rito contemplativo de la pintura (sacralización del aura, fetichización de la pieza única, etc.) realizado mediante una crítica a la tradición aristocrática de las Bellas Artes, y acompañado por la reinserción social de la imagen en el contexto serial y reproductivo de la visualidad de masas (la foto documental, la noticia de prensa) y de los subgéneros de la cultura popular (la historieta, la telenovela).
- El cuestionamiento del marco institucional de validación y consagración de la "obra maestra" (la historia del arte, el museo) y del circuito de mercantilización de la obra-producto (las galerías) mediante prácticas como la performance o las instalaciones- video que desnudarán la tradición reificadora del consumo artístico.
- La transgresión de los géneros discursivos mediante obras que combinaban varios sistemas de producción de signos (el texto, la imagen, el gesto) y que rebasaban la especificidad de técnica y formato, mezclando -transdisciplinariamente- el cine y la literatura, el arte y la sociología, la estética y la política.» (Richard, 1994, p. 43)

Se realizaron muchas obras durante los años 80 que seguían esta línea de trabajo. Con la crítica al arte clásico, se llegó, a través del trabajo colectivo, a la negación de la autoría en la obra. No posee importancia la persona o grupo que elabora la obra, sino el efecto y potencial revolucionario de la obra misma.

«Para el CADA, el "todo es político" de los ideólogos "se trastoca(ba) en un vehemente *todo es arte*" que reclamaba



la ausencia de todo límite (frontera discursiva) porque cada límite era visto como una limitación a suprimir. La ausencia de límites formulaba la utopía de lo i-limitado, afirmando la creencia en un arte todopoderoso capaz de exceder el tope de cualquier división reglamentaria.» (Ibid, 1994, p. 43) Como estas divisiones, se entienden los espacios contenedores del arte, tanto como espacios físicos como temporales. Esto quiere decir, que al postular que todo es arte, este arte se ejerce en cualquier momento, puede ser en cada día, una performance constante independiente del lugar y del momento.

«El grupo provocó un espectro de reacciones, desde el entusiasmo hasta la ira, a una serie de "acciones de arte" que intervinieron la ciudad de Santiago. El grupo recibió la crítica de todos los sectores. Para la derecha el cada sería una manifestación de "locos", jóvenes que necesitaban aprender respeto por el orden. Los tradicionalistas cuestionaban la existencia de una relación entre los eventos organizados por el CADA y el arte. Los artistas de izquierda ortodoxa los tachaban de elitistas por su costumbre de emplear nuevas tecnologías de la época como el video o el televisor. Otros deploraban la práctica del CADA de involucrar a pobladores pobres como parte de sus obras.» (Neustadt, 2001, p. 185) Justamente, esto pretenden lograr sus distintas activaciones: provocar en todo el sentido de la palabra y a todo el espectro de posibles receptores. De esta forma, dicha agrupación «es el primer ejemplo histórico de un arte chileno de vanguardia como paradigma de un saturado compromiso entre experimentalismo estético y radicalismo político, pero ese paradigma se arma estéticamente justo cuando se desarma su campo de referencias y aplicaciones crítico-sociales.» (Richard, 1994, p. 15)

fig. 15

Acción «Inversión de Escena», el año 1979. Con esta intervención urbana en torno al Museo Nacional de Bellas Artes se buscaba indicar que el arte se encontraba disperso en la ciudad, no dentro del museo.

3.6 Memoria Colectiva

¿Qué entendemos por memoria colectiva? ¿En qué se diferencia, por ejemplo, de la historia? «La memoria colectiva se distingue de la historia al menos en dos aspectos. Es una corriente de pensamiento continua, con una continuidad que no tiene nada de artificial, puesto que retiene del pasado sólo lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene. Por definición, no excede los límites de ese grupo. Cuando un período deja de interesar al período que sigue, no es un mismo grupo el que olvida una parte de su pasado: hay en realidad dos grupos sucesivos. La historia divide la serie de siglos en períodos, como la materia de una tragedia se distribuye en varios actos. Pero mientras que en una obra la misma acción prosigue de un acto a otro, con los mismos personajes que permanecen hasta el desenlace conformes a su carácter y cuyos sentimientos y pasiones progresan en un movimiento ininterrumpido, en la historia tenemos la impresión que, de un período al otro, todo se ha renovado» (Halbwachs, 1995, pp. 213-214) En ese sentido, la memoria colectiva es una construcción orgánica, que varía según la constitución de diversos grupos que la mantienen. Así, puede relacionarse directamente con la memoria cultural (de la cultura específica de un grupo, o bien de una cultura hegemónica). «Definimos el concepto de memoria cultural a través de una doble delimitación que la distingue de:

- Lo que llamamos "memoria comunicativa" o del "día a día", que en el sentido estricto de uso no posee las características "culturales"
- De la ciencia, que no tiene las características de memoria ya que se relaciona con una autoimagen colectiva. Para ser breve, dejaremos de lado esta segunda delimitación que Halbwachs desarrolló como la distinción entre memoria e historia, y nos limitaremos a la primera: la distinción entre memoria comunicativa y cultural.» (Assmann, 2006, p. 126)

La memoria comunicativa

Así, existen estas claras diferencias entre dos componentes de la memoria colectiva: la cultural y la comunicativa. La memoria comunicativa opera en el día a día, genera sentido de pertenencia y actúa como mediador social. «Toda memoria individual se constituye a sí misma en la comunicación con otros. Esos "otros", sin embargo, no son solo un conjunto de personas, sino grupos que consideran su unidad y peculiaridad a través de una imagen común de su pasado. Halbwachs piensa en familias, barrios y grupos profesionales, partidos políticos, asociaciones y otros, incluyendo incluso a naciones. Cada individuo pertenece a muchos de estos grupos y, por consiguiente, contiene numerosas autoimágenes y memorias.» (Ibíd, p. 127) Este tipo de memoria opera muy distante de la historia y de la memoria histórica, a diferencia de la memoria cultural, la cual es más profunda, más latente y más relacionada con los aspectos más significativos de los grupos humanos.

La memoria cultural

Por memoria cultural, se entiende la parte de la memoria colectiva que se encuentra más distante de las interacciones diarias. «La memoria cultural tiene su punto fijo, su horizonte no cambia con el paso del tiempo. Esos puntos fijos son eventos importantes del pasado, cuya memoria se mantiene a través de formaciones culturales (textos, ritos, monumentos) y comunicación institucional (recitación, práctica, observación).» (Ibíd, p. 129) Esta memoria se estructura en el largo plazo y posee muchísima más dificultad a la hora de modificarse. Se relaciona intrínsecamente con la identidad e identificación y así se construye ineludiblemente en torno a la hegemonía. La memoria cultural nacional está ligada directamente con los hechos históricos que marcan la vida pública nacional. Los quiebres institucionales, las características de los diferentes gobiernos, los desastres naturales, entre muchos otros acontecimientos.

La memoria cultural se caracteriza por las llamadas «figuras de la memoria», que corresponden a:

- «La concreción de la identidad” o la relación con el grupo. La memoria cultural preserva el almacenamiento de conocimiento del cual el grupo deriva su sentido de unidad y peculiaridad. Las manifestaciones objetivas de la memoria cultural se definen a través de un tipo de identificación positiva (“esto somos”) o en un sentido negativo y opuesto (“eso no somos”) (...)»
- La capacidad de reconstruirse. Ninguna memoria puede preservar el pasado. Lo que queda es solo lo que la "sociedad de cada era puede reconstruir dentro de su propio cuadro de referencia contemporáneo". La memoria cultural trabaja a través de la reconstrucción, esto es, siempre relatando su conocimiento a una situación real y contemporánea. Ciertamente, es fija en figuras inamovibles de la memoria y almacena conocimiento, pero cada contexto contemporáneo se relata a ellos de manera diferente, a veces por apropiación, otras por crítica, otras por preservación o por transformación. (...)»
- Formación. La objetivización o cristalización del significado comunicado y el conocimiento colectivamente compartido es un prerrequisito de su transmisión en la herencia cultural institucionalizada de una sociedad. La formación estable no depende solo de un medio como la escritura. Las imágenes pictóricas y rituales también pueden funcionar de la misma manera. (...)»
- Organización. Con esto queremos decir a) la yuxtaposición institucional de la comunicación, por ejemplo, a través de la formulación de una situación comunicativa en una ceremonia y b) la especialización de quienes cargan la memoria cultural. La distribución y estructura de participación en la memoria comunicativa es difusa. No existe ningún especialista para aquello. La memoria cultural, en contraste, siempre depende de una práctica especializada, un tipo de “cultivo”(...)»
- Obligación. La relación del grupo con una autoimagen normativa engendra un claro sistema de valores y diferenciaciones en importancia que estructuran el abastecimiento cultural de conocimiento y los símbolos. Estos son símbolos importantes e irrelevantes, centrales y periféricos, locales e interlocales, dependiendo de como

funcionen en la producción, representación y reproducción de esta autoimagen.

- Reflexividad. La memoria cultural es reflexiva de tres maneras: a) es reflexiva en la práctica, en tanto interpreta la práctica común a través de proverbios, máximas, “etno-teorías”, para usar el termino de Bourdieu, rituales, y más; b) es auto-reflexiva en tanto vuelve a sí misma para explicar, distinguir, reinterpretar, criticar, censurar, controlar, sobrepasar y recibir, todo esto cíclicamente; c) es reflexiva de su propia imagen en tanto refleje la autoimagen del grupo a través de una preocupación por su propio sistema social.» (Ibíd, pp. 130-132)

Estas figuras de la memoria son las que logran forjar la memoria cultural, la cual, junto con la memoria comunicativa, forma la memoria colectiva que deriva y se manifiesta en la cultura objetual.

fig. 16

La Tirana es un claro ejemplo de la pregnancia de la memoria cultural, la cual se manifiesta tanto en monumentos, lugares, oralidad, textos como en ritos y festividades.



4.0 Antecedentes y Referentes

Referentes

I. Proyecto Pregunta

Proyecto desarrollado por el colectivo artístico **mil m²**. «Es un dispositivo de participación ciudadana centrado en la generación, visualización y viralización colectiva de debates en el espacio público. Su objetivo principal es la activación de territorios y de comunidades en base a la generación colectiva de conocimiento.» (Mil M², 2015) Se plantea como una serie de preguntas que se efectúan en torno al espacio en el cual se encuentra la intervención. Las interrogantes giran en torno a temas de justicia social, el concepto de ciudad y barrios, educación, inmigración, entre otras, variando según el territorio en el cual se inserta.

Para más información, visitar el sitio web de mil m², www.milm2.cl

Este proyecto sirve como referente al generar interrogantes sobre el espacio público y las cosas que en él suceden, las cuales buscan sembrar una duda y activar el mismo. Justamente por ello, resulta interesante la idea de buscar respuestas o comentarios sin una pregunta específica realizada previamente, en un espacio cargado de memoria.

fig. 17

Segunda intervención del Proyecto Pregunta en el marco del Festival Lollapalooza del año 2014, en el cual se generaron preguntas con los asistentes y se expusieron como se ve en la imagen.





fig. 18

El proyecto Lichtgrenze en su paso por la Puerta de Brandenburgo, en el centro de Berlín. Este lugar fue especialmente icónico debido a que la puerta se vio bloqueada en su frontis por el muro.

2. Lichtgrenze

Instalación artística realizada en Berlín como parte de la celebración de los 25 años de la caída del muro que solía dividir a la ciudad durante los últimos años de la Guerra Fría. La idea fue concebida por los hermanos Christopher y Marc Bauder, diseñador y cineasta, respectivamente.

Lichtgrenze consta de miles de esferas iluminadas posicionadas en el trayecto de 15,3 km que constituía el antiguo muro, generando una línea luminosa que señala el punto donde la ciudad se dividía. El proyecto se mantuvo en pie durante el 7 y el 9 de noviembre del año 2014, pasando por importantes hitos urbanos y de la reunificación como la Puerta de Brandenburgo, Checkpoint Charlie, el Memorial del Muro, Potsdamer Platz, entre otros.

Lichtgrenze constituye un referente por ser un proyecto que evidencia la relación entre el arte en el espacio público y la memoria histórica de una nación, llevado en este caso a una instalación de gran escala y de alto impacto.

Para más información, visitar el sitio web del proyecto, www.lichtgrenze.de (en alemán e inglés)

3. Muro de la Memoria

Obra de los fotógrafos Claudio Pérez y Rodrigo Gómez. «El muro de la memoria es un memorial inaugurado el 20 de julio de 2001 donde se exponen una serie de cerámicas con rostros de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos durante el régimen militar, puntualmente ocurridos durante los primeros años entre 1973 y 1975.

Se encuentra emplazado en el Puente Bulnes, cercano al Parque de los Reyes, y, específicamente, colocándose como perímetro de la Plaza Juan Alsina y acompañando a la placa de los catorce ejecutados políticos de la comuna de Puente Alto.» (Guerra, 2013)

La instalación refleja como en un muro se pueden plasmar rostros que mantienen viva la memoria, modificando casi permanentemente un espacio de carácter público en el cual ocurrieron hechos históricos.

fig. 19

Visualización del muro siendo observado por transeúntes del puente Bulnes. Como se ve, no se encuentra libre del desgaste y constante intervención que poseen las obras situadas en el espacio público urbano.



4. Estudios sobre la felicidad

«Serie de ocho fotografías en blanco y negro, cinco apaisadas y tres verticales, que registran intervenciones realizadas en la ciudad de Santiago y sus alrededores, incorporando la pregunta “¿Es usted feliz?” al paisaje, en vallas publicitarias de pequeño y gran formato, con tipografía negra sobre fondo blanco.» (Museo de Arte Contemporáneo, 2011, p. 2).

Esta obra es de especial importancia debido a que plantea una pregunta, al igual que Proyecto Pregunta y, probablemente, sirvió como referente para este. Busca generar algo en el interlocutor y, a su vez, encontrar respuesta al consultarle a los transeúntes con las simples opciones «sí» y «no». Importante es aclarar que estas intervenciones se realizaron durante la dictadura cívico-militar, en plena instauración de un modelo neoliberal que no posee, según muchos críticos, la felicidad del individuo como eje. Por lo tanto, una pregunta tan sencilla tiene una potente carga política y simbólica.

fig. 20

Paradero con letrero publicitario de la conocida gaseosa Canada Dry, junto a otro espacio destinado al mismo fin, utilizado como soporte para la pregunta del proyecto.

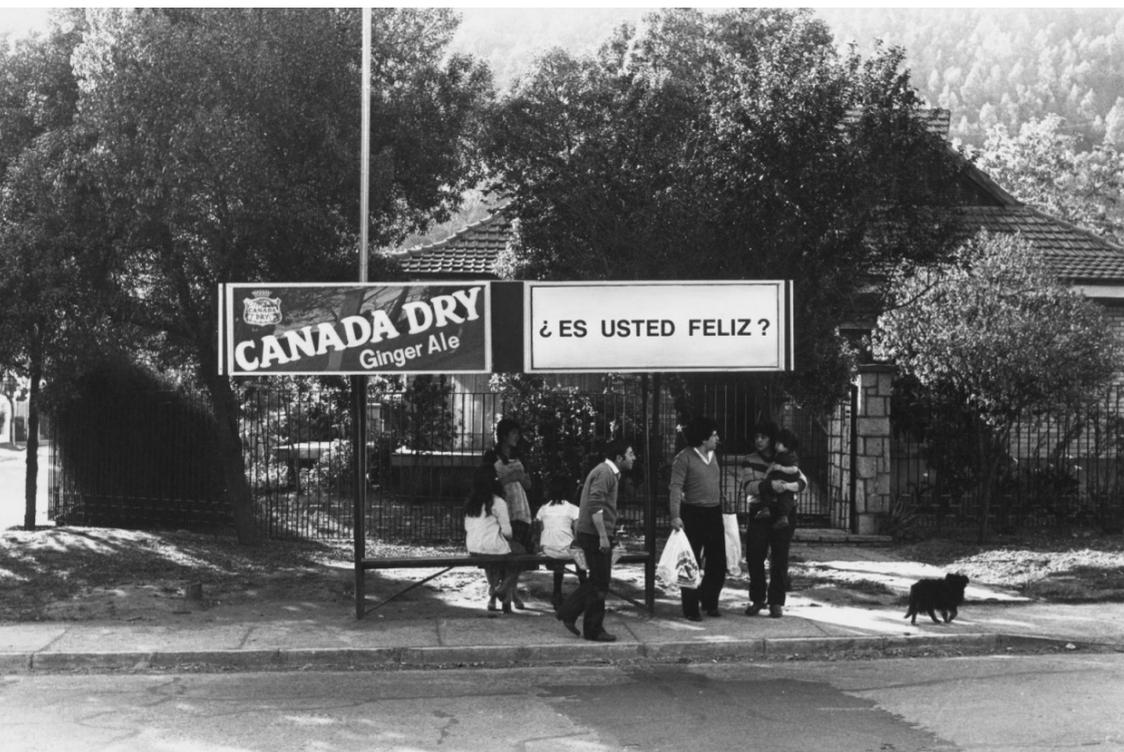


fig. 9

Obra en su estado actual, luego del intento de borrarla ejecutado por agentes de la dictadura y de su posterior restauración.

5. El Primer Gol del Pueblo Chileno

Obra ya mencionada en este documento. Fuerte referente de lo que significa la frontera de lo «público» en el arte, al ser gestada por un artista consagrado como Roberto Matta y los miembros de las Brigadas Ramona Parra, para conmemorar así el primer aniversario de la Unidad Popular. Se presenta como un importante referente debido a su modo de realización, logrando representar un trabajo conjunto alejado de la autoría en el arte, para generar una obra efímera y representativa de quienes la elaboran como colectivo, emplazada a un costado de la piscina municipal de la comuna de La Granja en el sector sur de Santiago.

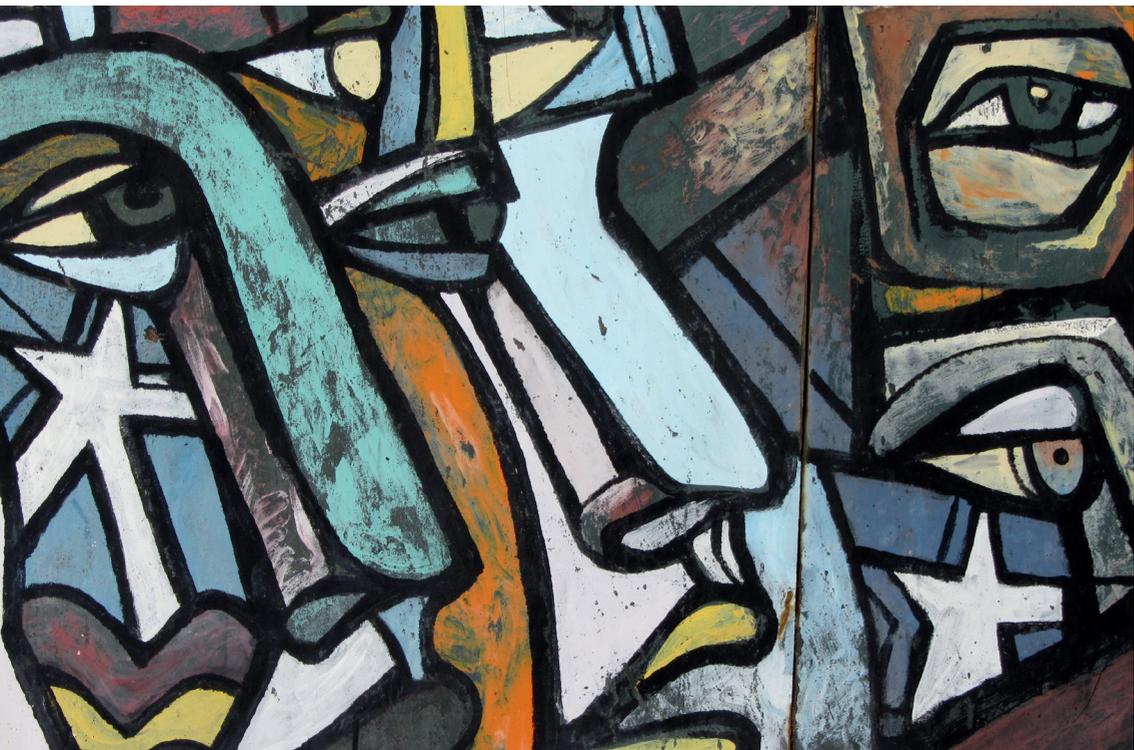
6. Brigadas Muralistas

Numerosas son las brigadas que comenzaron su actividad durante el periodo de elecciones del año 1963, tanto en apoyo a la candidatura de Frei, como quienes apoyaban a Salvador Allende. Años después, estamparon los muros de la mano del gobierno de la Unidad Popular, y también en dictadura, en la clandestinidad. Entre las más conocidas tenemos a las Brigadas Ramona Parra, del Partido Comunista de Chile (PCCh) y la brigada Elmo Catalán del Partido Socialista (PS), entre otras que no poseen afiliación a algún partido y operaron de manera independiente, como La Garrapata. En muchos casos, son un gran ejemplo de como la apropiación de los espacios públicos pueden generar identidad, cultura y promover ideas, además de potenciar la integración de las comunidades al realizar un trabajo en conjunto con una clara finalidad, especialmente en momentos de crisis o necesidad.

fig. 21

Mural de las Brigadas Ramona Parra, evidenciando su clásico estilo de fileteado grueso y colores planos, característicos ya de la gráfica nacional. Se encuentra ubicado junto al Museo de la Solidaridad Salvador Allende, en calle República.

Durante la dictadura, muchas producciones de las brigadas muralistas fueron cubiertas, en un esfuerzo por «blanquear» la ciudad, lo cual posee cierto aspecto paradójico, pues el blanco es el color del lienzo que luego se interviene.



7. Colectivo Acciones de Arte CADA

El Colectivo Acciones de Arte surgió el año 1979, en plena dictadura, de la mano de importantes exponentes del mundo del arte. Luego del golpe de estado del año 1973, el mundo artístico fue fuertemente golpeado por el régimen, por lo que se vivieron difíciles años al comienzo de este. El CADA llegó para renovar este mundo a través de nuevas prácticas y vanguardismos, jugando fuertemente con el discurso, generando doble negación y refracción en el marco de un régimen autoritario, desmarcándose tanto de la institucionalidad política como la artística. Su galería de arte fue el espacio público, el espacio político por excelencia.

Acciones como «Inversión de Escena», que cubrió de blanco el Museo Nacional de Bellas Artes, «Ay Sudamérica!» y «NO+» logran posicionarse como referentes de una manera diferente de hacer arte, llevándola a lo cotidiano, a lo más simple y simbólico, con un énfasis en el discurso y en la generación de impacto.

fig. 22

Fotografía de intervención urbana en la ribera del río Mapocho, en el marco de la acción NO+ del CADA, la cual propuso el colectivo para ser complementada por la ciudadanía. En este caso, se utiliza con un ícono de evidente significado en el marco de un régimen dictatorial.

Antecedentes

I. Pizarras públicas

Proyecto que consta de 4 pizarras instaladas en el espacio público del centro de Santiago. Gestado por el artista Cristián Sanhueza Zaninovic y ganador de un FONDART el año 1998, posicionó las pizarras en los cruces de Curicó con San Isidro y en la Alameda con Manuel Rodríguez. «Su motivación principal fue la de abrir un espacio poético entre la vida y el accionar de los individuos, poniéndolo en conflicto con lo social. Es así como una de las pizarras fue borrada por orden municipal mientras que otra todavía sigue abierta sin problemas hasta hoy. » (Fondart, 1998) Hoy en día, independiente de lo que exprese el documento, no se encuentran rastros de dichas pizarras. En ambas intersecciones puede apreciarse donde se ubicaban, lugares que actualmente constituyen paredes pintadas e intervenidas con graffiti.

Este proyecto configura un importante antecedente de la generación de una instancia medial en el espacio público, en la cual el ciudadano puede intervenir libremente, expresando lo que tanto el lugar de posicionamiento de la instalación como sus propias vivencias le indiquen, hacia un otro igual. Es por eso que esta obra configura una relación yo-pizarra-otro, en la cual la pizarra es un medio de expresión, comunicación e interacción en el cual se fusionan diferentes *yoes* y *otros*. En este sentido, destaca de este proyecto la manera en la que se postula, su intención artística y expresiva en torno a lo público, además de la base objetual de la pizarra, elemento al cual se le pueden dar múltiples interpretaciones y usos, además de nunca perder su característica plural, pues es algo que la gran mayoría de la población conoce y ha utilizado, al menos en el aula de clases.

fig. 23

Pizarra pública ubicada en el centro de Santiago, intervenida con interesantes mensajes e incluso una bota colgando.

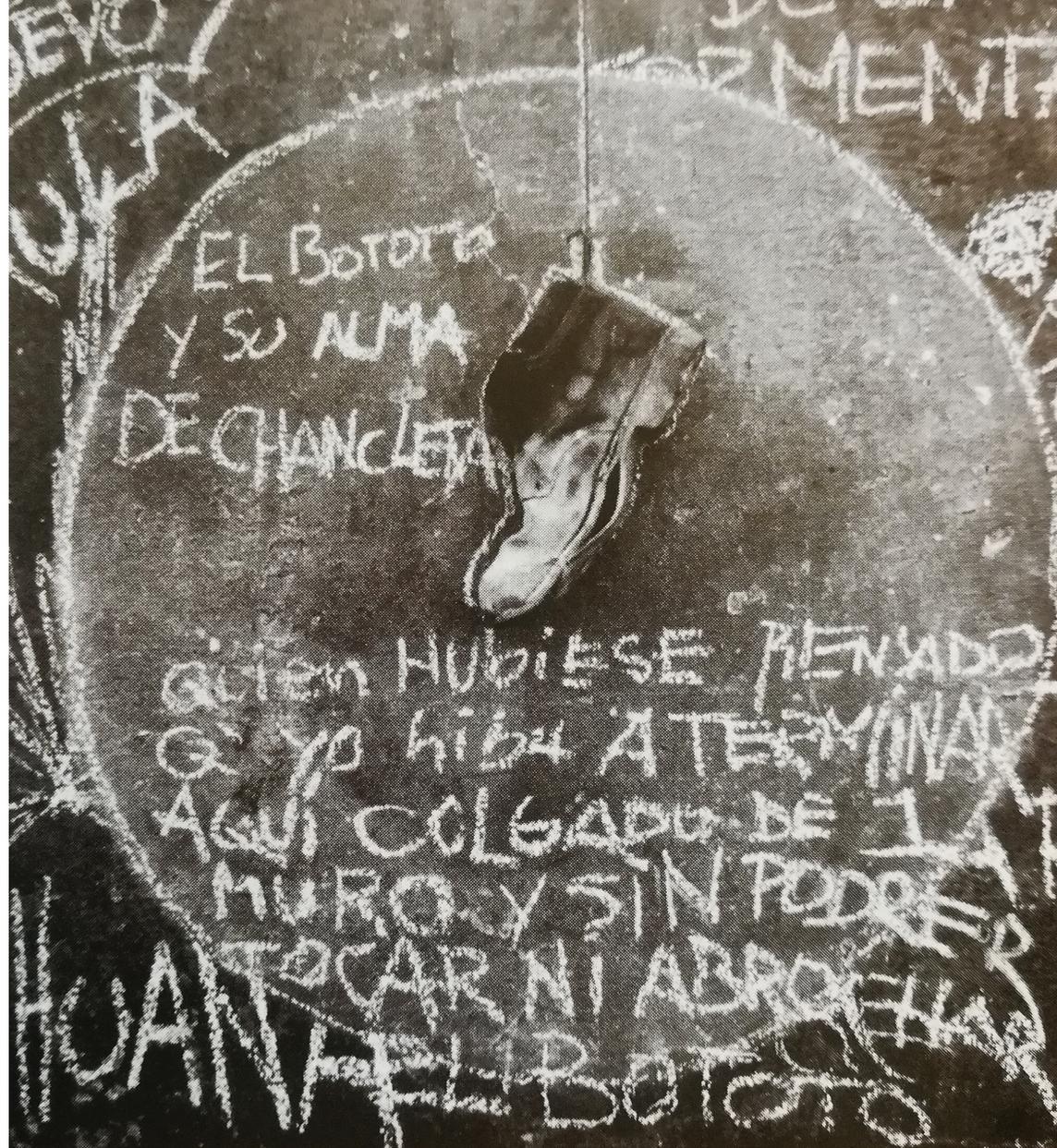


fig. 24

Pareja camina de la mano y observa una de las pizarras.





fig. 25

Fotografía de la Avenida de Mayo
el día 22 de septiembre de 1983,
durante el primer siluetazo.

fig. 26

Elaboración de las siluetas
durante el segundo siluetazo,
el día 9 de diciembre de 1983 en
las cercanías del obelisco, en
Buenos Aires.



2. El siluetazo

El siluetazo corresponde a uno de los más importantes hechos artísticos ocurridos en el marco de la lucha por los Derechos Humanos en Buenos Aires, Argentina. Concebido por los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, «señala uno de esos momentos excepcionales de la historia en que una iniciativa artística coincide con la demanda de un movimiento social, y toma cuerpo por el impulso de una multitud. Implicó la participación, en un improvisado e inmenso taller al aire libre que duró hasta la medianoche, de cientos de manifestantes que pintaron, *pusieron el cuerpo* para bosquejar las siluetas, y luego las pegaron sobre paredes, monumentos y árboles, a pesar del dispositivo policial imperante» (Longoni & Bruzzone, 2008, p. 8), dado que se realizó en plena época de dictadura.

Consistió principalmente de la elaboración de siluetas con el fin de representar a las víctimas desaparecidas como *individuos* y no como un número inimaginable (por ejemplo, 30.000). En este sentido, se acordó con las madres de mayo que debían existir, además de las estándar, siluetas de embarazadas, niños y bebés, con el fin de incluir a la totalidad de los desaparecidos. La homogeneidad de las siluetas se perdió aún más en la práctica, debido a que quienes las elaboraban masivamente en la plaza comenzaron a añadirles detalles, como por ejemplo el nombre de algún detenido desaparecido, rasgos faciales, vestimenta o consignas. La actividad fue un éxito y las siluetas se desplegaron durante la marcha en diferentes soportes, siendo lógicamente removidas por agentes de la dictadura en el mediano plazo.

El Siluetazo configura un importante antecedente tanto para el presente proyecto como para otras manifestaciones artísticas de carácter público, al trabajar con la intervención urbana realizada por una masa anónima con un fin común, generando impacto en medios y revitalizando una causa social a través de la apropiación del espacio público.

3. Libro objeto Cuerpos Blandos de Juan Pablo Langlois Vicuña

«En octubre de 1969, el artista Pablo Langlois Vicuña (1936) convirtió al Museo Nacional de Bellas Artes en objeto de la primera intervención artística de carácter público. La obra consistió en la instalación, de una gran manga de nylon rellena de papel de 150 metros, que comenzaba en el segundo piso al interior del Museo, daba vueltas a través del balcón, descendía la escalera del costado oriente, para salir por una ventana hacia el exterior, donde fue amarrada a una de las palmeras del antejardín.» ([Museo Nacional de Bellas Artes, 2009](#))

La presente obra corresponde a un libro objeto que documenta la intervención pública realizada por el artista. Posee notas a mano y en máquina de escribir, además de fotografías en escala de grises y dibujo a mano alzada a modo de bosquejo. Son solo 21 ejemplares, elaborados en 3 series de 7 cada uno. Es un libro bastante breve, de 26 páginas incluyendo las tapas, con papel de grueso gramaje.

Corresponde a un antecedente importante en la realización de una obra editorial que documenta un proceso de creación autoral, junto a la manera de retratarlo, que utiliza el trazo manual (parte integral del presente proyecto) como medio para comunicar y expresar.

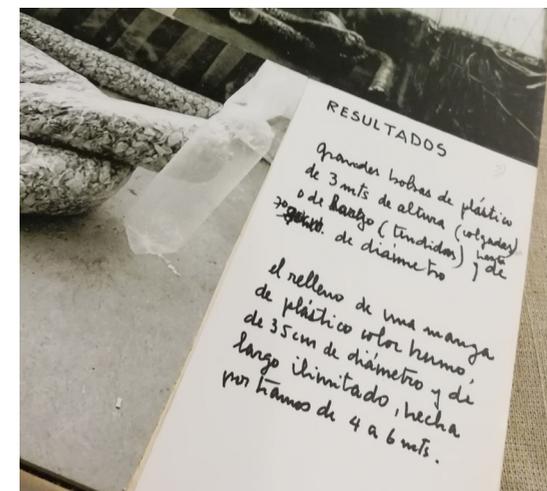
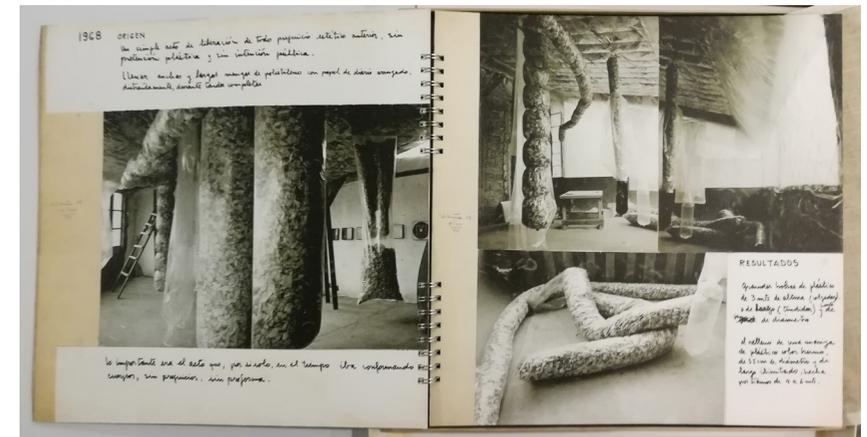
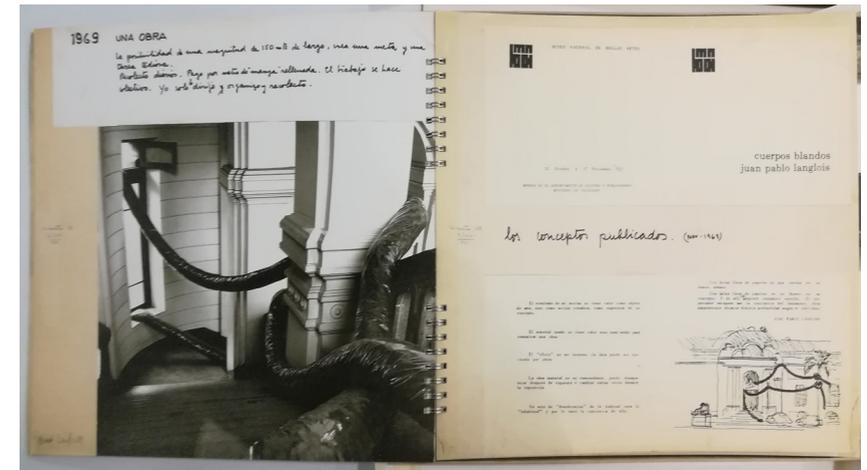


fig. 27 - 29

Fotografías del libro objeto facsimilar *Cuerpos Blandos*.

Descripción

Proyecto ASENTAR

ASENTAR en el sentido de «registrar, escribir, anotar», además de «instalar, establecer, poner», dado que este proyecto consta de una serie de intervenciones realizadas en el espacio público durante eventos de conmemoración a víctimas de los crímenes de la dictadura cívico-militar chilena, que buscan generar un registro por medio de la participación espontánea y orgánica de los asistentes.

Según el diccionario de la Real Academia Española, asentar es, entre otras:

3. Poner o colocar algo de modo que permanezca firme
9. Afirmar, dar por cierto un hecho
11. Anotar o poner por escrito algo, para que conste.

Este proyecto de creación concluye en la forma de un libro que cuenta la experiencia realizada y los resultados obtenidos en el transcurso del mismo, junto a datos de cada lugar intervenido, los recorridos efectuados y las historias puestas a prueba durante estas 8 intervenciones.

Objetivos

Objetivo general:

- Contribuir a la construcción de memoria colectiva a través de una instancia que potencie y comunique otras ya existentes dentro del espacio público.

Objetivos específicos:

- Identificar diferentes aristas en casos de memoria mediante la interacción ciudadana
- Abordar en profundidad las consecuencias personales y sociales de la violencia de Estado.
- Evidenciar la pregnancia de la memoria histórica en la sociedad civil, especialmente de grupos afectados directamente por las violaciones a los DDHH.

Contexto

Territorios transformados en lugares por medio de la simbolización en torno a la memoria y al ejercicio de ciudadanía. Esto es, memoriales (tanto establecidos o simplemente nominativos), lugares de encuentro masivo, conmemoraciones, manifestaciones, entre otros, siempre y cuando se realicen considerando el espacio público como eje.

1. **Memorial a los profesores Nattino, Guerrero y Parada**, en Av. Los Leones con El Vergel, Providencia. Evento de conmemoración el día 29 de marzo.

fig. 30



2. **Casa Memoria José Domingo Cañas**, ubicada en José Domingo Cañas 1367, Ñuñoa. Evento de celebración del séptimo año del Sitio de Memoria el día 26 de abril.

fig. 31



3. **Memorial a los miembros de la familia Recabarren González** en Av. Santa Rosa con Sebastopol, San Joaquín. Evento de conmemoración el día 29 de abril.

fig. 32



4. Lugar del Caso Calle Conferencia en **Conferencia 1587, Santiago**, donde fueron detenidos y posteriormente ejecutados varios miembros del Partido Comunista de Chile. Evento de conmemoración organizado por el partido el día 13 de mayo.

fig. 33



5. **Plaza Ronald Wood, en Maipú**, nombrada en homenaje al estudiante baleado por agentes de la dictadura el año 1986, en el marco de una marcha estudiantil. Evento de conmemoración a 31 años de su muerte, el 20 de mayo.

fig. 34



6. **Estadio Víctor Jara, Santiago**, nuevo Sitio de Memoria que sirvió como uno de los primeros lugares de detención y exterminio de la dictadura. Primer recorrido y participación en el marco del «Día del Patrimonio 2017».

fig. 35



7. **Memorial a Mario Parra y Luis Herrera, Santiago**, en homenaje a los trabajadores detenidos y ejecutados el año 1973. Primera participación como memorial en el marco del «Día del Patrimonio 2017», el día 28 de mayo.

fig. 36



8. **Memorial a los frentistas ejecutados en la Operación Albania** (o Matanza de Corpus Christi), ubicado en **Varas Mena 417, San Joaquín**. Conmemoración de la ejecución de sus compañeros por parte del Frente Patriótico Manuel Rodríguez el día 15 de junio.

fig. 37



Interlocutores

- Ciudadanía que se hace partícipe y forma parte de los eventos ligados a la conmemoración y el homenaje a víctimas de los crímenes cometidos durante la dictadura.
- Familiares, amigos y agrupaciones u organizaciones de víctimas de la represión y violaciones a los Derechos Humanos en Chile.

Proceso

El proceso para concebir y producir este proyecto se enmarca entre los meses de marzo del año 2016 y junio de 2017. En este periodo, los 6 primeros meses constan de la investigación que dejó como resultado el marco teórico que se encuentra en este documento, enfocándose únicamente en la teoría y la generación del mapa conceptual que sirve como base. Luego, al pasar a una siguiente etapa, se presentó la oportunidad de completar vacíos conceptuales y teórico - prácticos en el ámbito del arte público. Con la formación de diseñador, en particular de la Universidad de Chile, si bien se tienen fuertes nociones del impacto de la creación artística en el espacio público, no es un área que se estudie en profundidad en el transcurso de la carrera, fuera del importante electivo de un semestre que aborda el muralismo. En ese sentido, se presentó la oportunidad de tomar el curso de Arte y Espacio Público a través de la plataforma de UAbierta de la Universidad de Chile. Este curso, orientado a cualquiera que desee tomarlo, sin enfoque en alguna formación en especial, 100% online y con una duración de 5 semanas, se divide en un módulo introductorio y 4 módulos de contenidos, además de un módulo de evaluación y cierre. Cada uno de éstos posee 2 videoclases conducidas por un(a) académico(a) o investigador(a) experto en el área, una lectura obligatoria de bibliografía afín, una entrevista a algún artista o investigador en la materia y foros en los cuales se discute e interactúa con otros participantes. Cada módulo posee una evaluación parcial, que consta de una prueba de alternativas. Los módulos son:

1. Calle e inscripciones
2. Escultura pública y ciudad
3. El Arte como construcción de lo público
4. Las fronteras estéticas de las ciudades

El curso es desarrollado por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile a través del Núcleo Arte y Espacio Público del Departamento de Artes Visuales, además de académicos del Instituto de la Comunicación e Imagen

(ICEI). Los docentes del curso son Francisco Javier Sanfuentes Von Stowasser, artista visual especialista en la relación entre el arte y la ciudad, María de los Ángeles Cornejo Cavas, escultora y Licenciada en Artes Plásticas de la Universidad de Chile, Luis Andrés Montes Rojas, también escultor, Licenciado en Artes Plásticas de la Universidad de Chile y Doctor en Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, y Carlos Ossa Swears, Doctor en Filosofía, mención en Estética y Teoría del Arte y Magíster en Comunicación Social de la U. de Chile. Andrés Francisco Maturana Santis, artista visual y Licenciado de Artes Plásticas de la misma universidad, cumple el rol de asistente académico.

Los entrevistados durante el transcurso del curso son Rodrigo Zúñiga Contreras, Doctor en Filosofía, Estética y Teoría del Arte, Francisco Brugnoli Bailoni, artista visual, Licenciado en Artes y director del Museo de Arte Contemporáneo de la U. de Chile, Miguel Cereceda Sánchez, Doctor en Filosofía y Letras, y Marco Valencia Palacios, Doctor en Arquitectura y Patrimonio Cultural.

El curso, a través de sus módulos propone una mirada bastante amplia tanto del arte, la ciudad y la interacción entre ambos, entendiéndolo como algo multifacético. Aborda desde pequeñas inscripciones y rastros (huellas) hasta grandes monumentos y puestas en escena del arte público.

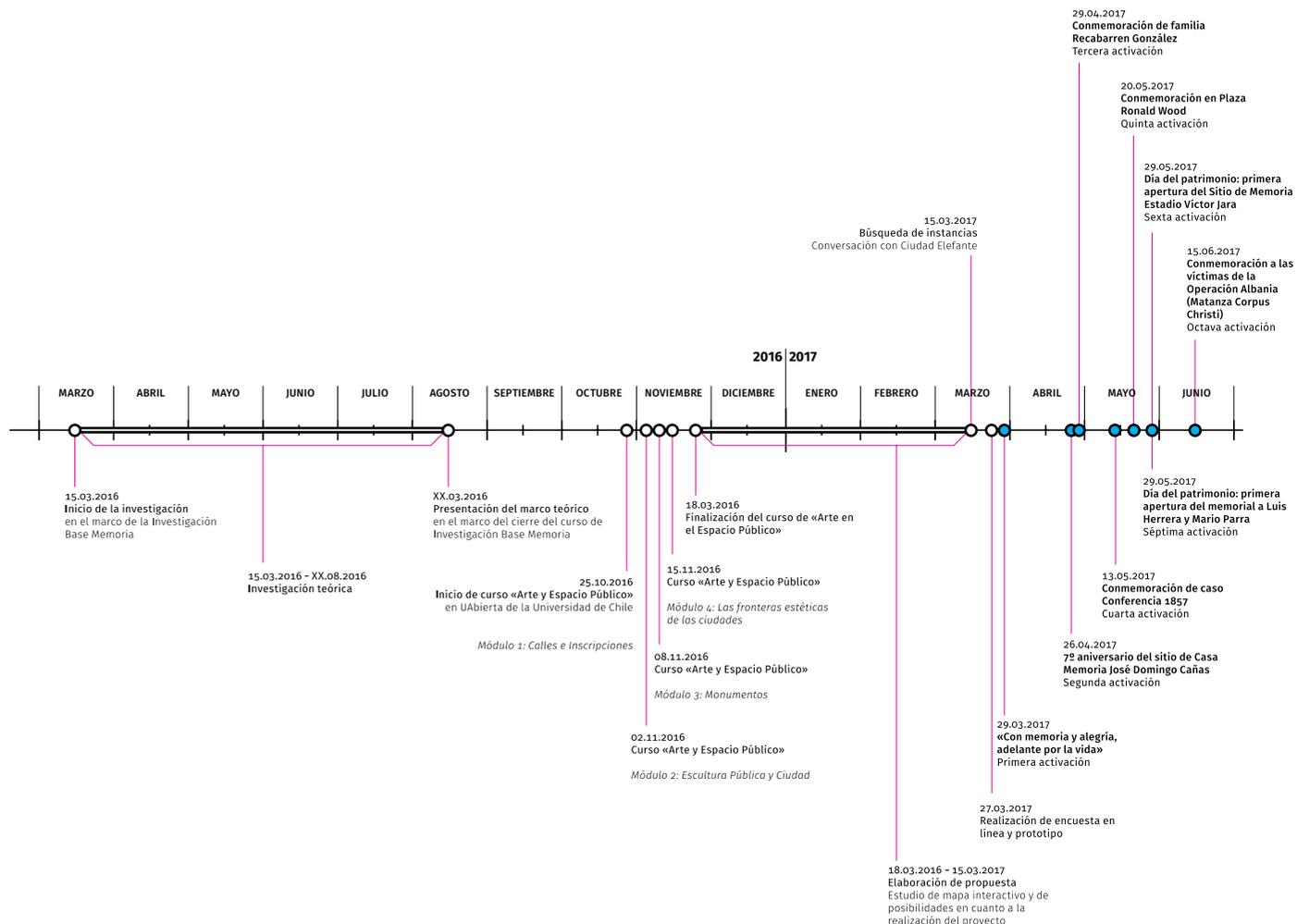
Los temas tratados son:

Módulo I: Calle e inscripciones

Lección 1.1 Lecturas de la calle como espacio de inscripción y huellas de experiencia:

Se reflexiona sobre la calle como «el lugar donde van quedando grabadas las huellas de nuestra experiencia humana cotidiana; y nos invita a recorrerla como un espacio de incertidumbre y nuevas posibilidades.» (UAbierta, 2016)

Lección 1.2 Arte y calle: precariedad y desaparición:



«A partir de algunos ejemplos concretos de acciones artísticas, esta segunda lección plantea algunas interrogantes fundamentales que surgen cuando el Arte sale de sus espacios tradicionales y ocurre en la calle.» (íbid, 2016)

Módulo 2: Escultura pública y ciudad

Lección 2.1 La escultura como fricción con lo cotidiano y proyecciones en la ciudad:

«Reflexión en torno a la ciudad como una creación social, colectiva, en la cual los seres humanos habitamos y construimos nuestra identidad.» (Ibid, 2016)

Lección 2.2 El contra monumento como construcción social:

«Analiza cómo los monumentos no sólo conmemoran hechos o personajes históricos, sino que también son apropiados por quienes habitan el lugar donde están situados, ocultando su sentido original.» (Ibid, 2016)

Módulo 3: El Arte como construcción de lo público

Lección 3.1 Monumento / La inscripción de la historia en la ciudad:

«A través de algunos ejemplos característicos del centro de Santiago de Chile, (...) se da cuenta en esta lección cómo los monumentos buscan construir una verdad oficial sobre determinados personajes o acontecimientos históricos. Y, de este modo, dejan ocultos otros aspectos de la historia.» (íbid, 2016)

Lección 3.2 El arte contemporáneo como desestabilización:

«Tres ejemplos de intervenciones artísticas contemporáneas, que reflexionan sobre el rol de los monumentos y buscan develar los discursos que se ocultan tras sus expresiones más tradicionales.» (Ibid, 2016)

Módulo 4: Las fronteras estéticas de las ciudades

Lección 4.1 Migraciones simbólicas:

Revisión del «origen y la evolución histórica de la idea de "espacio público", y el rol que éste juega en las sociedades contemporáneas como lugar donde ocurren las interacciones y los conflictos; se construyen las identidades y se hace posible la cultura.» (Ibid, 2016)

Lección 4.2 Sobre población audiovisual:

Reflexión «acerca de cómo las nuevas tecnologías modifican nuestros modos de vivir en las grandes ciudades, y como ello impacta en la cultura y en el Arte.» (Ibid, 2016)

Mapa colaborativo

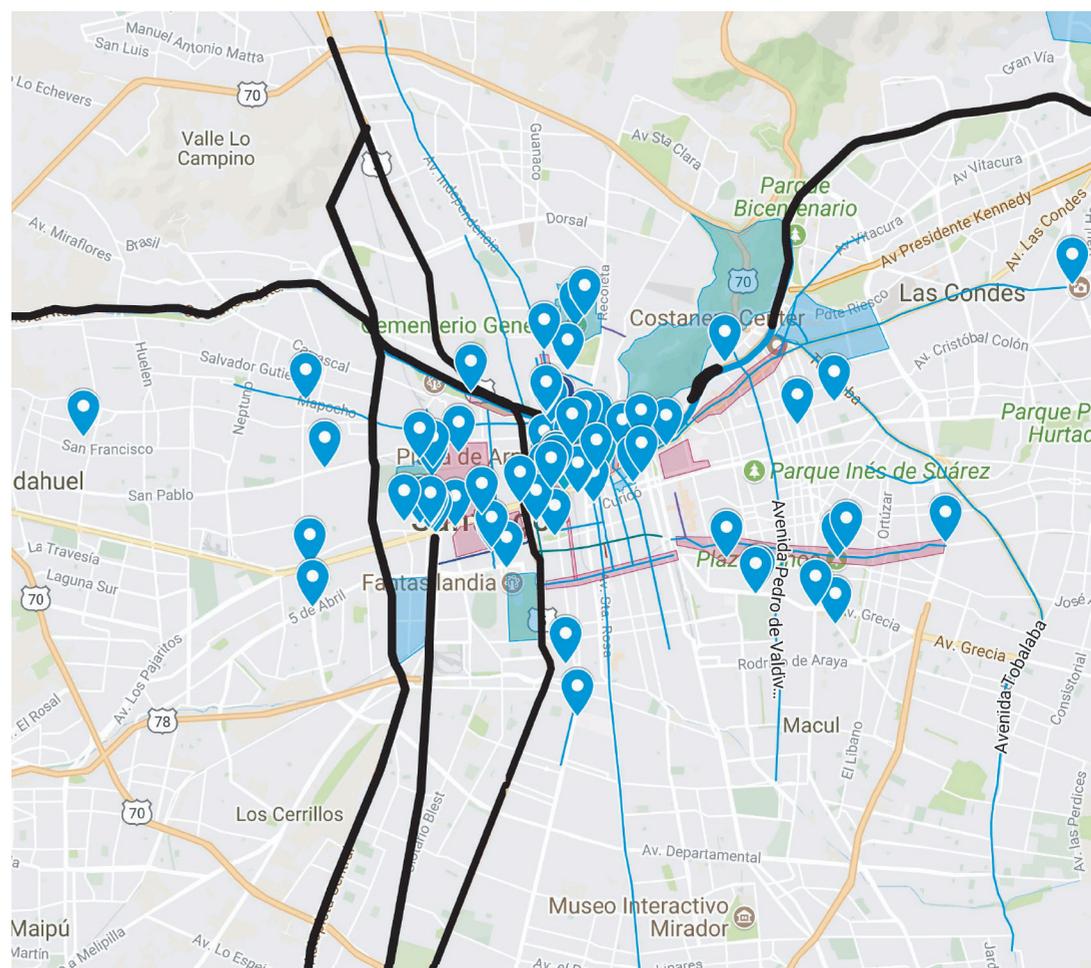
Durante el transcurso del curso, existió en paralelo la instancia de colaborar en un mapa a través de la plataforma de Google Maps, el cual buscaba vincular experiencias significativas con el arte y los contenidos expresados en el curso, el cual tuvo más de 9.000 visitas y 500 inscripciones en diversos lugares del mundo. El mapa se mantuvo abierto durante las semanas en que el curso se dictó, para luego cerrarse y quedar solo disponible para visualización, luego de un periodo en el que se mantuvo cerrado luego de la conclusión del mismo.

Este mapa contribuyó a la investigación y levantamiento de información que permitió llegar a la definición del proyecto.

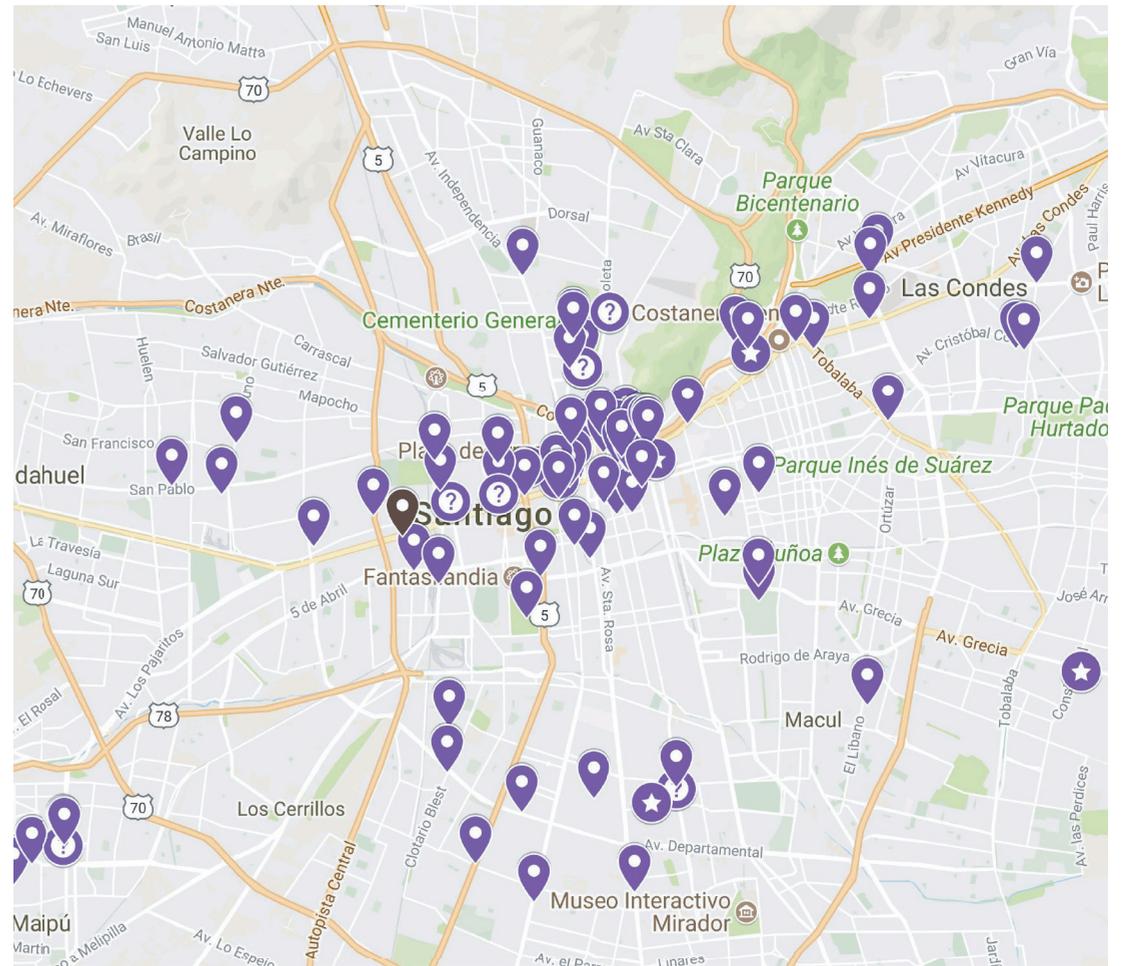
Exploración cartográfica

Durante el proceso de conceptualización y búsqueda de oportunidades de diseño para implementar el proyecto, se consultaron referencias en torno a los conceptos estudiados, para ser puestas en un mapa que consideraba como espacio relevante las áreas centrales del extenso territorio que ocupa la ciudad de Santiago. En el mapa a la derecha se observan los diferentes puntos, áreas y rutas de interés para un posible proyecto. En negro, se marcan las autopistas debido al quiebre que estas proporcionan y las posibilidades que esta fractura genera.

Estos puntos provienen en su mayoría de los textos **Santiago de memoria** (1997) de **Roberto Merino** y **Espacio y recuerdo** (2012) de **Isabel Piper & Evelyn Hevia Jordán**, junto con experiencias y conclusiones personales.



El mapa a la derecha muestra las contribuciones al mapa base obtenidas mediante el mapa colaborativo del curso de Arte y Espacio Público de UAbierta, las cuales constan de experiencias personales y muy variadas en torno al arte en el espacio público.



6.0 Activaciones

Memorial Nattino Guerrero

Parada en Providencia

Entre los días 28 y 30 de marzo del año 1985, en los últimos años de la dictadura cívico militar de Augusto Pinochet, fueron secuestrados y asesinados, por motivos políticos, tres miembros del Partido Comunista de Chile. Estos eran Santiago Esteban Nattino Allende, diseñador y artista visual, Manuel Leonidas Guerrero Ceballos, profesor y dirigente gremial y José Manuel Parada Maluenda, sociólogo.

El primero de ellos, Nattino, de 60 años, el día 28 de marzo de 1985 a las 13:00 horas «fue secuestrado en calle Badajoz al llegar a Aponquindo en Santiago. El día 30 de marzo de 1985, aparece ejecutado 500 metros al norte del cruce del Aeropuerto Arturo Merino Benítez en Quilicura, siendo responsables de este hecho agentes del Estado» (Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, 1996, p. 1623). El segundo, Guerrero, de 36 años, fue secuestrado el 29 de marzo en las puertas del Colegio Latinoamericano de Integración, ubicado en Av. Los Leones 1401, cerca de la esquina con El Vergel. El mismo 30 de marzo apareció ejecutado junto a Nattino en las cercanías del aeropuerto. El tercero, Parada, de 34 años, fue secuestrado junto a Guerrero, en la entrada del colegio, y tuvo el mismo paradero. El caso llegó a ser conocido como «Caso Degollados», debido a que las tres víctimas fueron encontradas degolladas y con signo de haber sido torturadas.

Ciudad Elefante, una organización ciudadana centrada en la promoción de acciones que visibilicen la memoria y la defensa de los Derechos Humanos en el espacio público (cuyo nombre proviene, justamente, de los elefantes y su potente capacidad de memorizar), surgió exactamente como respuesta a la demolición del Colegio Latinoamericano de Integración, lugar donde fueron secuestrados José Manuel Parada y Manuel Guerrero. El año 2016, gestaron el actual memorial - plaza en la esquina de El Vergel con Los Leones, a un costado de donde se encontraba la institución educativa. En este lugar, desde hace años, se

conmemora este hecho, lo cual finalmente logró concretar este memorial, no sin la oposición de algunos vecinos, pero que con la ayuda del municipio (en ese entonces, de la mano de Josefa Errázuriz) pudo llevarse a cabo.

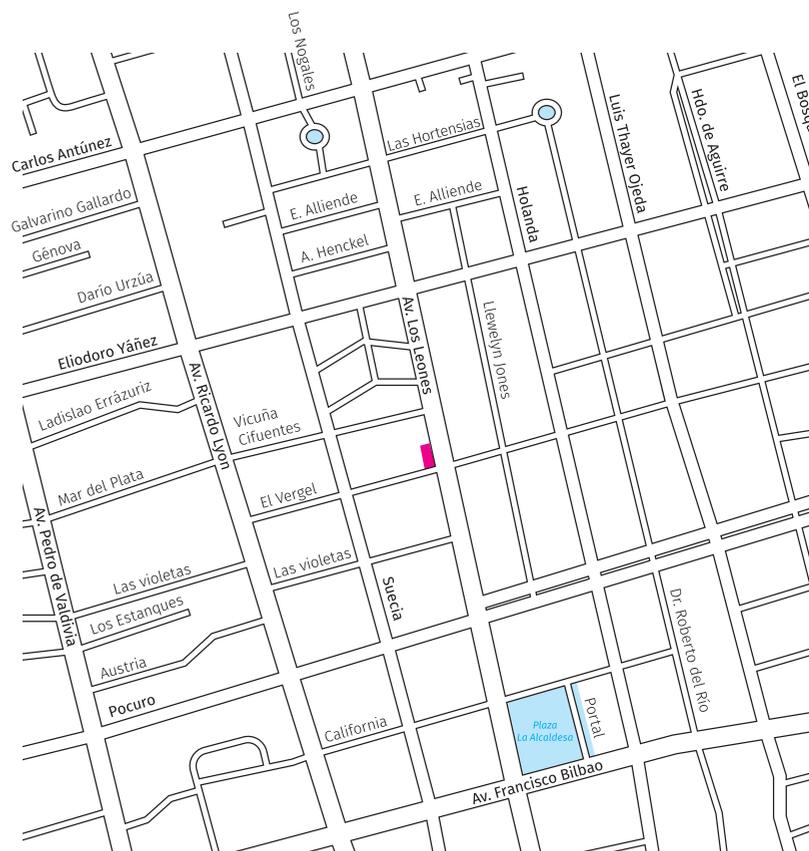
Según Daniela Fuentealba, presidenta de Ciudad Elefante, «Es un diseño simple con mucha área verde que sea un refugio en medio de la ciudad y respete también la vida cotidiana de quienes viven ahí. También que sea una marca fija y pueda ser utilizado en adelante por las nuevas generaciones realizando actividades, actos culturales, hacer usos que le den vida al lugar». (González, 2016)

El día 29 de marzo del año 2017 a las 19:00 se realizó la velatón «con memoria y alegría, adelante por la vida», consigna utilizada desde el inicio de la lucha llevada a cabo por Ciudad Elefante. La idea era ocupar el espacio público

fig. 41

Lugar en que se ubica el memorial a Nattino, Guerrero y Parada en la comuna de Providencia.

Este está justo en Av. Los Leones 1383 esquina El Vergel, una pequeña calle de carácter eminentemente residencial. Esta plaza - memorial posee un área de aproximadamente 340 m² y se ubica al costado de un edificio de departamentos y del establecimiento educativo privado Colegio Manantiales.



que configura el memorial y así recordar a las víctimas. Unas semanas antes, vía web, se realizó el contacto con Ciudad Elefante, para intentar utilizar esa instancia de conmemoración para realizar la primera activación del proyecto ASENTAR. De esa manera, y con una afirmativa respuesta de parte de los organizadores, fue posible realizar la primera activación, a modo de prueba de efectividad del formato.

El día anterior, se realizó una visita a terreno para analizar el lugar de posicionamiento del formato durante la activación. Existían diferentes opciones, pues el espacio en sí posee tanto árboles como postes que pueden funcionar como soporte. Se eligió un árbol (señalado en el mapa), debido a su ubicación junto al posible centro de movimiento de los asistentes.

El día 29 de marzo, se llegó al lugar señalado con una hora de anticipación, a las 18:00. El formato finalmente debe instalarse en un árbol (señalado en el mapa), quedando más lejos del lugar elegido inicialmente, debido a que una intervención del propio colectivo Ciudad Elefante

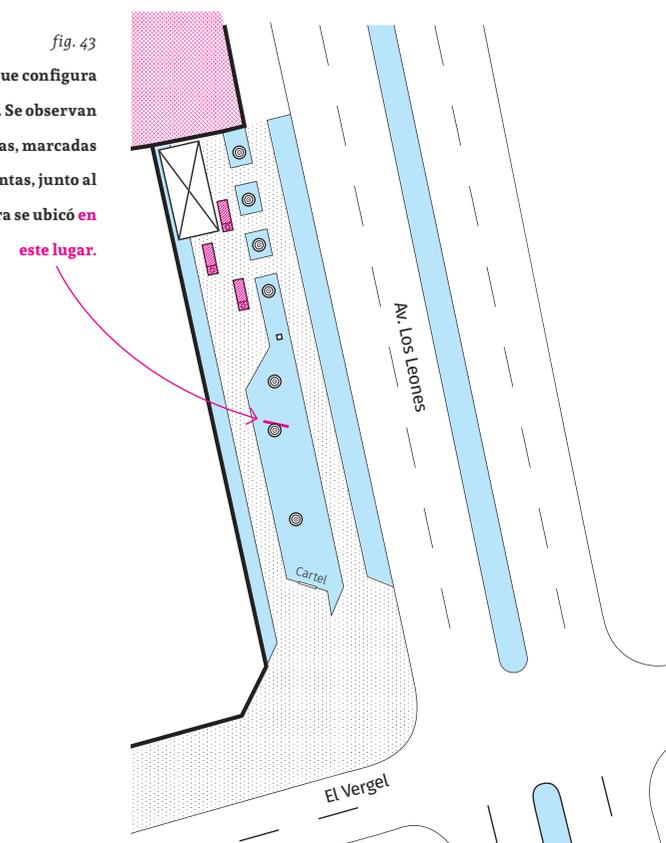
fig. 42

Visión del memorial hacia el norponiente. Se aprecian las 3 bancas, una por cada víctima, además de los árboles mencionados que rodean el memorial.



fig. 43

Detalle del espacio que configura la plaza - memorial. Se observan las tres bancas, marcadas con líneas magentas, junto al escenario. La pizarra se ubicó en este lugar.



ocupaba el soporte señalado junto con los aledaños. Dicha intervención constaba de cuerdas entre los árboles, en las cuales colgaban imágenes y fragmentos sobre el caso, a modo de homenaje.

El formato queda instalado a las 18:40 horas, y al poco tiempo se acerca una mujer asistente extrañada a observarlo durante un momento. A los 10 minutos, ya había unos 30 asistentes esperando el comienzo del evento. Algunos transeúntes pasan sin saber de qué se trata el evento en sí, afirmando que todo esto se realiza por el colegio de arte que hay al lado, como actividad escolar. A la media hora de instalado, se acercan unos niños a jugar con los plumones colgantes, sin destaparlos ni intentar rayar. A las 19:30 llegan los representantes del Partido Comunista de Chile, alzando banderas, junto con gente de la Central Unitaria de Trabajadores CUT. Poco después se da

inicio al acto con el discurso de representantes de Ciudad Elefante, para luego pasar a un show musical. La multitud crece exponencialmente y se agrupa en torno al formato, el cual finalmente sí quedó ubicado en un lugar central, pues la primera ubicación seleccionada estaba muy cerca del escenario y poseía peor visibilidad. En un momento, 73 minutos luego de haber comenzado la intervención, un hombre se acerca directamente al formato y escribe, tras lo cual un gran grupo de personas rodea la pizarra y la interviene. Tras esto, los niños toman la iniciativa

fig. 44

Parte de la intervención realizada por Ciudad Elefante, con reseñas del hecho, de la vida y fotografías de cada una de las víctimas, en formato de postal.

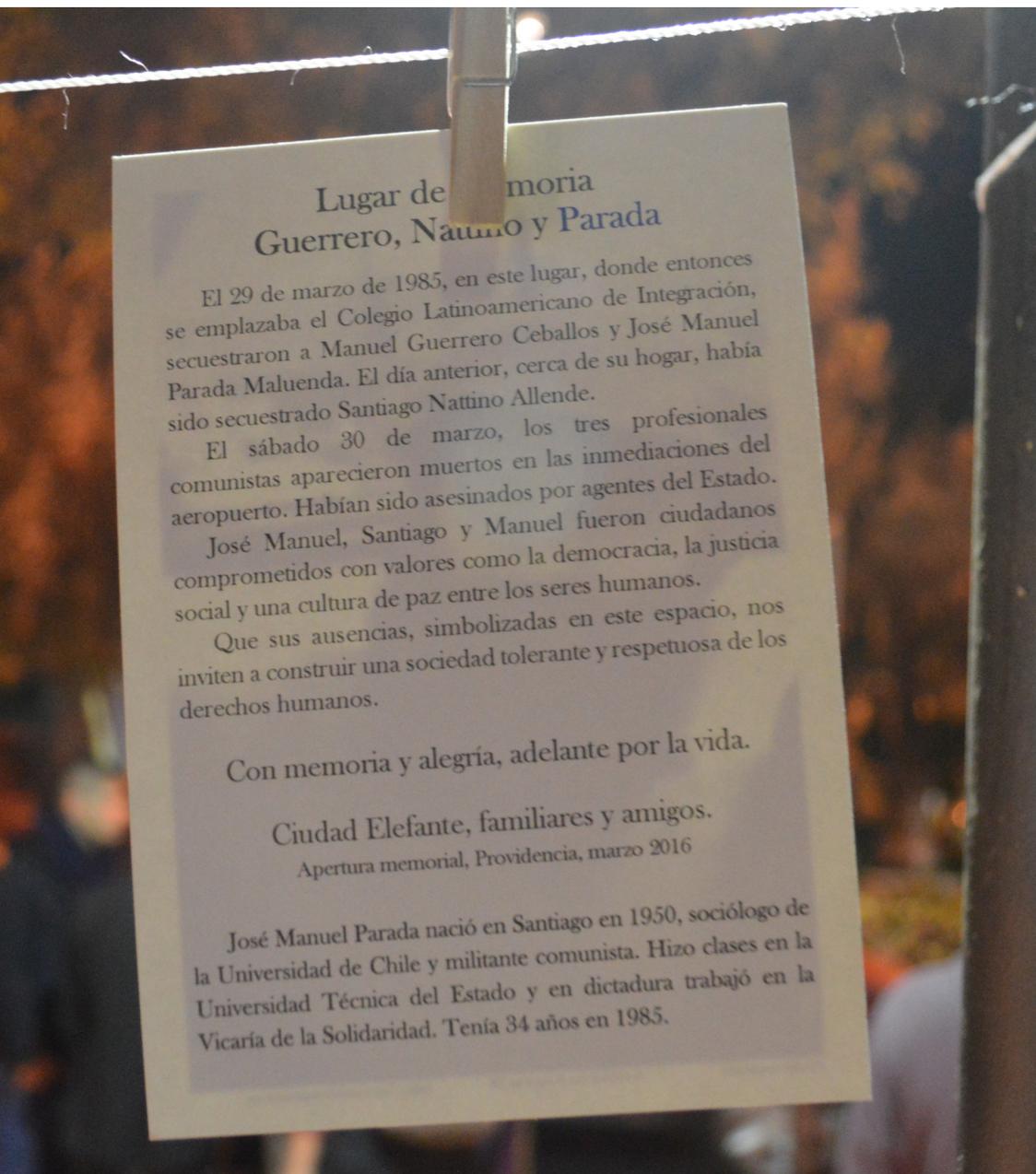


fig. 45

Multitud en el área central del memorial, durante los shows artísticos y discursos.

y se agrupan escribiendo especialmente en los sectores inferiores de la pizarra, pues es donde alcanzan a llegar por su altura. Luego de esto, Javiera Parada, familiar de José Manuel Parada, se acerca al escenario y da un emotivo discurso sobre memoria y Derechos Humanos, con una fuerte carga política y mensaje unificador en miras de las elecciones del presente año. Luego del discurso, una mujer toma el plumón y escribe muy concentrada. Comienza a cerrarse el acto, momento en el cual muchas personas, antes de abandonar el espacio, intervienen y dejan su «firma» en la pizarra. Luego de esto, los rayados se suman a fotografías que las personas se toman junto al formato, solo de este o acompañadas de asistentes. Al abandonar, comienzan a llegar carabineros, con quienes ocurren algunas discusiones menores con los asistentes que quedaban en el recinto.

Es destacable que el evento poseyó una característica esencialmente familiar, por lo cual se vieron muchísimos niños asistentes, quienes demostraron gran interés en intervenir la pizarra. A su vez, esta convivió con el escenario y los shows de artistas musicales, los discursos, la intervención propia de Ciudad Elefante y de Proyecto Pregunta, todo en un pequeño espacio de no más de 340

m2. Además, la velatón que finalizó todo el evento fue muy emotiva y abarcó casi todo el espacio disponible.

Algo interesante y bastante evidente en los resultados de la intervención fue que, en un momento del evento y mientras observaba el escenario, una mujer con un niño en brazos utilizó la pizarra para entretenerlo, entregándole un plumón y dejándolo rayar a su gusto. Esto se evidencia en gran parte de su área.

fig.46

Imagen del formato al ser retirado. Se observa claramente el espacio que fue intervenido por la mujer que buscaba entretener a su hijo, junto al resto de las inscripciones.

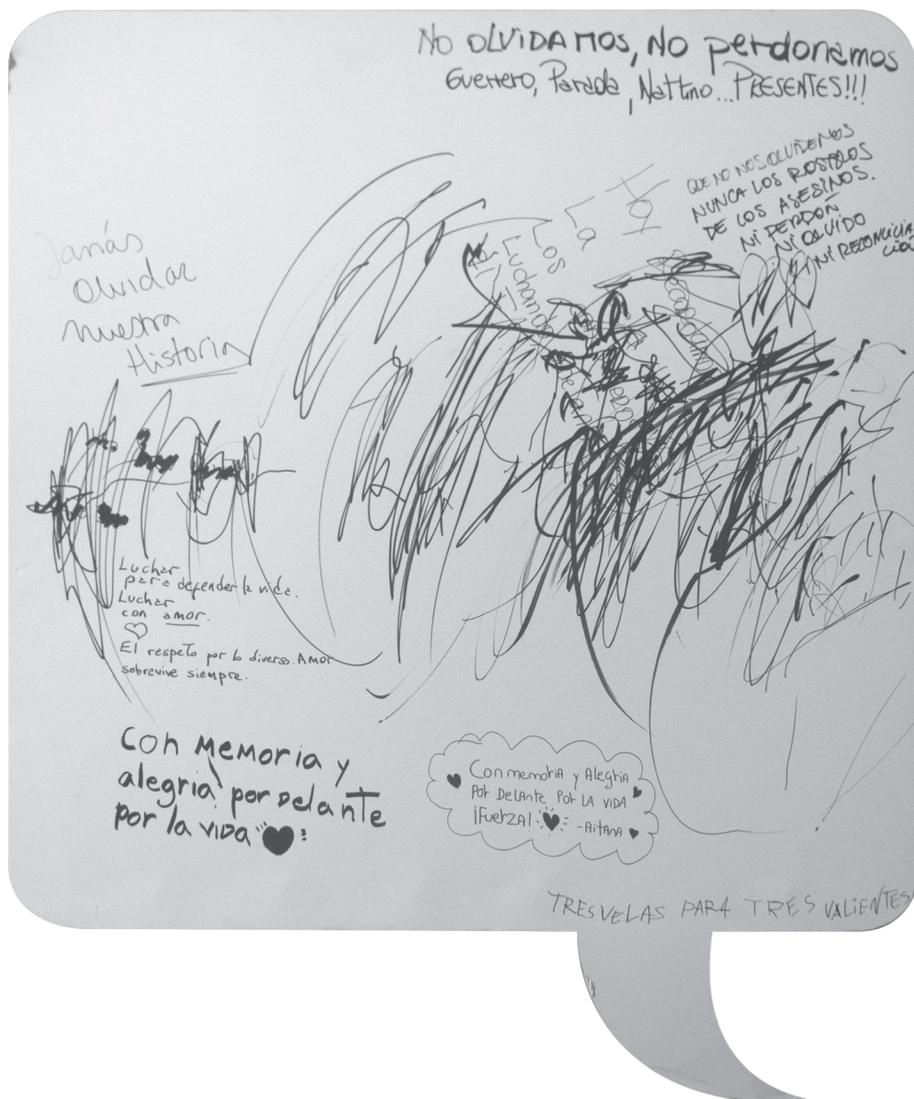
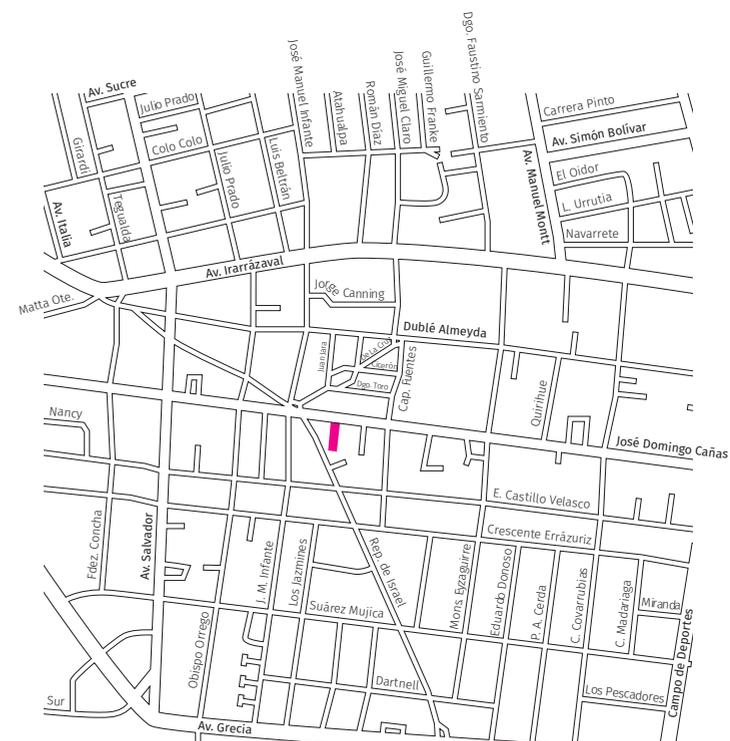


fig. 47

Lugar en que se ubica la Casa Memoria José Domingo Cañas, en Providencia. Se ubica en calle José Domingo Cañas entre República de Israel y Capitán Fuentes. Este espacio de memoria posee un área aproximada de 640 m², en un clásico barrio residencial. A un costado, se encuentra la Cineteca Nacional, sede Ñuñoa.

Casa Memoria José Domingo Cañas

Ubicada en calle José Domingo Cañas, número 1367, se encuentra la casa que fue, en tiempos de dictadura, el cuartel Ollagüe de la Dinercción de Inteligencia Nacional DINa. Utilizado como espacio de detención temporal de personas que luego dirigían a Villa Grimaldi o Londres 38, tuvo varios propietarios antes de caer en manos de la DINa. Hoy en día, pertenece a la Fundación 1367, en honor a la numeración de la casa, y funciona desde hace siete años como sitio de memoria y museo. «La Fundación 1367 es una organización de beneficencia de Derecho Privado, sin fines de lucro, de acuerdo a lo establecido por la ley de fundaciones, cuyo objeto será promover el mantenimiento de la memoria colectiva respecto de las violaciones de los derechos humanos, especialmente en el ámbito de la gestión y administración de sitios que promuevan dicha memoria. Su fundación fue el 30 abril 2009» (Casa Memoria José Domingo Cañas, 2012).



La casa, ubicada en un sitio mayoritariamente residencial y muy tranquilo, funcionó como sitio de detención, tortura y exterminio de disidentes entre los años 1974 y 1975, para luego pasar a ser una oficina de la DINA. Luego, a finales de la dictadura, pasó a ser un recinto del SENAME, para luego ser demolida. El sitio donde se ubicaba la casa antiguamente corresponde al área frontal, hoy intervenida por un memorial que consiste en columnas de madera en honor a quienes estuvieron presos en ella. Los cimientos de la casa siguen claramente visibles y forman parte del recorrido del sitio.

El día 26 de abril de 2017 se celebraron 8 años desde la inauguración de la casa como sitio de memoria y la creación de la Fundación 1367, instancia que, previa consulta a los organizadores del evento, sirvió para activar por segunda vez el proyecto. Como dato clave, cabe decir que la difusión de este evento consistía de algunos afiches en formato carta pegados en la entrada de la Casa Memoria, no existiendo mayor movimiento en redes sociales u otros medios. Por lo tanto, al consultar por conmemoraciones directamente en el sitio de memoria fue que me enteré de este evento.

fig. 48

Entrada al espacio de memoria, donde se ubica un letrero a nivel de suelo que indica «Casa Memoria», frente al memorial conformado por las diversas columnas de madera.



fig. 49

Se observa el público, sentado frente al escenario, mientras autoridades de la casa museo dan un discurso. A la derecha es posible identificar a 4 personas frente a la pizarra.

A las 18:50 horas se encontraba instalado el formato, aproximadamente una hora antes del inicio del acto. Se encontraban pocos asistentes en el espacio, que consistía de un modesto escenario y sillas, además de una pantalla para proyectar. Al pasar el tiempo, comienzan a llegar algunos asistentes, quienes observan la pizarra al pasar. A las 19:10 se inician pruebas de la proyección, mientras algunas personas llegaban y se reunían en la entrada del recinto. Suena música de fondo, especialmente de artistas con mensajes politizados como Ana Tijoux, Violeta Parra y Calle 13. A las 19:53 comienza el acto, con pocos asistentes, muchas sillas vacías y ausencia de alusiones partidistas o de organizaciones, con la excepción de la bandera del Wallmapu, que se encuentra desde el comienzo en el sitio. Luego de un discurso de los miembros de la Fundación, comienza un número musical, durante el cual pasan a mover la pizarra por accidente, para que luego un joven tome el plumón y le haga señas a un amigo con la intención de rayar, idea que finalmente abandona. Luego, comienza el segundo número musical, de la mano de Max Berrú, músico ecuatoriano ex integrante de Inti Illimani, quien toca por largo rato y da potentes palabras de apoyo. A las 20:40 se da aviso de velatón, tras el cual le entregan velas a los asistentes, quienes las depositan en el sueño del memorial, junto a las columnas de madera y

sobre los cimientos de la antigua casa. Con esto, se da por terminada la celebración, tras lo cual comienzan a retirarse los asistentes y a ordenar el espacio. Una organizadora retira la pizarra de la entrada del sitio, tras lo cual se le consulta sobre sus motivos y opinión. Ella comunica que le parece lamentable que no se haya realizado ninguna intervención sobre este, dando como posibles razones la estabilidad del mismo (en relación a su ubicación y soporte), como también la iluminación del lugar, al realizarse prácticamente todo el evento de noche.

Finalmente, el formato no fue intervenido, quedándose totalmente en blanco.

fig. 50

Espacio que conforma la entrada a la Casa Memoria José Domingo Cañas. Se observa la ubicación del las sillas y el escenario, además de la locación elegida para la pizarra.

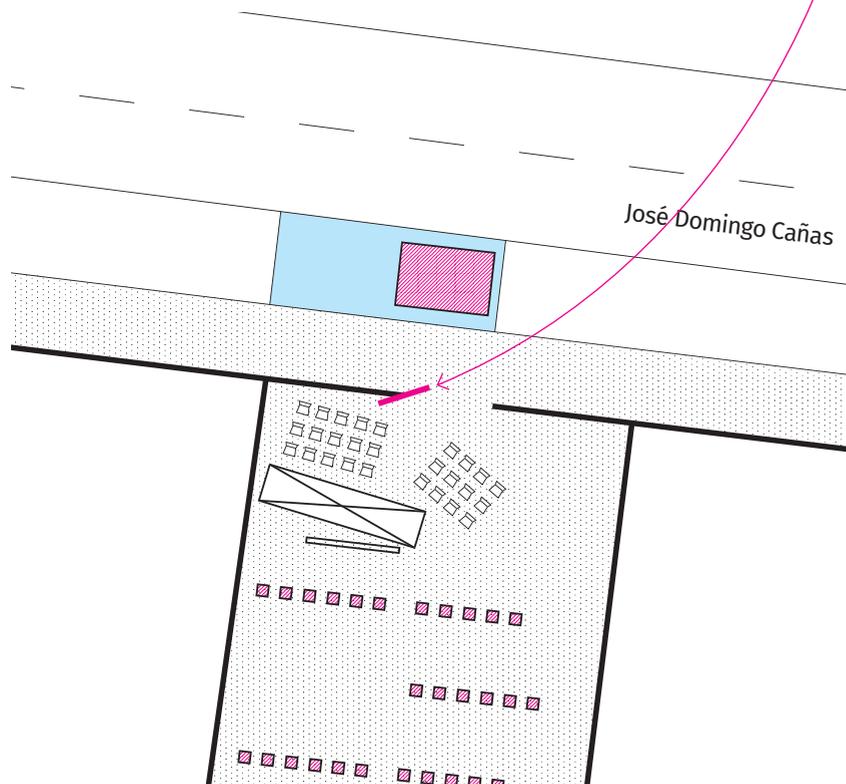


fig. 51

Formato terminó sin rayado, a pesar de haber llamado la atención de los asistentes.

Memorial Familia Recabarren



Entre los días 29 y 30 de abril de 1976 «Nalvia Rosa Mena Alvarado, casada, un hijo, embarazada de tres meses, dueña de casa, militante de las Juventudes Comunistas; su cónyuge Luis Emilio Recabarren González, técnico gráfico, ex dirigente sindical; su cuñado Manuel Guillermo Recabarren González, casado, dos hijos, gáster; ambos militantes del Partido Comunista y su suegro Manuel Segundo Recabarren Rojas, casado, seis hijos, jubilado, ex dirigente sindical gráfico, militante del Partido Comunista, fueron detenidos por la DINA» (*Memoria Viva, 2010*). Los primeros 3 fueron agredidos y secuestrados en la esquina de Sebastopol con Santa Rosa, en la comuna de San Joaquín. El último salió de su casa al día siguiente para comenzar con las gestiones para descubrir el paradero de sus familiares detenidos la noche anterior, pero fue abordado en el camino por agentes del estado. Fue llevado a Villa Grimaldi, para luego perderse el rastro.

Ana González, esposa de Manuel Segundo Recabarren y madre de Luis Emilio y Manuel Guillermo se unió a la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos

fig. 52

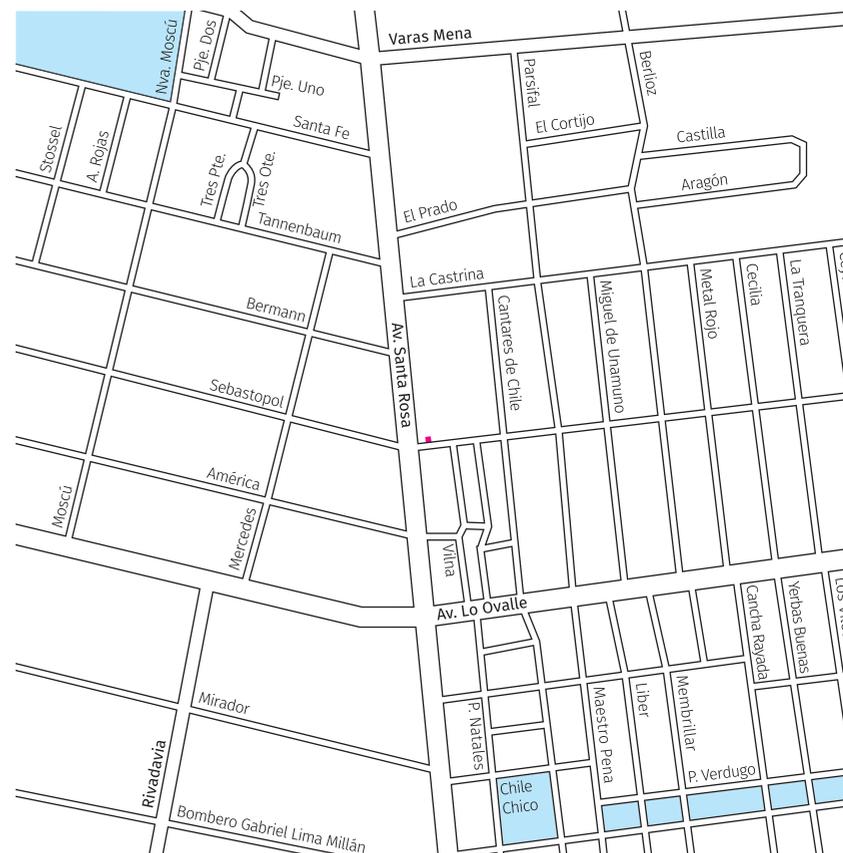
Memorial, actualmente desmantelado por lo que solo vemos su base de hormigón. Se encuentra rodeado de flores dejadas por los familiares de las víctimas. En el árbol trasero, se observa la pizarra lista para ser intervenida.

(AFDD) luego de perder a gran parte de su familia en manos de la DINA. Desde ese momento, la activista se transformó en una de los principales rostros de la agrupación, llegando a ser un ícono de la lucha en defensa de los Derechos Humanos en Chile.

En la intersección mencionada, donde fueron capturadas las víctimas, se ubica una animita / memorial que los recuerda. Actualmente esta se encuentra desmantelada debido al daño que ha sufrido, por lo que se mantienen las conversaciones con la municipalidad de San Joaquín para su reparación y reinstalación. Todos los años, el 29 de abril, se realiza una conmemoración en nombre de los familiares de Ana González. Es un evento pequeño, muy local, donde asisten familiares, amigos y gente del sector.

fig. 53

Ubicación del memorial en la esquina de Av. Santa Rosa y calle Sebastopol. Ocupa un área muy pequeña, entre la vereda y la calle.



El día 29 de abril de 2017, se realizó la conmemoración correspondiente. Sin contacto previo, y por medio del aviso de la socióloga y tesista en memoriales Carolina Aguilera se realizó la tercera activación del proyecto. A las 19:10 de la tarde se instala la pizarra, a un costado del memorial desmantelado, que aún conserva su estructura base de hormigón. En unos minutos ya había un pequeño grupo de asistentes esperando en la esquina. Instalan un pendón donde se nombra a las víctimas en un árbol aledaño al memorial, junto a la ubicación de velas en todo el perímetro del mismo, además de demarcar la solera de calle Sebastopol. Estas van en la dirección en que el automóvil de los secuestradores se fue, volteando en calle Cantares de Chile y pasando frente a la casa de los Recabarren González. A eso de las 20:00 horas comienza el acto, a viva voz. Ana González no se encuentra presente, ya que su estado de salud no es el mejor y se encuentra en su casa. Durante el discurso de los familiares, una mujer se acerca al formato, interesada, y lo interviene. Acto seguido, se arma una fila de personas, solas o en familia, para intervenir la pizarra. El acto tuvo una duración bastante corta. Dejando las velas encendidas, se comenta entre familiares de Ana González que quieren llevar la pizarra ya intervenida donde ella. En eso, lo sacan de su lugar y la bisnieta de Ana se lo lleva.

fig. 54

Acercamiento al lugar donde se ubica el memorial. Como se observa, se encuentra flaqueado por dos árboles, en uno de los cuales fue ubicada la pizarra, en esta ubicación.

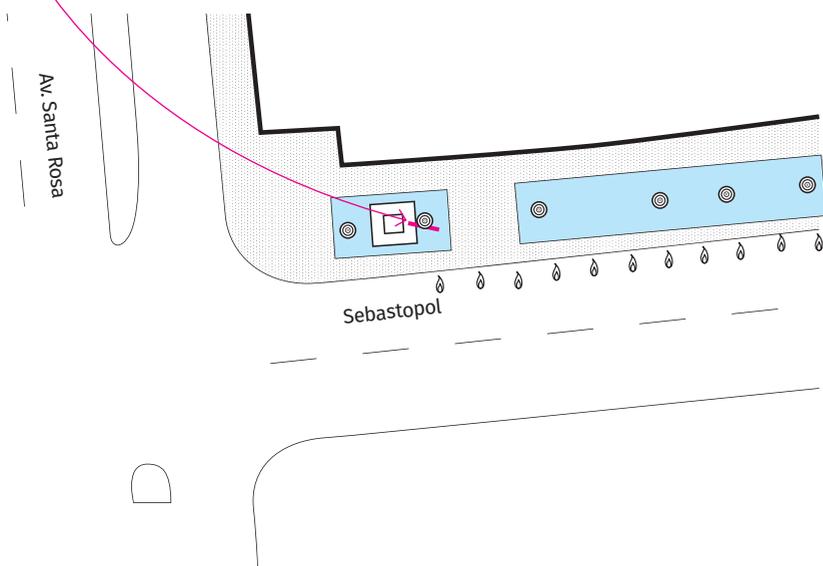


fig. 55

Bisnieta de Ana González junto al la pizarra intervenida, que ella misma transportó desde el lugar de conmemoración hasta la casa.

En adelante, llegamos a la casa de Ana González y fue necesario revelar la autoría del proyecto, debido al fervor que provocó la pizarra entre los asistentes. Recibimos la invitación a pasar, momento en el cual nos ofrecieron sopaipillas y entramos a la habitación de Ana, quien se encontraba en cama. Ella muestra gran aprecio por la obra, comunicando que le gustaría replicarla en otras instancias. En ese momento, se decidió regalarle el formato intervenido, por lo que fue dejado con ella en su habitación. Luego de eso, se dio la instancia de tomar té con ellos y conversar sobre la realización del acto de memoria, del cual nos agradecieron la participación y la intervención.

Caso Calle Conferencia 1587

«En mayo de 1976, la Dirección Nacional de Inteligencia (DINA) dirigió una operación contra el Comité Central del Partido Comunista (PC), conocida como “caso Calle Conferencia”, en la que fueron detenidos varios de sus miembros en el inmueble ubicado en calle Conferencia N° 1587, en Santiago» ([Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2016](#)). En este lugar, se montó un operativo conocido comúnmente como «ratonera», en el cual los efectivos de la Brigada Lautaro de la DINA entraron y secuestraron a miembros del comité central del Partido Comunista, obligándolos a aparentar normalidad para así capturar a los demás militantes que fueran ingresando al recinto. Se tomaron presos a 13 miembros del Partido Comunista, 3 del Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU) y 4 del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), y según cuentan algunos relatos, fueron arrojados al mar atados a rieles de acero. Luego, el inmueble pasó a ser un centro de detención y tortura de la DINA.

fig. 56

Escenario en el lugar de la conmemoración. Es posible apreciar las banderas del Partido Comunista, junto con los stands que rodean al público.

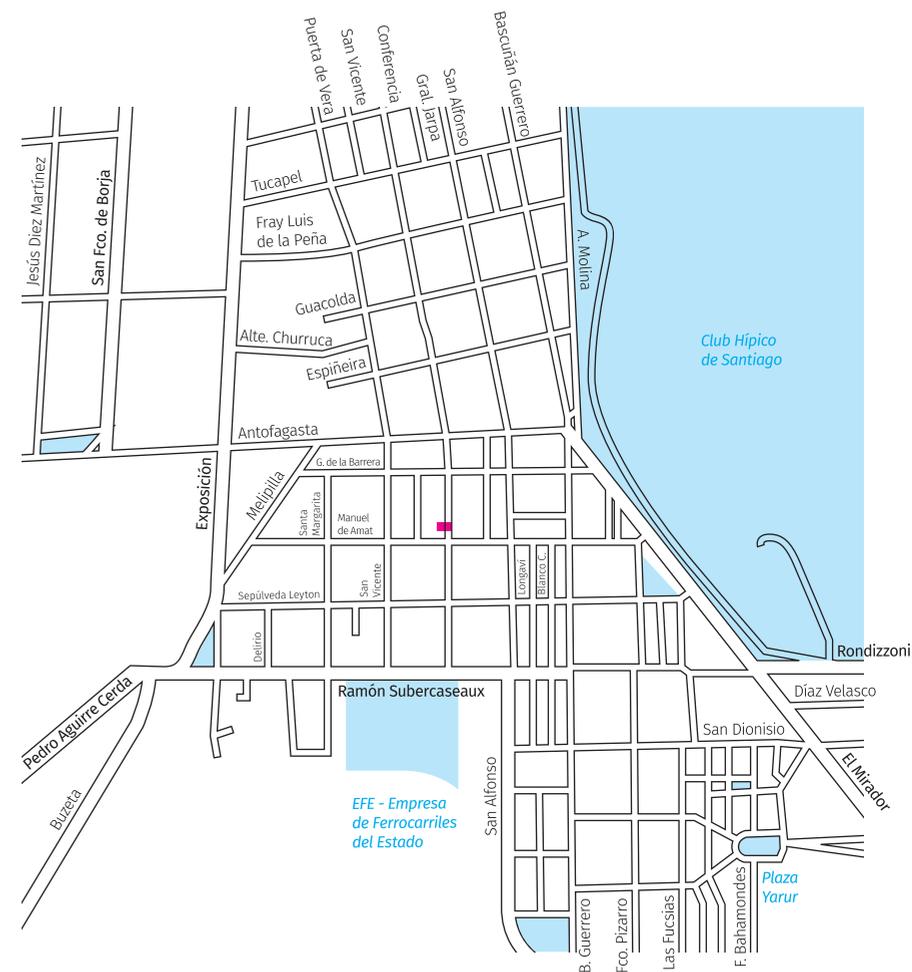


fig. 57

Lugar donde se ubica la casa que fue escenario de la ratonera, en las esquinas de Manuel de Amat y calle Conferencia. Como se observa, el espacio público configurado por la calle frente a la casa forman parte del lugar de conmemoración y reunión.

El Partido Comunista de Chile, a través de su página de Facebook, llamó a un acto político cultural a 41 años del caso, momento idóneo para la cuarta activación. El evento en sí consiste de una marcha, que comienza a las 16:30 desde San Alfonso esquina Blanco Encalada, muy cerca del lugar de destino. Luego de eso, se dirigen a realizar el acto central en calle Conferencia 1587, esquina Manuel de Amat.

El lugar en sí es una casa adosada, muy cercana a la esquina, que se encuentra pintada de rojo y blanco. El acto se realiza frente a ella, con el escenario ubicado hacia la esquina. Se encuentran diferentes stands que ofrecen bebestibles y comida. A las 17:55 se instala la pizarra en

la misma dirección, junto al ingreso principal, previo permiso de su propietaria, quien también participaba del evento. El acto comienza poco después, por lo que la gente se mantiene muy atenta a éste e ignora el formato en primera instancia. La asistencia es marcadamente militante, elevando consignas del partido, con la presencia también de diferentes pancartas y banderas, incluyendo el fondo del escenario, con los rostros de los miembros del partido detenidos. Corren unos niños por el lugar, que una media hora después de haberla instalado intervienen la pizarra, en su área inferior. Luego de este primer rayado, un gran número de asistentes próximos a la casa se acerca e interviene, o bien incita a otros a hacerlo, mientras suena de fondo música de Víctor Jara, como parte del evento. Acto seguido, la candidata del PC Julia Urqueta da un discurso muy cargado de política actual. Con esto, la pizarra deja de ser el foco de atención y pasa al fondo, pues es tapada por una multitud atenta, que continúa así durante la siguiente presentación, de la agrupación folklórica Vientos del Sur. Al finalizar esta, se retoman los rayados al formato y, luego, comienzan unos pies de cueca. El acto concluye entonándose «La Internacional», momento en el cual se vuelve a intervenir la pizarra. Al terminar, mucha gente se reúne conversando y luego se dispersa en grupos, a eso de las 19:23 horas.

fig. 58

Como se observa, la pizarra se ubicó exactamente en el mismo muro de la casa, a un costado de la puerta principal y frente a gran parte de la multitud, que abarcaba tanto frontis de la casa como la calle hacia el norte y sur.

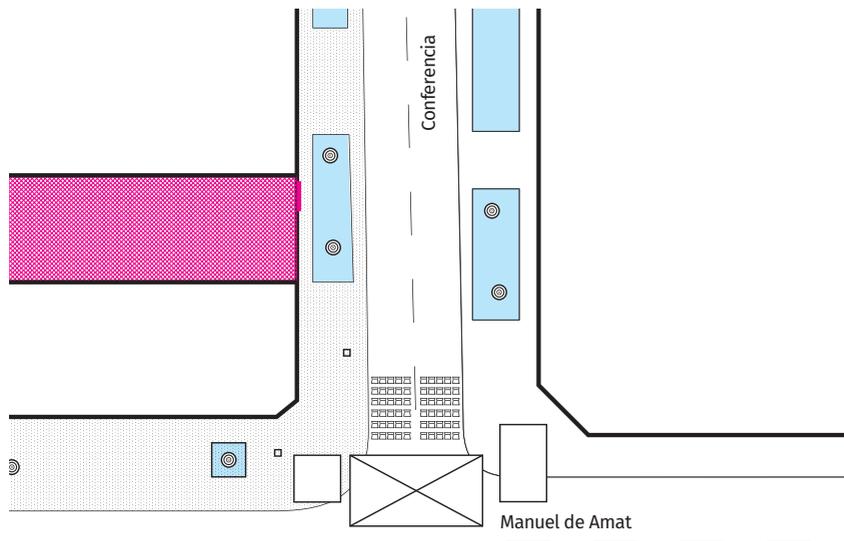


fig. 59

Resultado de la pizarra luego de ser intervenida durante la conmemoración.

se conversó con el gestor del diario La Batalla de Maipú, quien estaba reportando el evento y solicita mi contacto, demostrando interés en el proyecto. Al llegar, de un grupo de personas que se acercaban al acto, sale un hombre que observa la pizarra y la interviene, a eso de las 18:28. El acto finalmente comienza a las 18:30, luego de varias pruebas de proyección y sonido, además de la llegada de un público bastante masivo. Muchos, especialmente los mayores, ocuparon las sillas ubicadas frente al escenario, mientras otra gran parte se quedó de pie. El acto comienza con un discurso introductorio de los organizadores, para luego pasar a unas palabras que el fallecido Pedro Lemebel le dedica a Ronald Wood, quien fue su alumno, para el 20º aniversario de su muerte. Titulado «A ese bello lirio despeinado», se presentó en un audio en la voz del autor, y dice así:

Quizás, sería posible rescatar a Ronald Wood entre tanto joven acribillado en aquel tiempo de las protestas. Tal vez, sería posible encontrar su mirada color miel, entre tantas cuencas vacías de estudiantes muertos que alguna vez soñaron con el futuro esplendor de esta impune democracia.

Al pensarlo, su recuerdo de niño grande me golpea el pecho, y veo pasar las nubes tratando de recortar su perfil en esos algodones que deshilacha el viento. Al evocarlo, me cuesta imaginar su risa podrida bajo la tierra. Al soñarlo, en el enorme cielo salado de su ausencia, me cuesta creer que ya nunca más volverá a alegrarme la mañana el remolino juguetero de sus gestos.

Porque sería lindo volver a encontrar al Ronald en aquella comuna de Maipú donde yo le hacía clases de artes plásticas en la medialuna yodada de los setenta. Y él no estaba ni ahí con el arte, güeviendo toda la hora, derramando la tempera, manchando con rabia la hoja de block, molestando a los más ordenados. Mientras yo trataba de enseñar el arte prehistórico, mostrando diapositivas. Mientras yo le daba con el arte egipcio, mostrando láminas de pirámides y tumbas faraónicas. Y el Ronald, insoportablemente hiperkinético, aburrido con mi cháchara educativa, lateado, estirando las pier-

nas de adolescente crecido de pronto. Porque era el más alto, el pailón molesto que no cabía en esos pequeños bancos escolares. El payaso del curso, que me hacía la clase un suplicio, rayándose la cara, riéndose de mi discurso sobre la historia del arte. Hasta que llegué al arte romano, al arte militar del imperio. Entonces, por primera vez, lo vi atento, mirando con asco las esculturas de esos generales, los bustos de esos emperadores, y los bloques de ejércitos tiranos. Por primera vez se quedó inmóvil escuchando, y yo aproveché esa instancia de atención para meter el discurso político, riesgoso en esos años cuando era pecado hablar de contingencia en la educación. Y el Ronald tan atento, participando, ayudándome en esa compartida subversión a través de la ingenua asignatura de las artes plásticas. Y luego, al terminar la clase, cuando todo el curso salió en tropel a recreo, al levantar la vista del libro de asistencia, el único que permanecía sentado en la sala era Ronald en silencio. ¿Y usted qué hace aquí? ¿Que no escuchó la campana del recreo? Y él sin decirme nada, me miró con esos enormes ojos castaños, estirándome la mitad de su manzana escolar, como un corazón partido que sellaba nuestra secreta complicidad.

Desde aquel día, ese bello despeinado, no se perdía palabra de mi oratoria antimilitar. Oiga profe, me decía para callado, hay que hacer algo pa que se acabe la dictadura. Algo estamos haciendo Rony, no se acelere. Mientras tanto, usted tiene que estudiar, dar el ejemplo, y no andar quebrando los vidrios de la inspectoría, ni menos hacerle muecas a la directora. ¿Me entiende? Y allí, en medio del patio pajareado de niños, lo dejaba pensando, rascándose la cabeza rubia que brillaba como una flama limona esas lejanas mañanas de cristal, a fines del setenta.

Poco tiempo me duró esa estrategia de concientizar por medio de la historia del arte. Por ahí algo se supo, alguien escuchó, y sin mediar explicación tuve que abandonar las clases en esa comuna. Nunca más vi a Ronald Wood, jamás supe que pasó con él en los crispados años que vinieron. Nunca me enteré si también lo habían expulsado de ese colegio, al igual que a mí.

Solamente el 20 de Mayo de 1986, me llegó la noticia de su asesinato en medio de una manifestación estudiantil en el Puente Loreto. Ese día, recién me enteré por la prensa que Ronald estudiaba para auditor en el Instituto Profesional de Santiago, que tenía apenas 19 años esa tarde cuando una maldita bala milica había apagado la hoguera fresca de su apasionada juventud. Ahí también supe que había agonizado tres días con su bella cabeza hecha pedazos por el plomo dictatorial.

Aun así, por muchos años creí reconocer su risa en las bandadas de estudiantes que alborotaban el parque, las plazas, el río y la tarde primaveral. Creo que hasta hoy no me convenzo de su fatal desaparición, y lo sigo viendo florecido en el ayer de su espinilluda pubertad. Tal vez nunca logre borrar la sombra de culpa que me nubla el recuerdo de sus grandes ojos pardos, aquellos lejanos días de escuela pública cuando me regaló en su mano generosa, la manzana partida de su rojo corazón.

fig. 62

La banda Perro Muerto durante la interpretación de su tema «El Quinto Álamo», dedicado a la memoria de Ronald Wood.

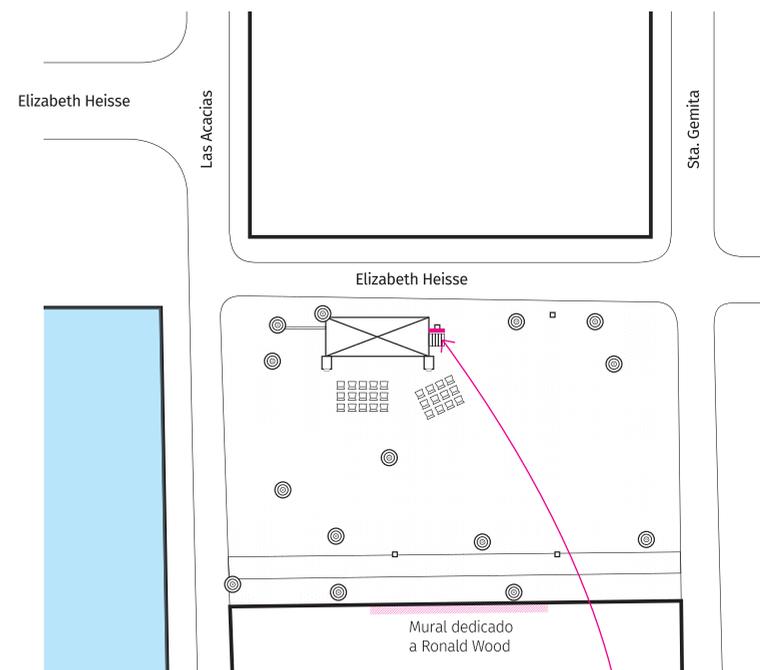


fig. 63

Ubicación de la pizarra en el espacio de realización del evento, remarcando también la ubicación del mural en el costado sur de la plaza..

Durante las palabras de Pedro Lemebel, se acerca un niño a jugar con los plumones, sin rayar. A las 18:55 comienza un show musical, durante el cual la pizarra es nuevamente intervenida. Luego de la presentación, la presidenta de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) le dedica unas palabras a la familia y amigos presentes, para luego pasar al discurso del presidente de la junta de vecinos de 4 Álamos. Posteriormente, da un discurso una joven, miembro de las Juventudes Comunistas (JJCC) de Maipú, base Ronald Wood. A las 19:30, y luego de estos discursos, mucha gente ha abandonado la plaza, probablemente debido al intenso frío. De todas maneras, la conmemoración continúa con el discurso de Ariel Ramos, concejal de Maipú y luego con un recado enviado por Verónica de Negri, ícono de la lucha por los Derechos Humanos en Chile, quien no pudo estar presente. Después de este, se presentó la banda Perro Muerto, oriunda de Maipú, quienes realizaron un trabajo inspirado en Ronald, llamado El Quinto Álamo, aludiendo al barrio en el que creció. Al concluir su presentación, Katia Wood, hermana de Ronald, sube al escenario y lee un poema de su autoría, titulado Memoria. Luego, durante este, reparten café a los

asistentes, para hacer más llevadera la baja temperatura. A las 20:20, se inicia la velación, repartiendo velas entre los asistentes, los cuales la encienden y entonan a coro el Himno a la Alegría de Miguel Ríos. Así, entre algunas palabras de familiares, agradecimiento e invitación a seguir celebrando en la sede de la junta de vecinos, concluye la conmemoración.

fig. 64 y 65

Momentos finales de la conmemoración, en el cual se realiza la velación y se canta en torno al mural.

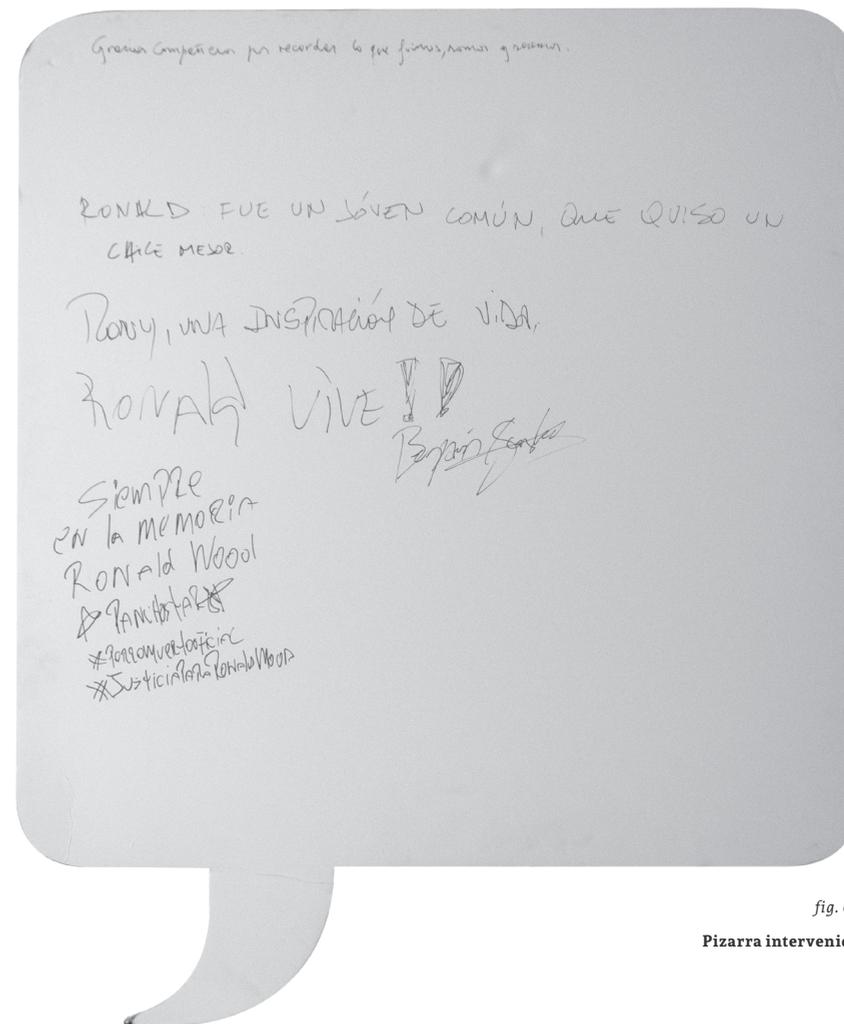
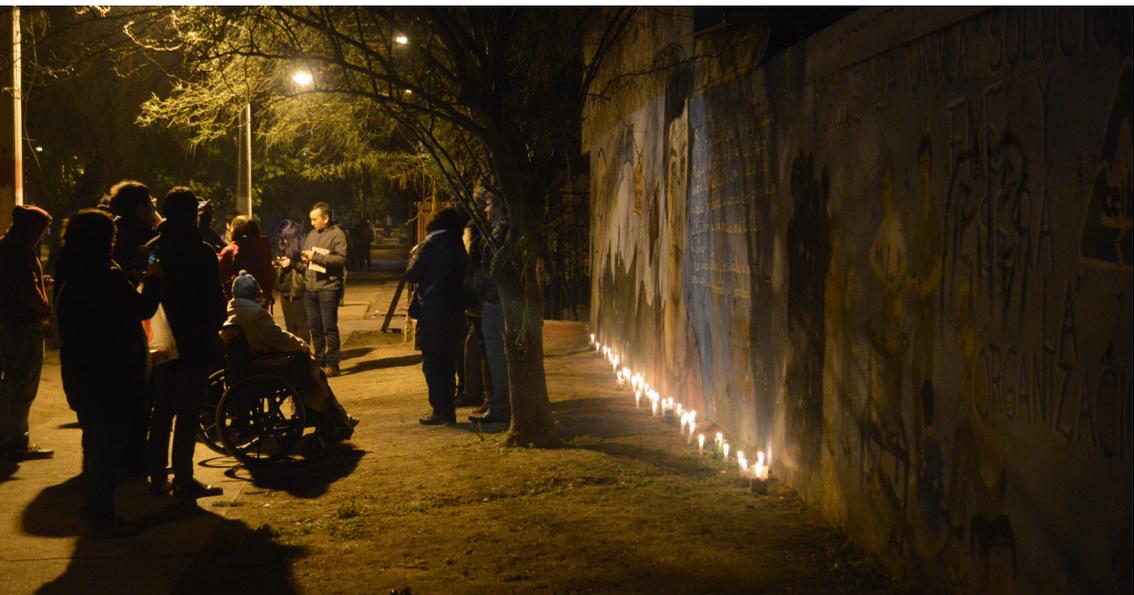


fig. 66

Pizarra intervenida

Estadio Víctor Jara

Antiguamente llamado Estadio Chile, el Estadio Víctor Jara, ubicado en un pequeño pasaje peatonal llamado Arturo Godoy, en honor a un boxeador nacional, configura un espacio importante en la vida artística, cultural, deportiva y, también, en la memoria histórica nacional. En este lugar, en mejores tiempos, tocaron artistas como The Strokes, Kraftwerk, Morrissey, Gustavo Cerati, Lou Reed, entre otros. Se realizaron festivales y grandes eventos. Cuenta, además, con una residencia deportiva para albergar a delegaciones de deportistas. Pero, por sobre todo, el Estadio se configuró hace poco oficialmente como un sitio de memoria, gracias a las gestiones de la Fundación Víctor Jara.

El inmueble fue uno de los primeros centros de detención y tortura luego del golpe de Estado en septiembre de 1973, sirviendo para secuestrar principalmente a universitarios de la cercana Universidad Técnica del Estado (UTE), actual Universidad de Santiago de Chile (USACH). El caso de Víctor Lidio Jara Martínez, que da nombre al estadio, es emblemático y representativo. «Víctor Jara fue detenido

fig. 67

Fachada exterior del estadio, hacia el pasaje Arturo Godoy. En el momento de la intervención, el recinto era utilizado principalmente como albergue para personas sin hogar, por lo que no toda el área era accesible a los visitantes.



el día 12 de septiembre en el recinto de la Universidad Técnica del Estado, lugar en el que prestaba sus servicios como director teatral, siendo conducido al Estadio Chile, donde tras ser separado de los demás arrestados junto a él, fue mantenido en los altos de una galería, junto a otras personas consideradas como peligrosas. Entre el 12 y el 15 de ese mes, fue interrogado por personal del ejército» (Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, 1996, p. 131). Luego de esto, testigos afirman que el cantautor se encontró durante largo tiempo en la galería, herido y en mal estado. Su cadáver aparece días después en las inmediaciones del Cementerio Metropolitano, con 44 orificios de bala.

fig. 68

Lugar donde se ubica el estadio, ocupando un área importante entre las calles Esperanza y Guerrero, en el centro de Santiago, cercano al límite con la comuna de Estación Central.

La Fundación Víctor Jara es creada el año 1993 por su viuda, Joan Jara. Se dedica principalmente a mantener vivo el legado de Víctor Jara como figura artística y polí-

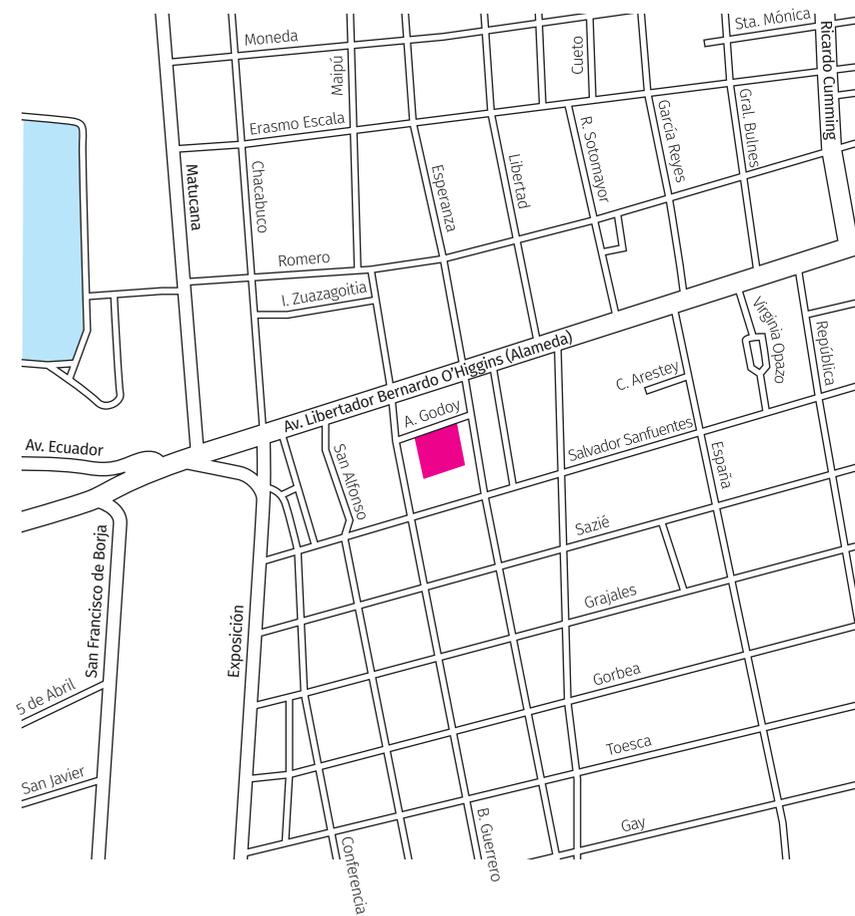




fig. 69

Pizarra ya instalada mientras un grupo de visitantes se encontraba realizando el recorrido, en la entrada del Sitio de Memoria, pero situado en el pasaje Arturo Godoy.

tica, luchando contra la intención de borrar la memoria histórica nacional. En esta línea, la Coordinadora Víctor Jara Sitio de Memoria, compuesta por la Fundación Víctor Jara, la Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos (AFEP), la Corporación Solidaria UTE - USACH y la Red Nacional de Sitios de Memoria, ha luchado por concretar la recuperación del Sitio de Memoria para la ciudadanía.

En el marco del Día del Patrimonio Cultural de Chile 2017, organizado por el Ministerio de Educación (MINEDUC), la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) y el Consejo de Monumentos Nacionales de Chile (CMN), con más de 1000 actividades inscritas a nivel nacional, fue la primera vez que el Estadio Víctor Jara pasó a ser parte del recorrido como Sitio de Memoria. «Se abre las puertas de este sitio de memoria a la comunidad y para realizar visitas guiadas por este recinto que por años albergó importantes eventos deportivos y culturales, y que luego del golpe militar se convirtió en centro de detención» (Día del Patrimonio Cultural de Chile, 2017). Para esto, se asistió a una reunión de la Coordinadora con la cual se conversó sobre el funcionamiento de la pizarra, aclarando su lugar de ubicación en el pasaje Arturo Godoy, de interesantes características como espacio público, junto a la entrada del Sitio. El proyecto recibió una buena acogida, por lo cual respaldaron su inclusión, sin intervenirlos ellos personalmente, sino los asistentes.

Las visitas serían el día 28 de mayo, desde las 11:00 horas hasta las 16:00. La pizarra se instaló ese día, luego de la primera visita de la mañana, a las 12:00 horas. Entran personas a la exposición de Víctor Jara, montada como primer punto del recorrido y antes de entrar al sector de la visita guiada. A las 12:13 se realiza el primer rayado sobre la pizarra, por parte de jóvenes asistentes, ante lo cual quienes entran comienzan a detenerse a mirar el rayado antes de ingresar. El recorrido consiste de la visita a los camarines, donde el número 4 es donde mantuvieron secuestrado y supuestamente fue asesinado Víctor, para luego pasar a la cancha del estadio, en donde se observa el lugar donde mantuvieron detenidos a los presos, junto con la silla donde se sentó Víctor, la cual está pintada de blanco, a diferencia del resto. Se realizan fuertes testimonios de tres personas que se encontraron secuestradas en el lugar y no habían regresado hasta ese momento. El formato se mantuvo en su lugar durante el ingreso de otro grupo a la visita guiada, por lo que fue nuevamente intervenido. A eso de las 15:00 horas, antes de que finalice el periodo de visitas, fue retirado de su lugar.

fig. 70

Lugar donde se ubica la pizarra considerando el área total ocupada por el edificio del estadio, específicamente en la entrada junto a la exposición sobre Víctor Jara instalada por la Fundación.



fig. 71

Formato intervenido, previo a su retiro del lugar.

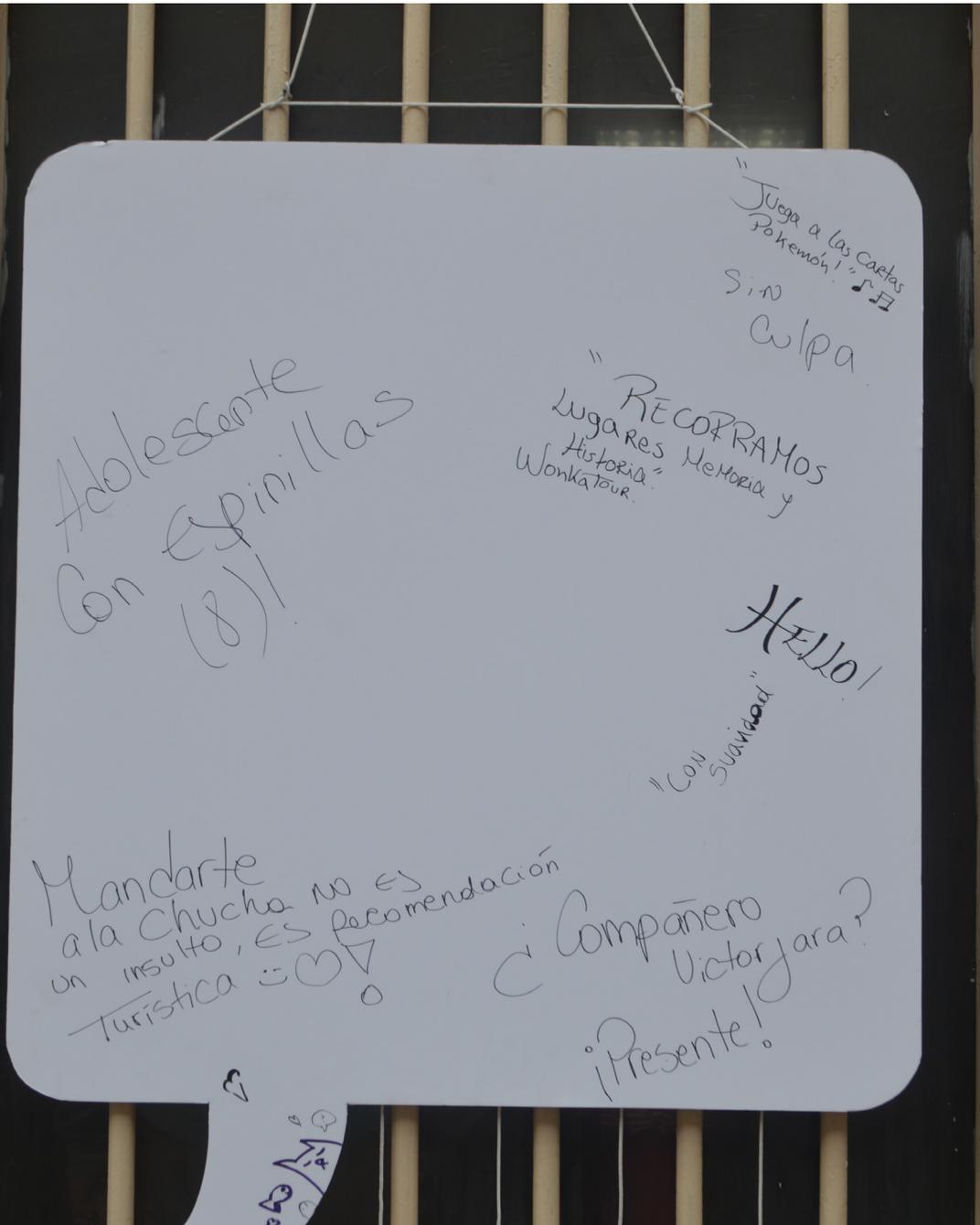


fig. 72

Pizarra intervenida

Memorial Herrera y Parra

El día sábado 8 de abril del año 2017, en calle Romero 2847, comuna de Santiago, se inauguró un memorial en homenaje a Luis Herrera González y Mario Parra Guzmán, asesinados por agentes de la dictadura cívico-militar. Ambos obreros mecánicos y dirigentes sindicales, de 34 y 29 años respectivamente, se encontraban trabajando en la empresa Chilean Autos, momento en el cual fueron secuestrados. En este caso, la respuesta del ejército sobre su detención y posterior ejecución fue que «efectivamente estas personas habían sido detenidas e interrogadas en una Unidad Militar, pero que a las 21:15 horas habían sido puestos en libertad. No existen antecedentes sobre sus actividades entre la hora que fueron liberados y el hallazgo de sus cadáveres al día siguiente; sin embargo es posible presumir que ambos activistas se enfrentaron con armas a alguna patrulla no identificado y en cuyo enfrentamiento los ciudadanos mencionados perdieron las vidas» ([Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación](#),

fig. 73

Elementos centrales del memorial en calle Romero, que consiste de esta banca y el mosaico circular en el suelo, además de la placa frente a ellos, en la pared del inmueble.

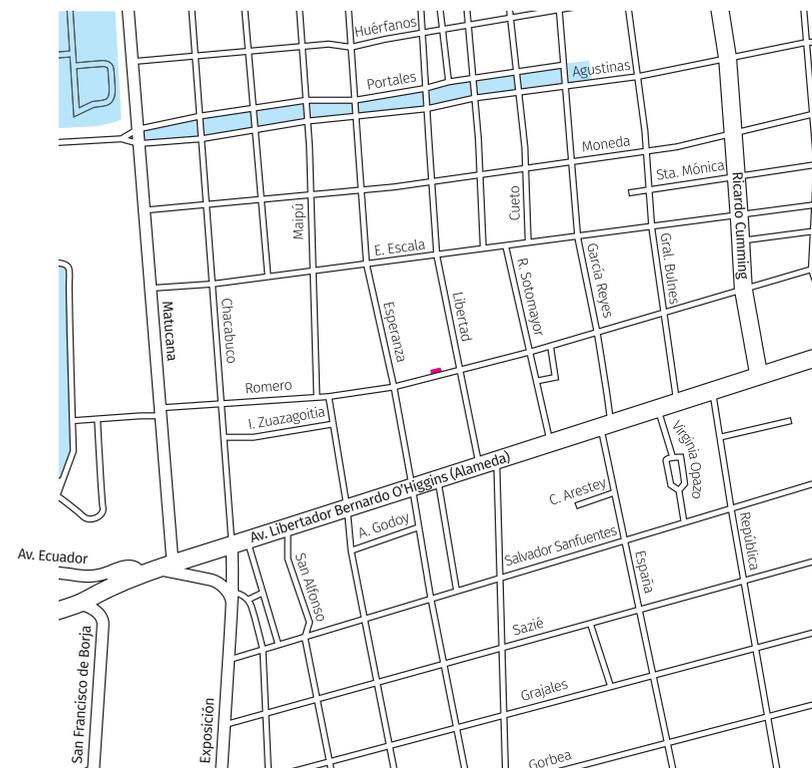


fig. 74

Ubicación del memorial, una cuadra al norte de la Alameda, muy cercano al Estadio Víctor Jara, donde se realizó la intervención anterior.

2006, p. 164). Finalmente, se consideró que la respuesta entregada por el ejército resultaba inverosímil, pues expresaban que los obreros capturados fueron liberados en horas de toque de queda, además de la poca probabilidad de que portaran armas luego de su captura, por lo cual existe convicción de la violación a sus Derechos Humanos.

El lugar donde se encuentra el memorial corresponde a donde fueron encontrados los cuerpos de las víctimas, luego de haber pasado por la Academia de Guerra del Ejército. El memorial fue elaborado con el apoyo de sus familiares, el Partido Comunista de Chile, la AFEP, la Agrupación de Mujeres por la Memoria y la Vida, el Programa de Derechos Humanos y el CMN, además del financiamiento del Ministerio del Interior y Seguridad Pública. Hoy, por primera vez, se suma a los recorridos del Día del Patrimonio como «Memorial Romero».

Al llegar al memorial, el cual consiste de una banca de líneas bastante similares a las del memorial del Caso Degollados en Providencia, con una planta en un extremo, frente a una circunferencia con un trabajo de mosaico en baldosas. Frente a ellos, una placa que dice:

*«En este lugar fueron
ejecutados dos trabajadores
y dirigentes sindicales por el terrorismo de Estado
ejercido durante la dictadura
cívico - militar
el día 27 de septiembre de 1973.»*

LUIS HERRERA GONZÁLEZ
(Dirigente sindical y Militante Comunista)

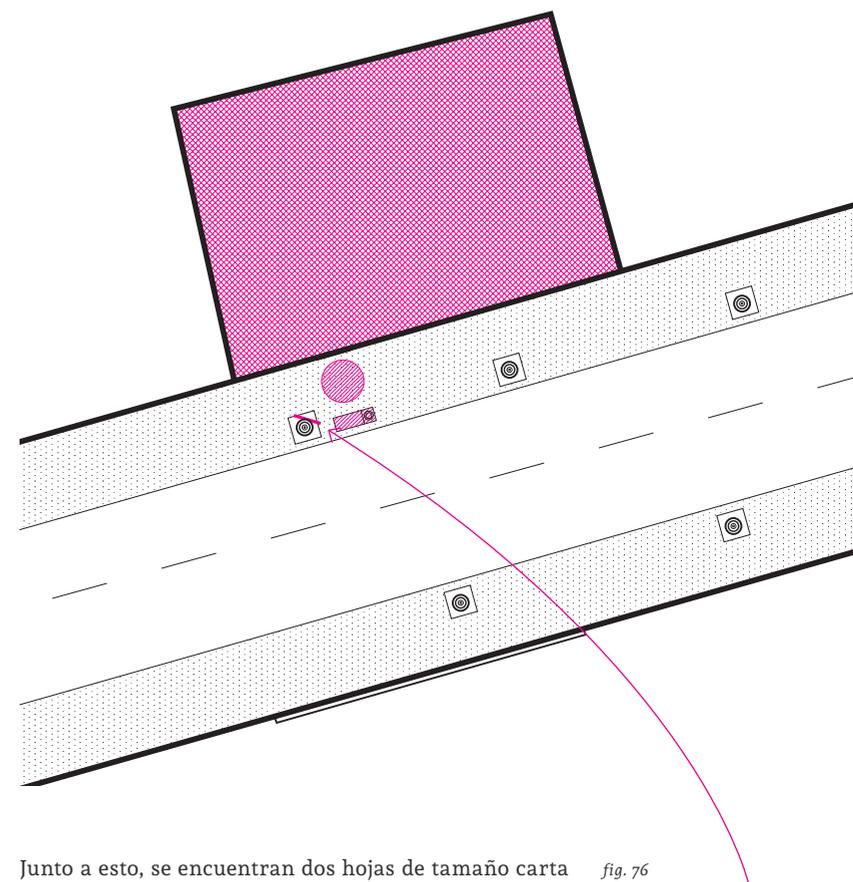
MARIO PARRA GUZMÁN
(Dirigente Sindical Sin Militancia Formal)

fig. 75

Muro de zinc al cruzar la calle, frente al memorial. Se encuentra empapelado con estos impresos, con el rostro de agentes del estado acusados de asesinato y de las víctimas, con el texto «Verdad y Justicia».

EN SU RECUERDO ESTE HOMENAJE
DE SUS FAMILIARES Y LA
AGRUPACIÓN DE MUJERES POR LA
MEMORIA Y LA VIDA

ESTE PUNTO FORMA PARTE DE LA RUTA
DE LA MEMORIA DEL BARRIO YUNGAY»



Junto a esto, se encuentran dos hojas de tamaño carta pegadas a un árbol próximo al memorial. La primera dice:

«Hace 42 años creyeron que con este crimen se borraría el ejemplo de Luis y Mario.»

Hoy declaramos que no lograron matar la imagen del hombre digno, comprometido y luchador incansable por la defensa de la justicia, la igualdad y el derecho de los trabajadores.

Luis, dejaste un muy lindo recuerdo como hijo, esposo, padre, hermano, tío, primo, sobrino, amigo y cuñado. Vivirás por siempre en la memoria de quienes tuvimos la suerte de tenerte en nuestras vidas.

Gracias a todos por acompañarnos.

Luis y Mario, Presentes.»

fig. 76

Ubicación en detalle de la pizarra y del memorial. Al frente, se demarca el espacio donde se encuentran los carteles mostrados en la figura anterior.

Mientras la segunda, bajo la primera:

«Aunque mil pasos toquen,
Mil veces este sitio,
No borrarán la sangre,
De los que aquí cayeron...»

Luis Herrera - Mario Parra
A 42 años de su muerte

Familia y Amigos

VERDAD Y JUSTICIA»

En cada una, esto se acompaña de imágenes de las víctimas.

La pizarra fue instalada a las 15:15 horas de ese mismo día, en un árbol próximo al memorial. La afluencia de gente no es muy alta, pero pasan algunos realizando el recorrido y se quedan en el memorial, observando y leyendo. Frente a este, cruzando la calle, se encuentran fotografías de los ejecutados políticos, junto con numerosos de los asesinos, con su descripción correspondiente. Entre quienes pasaban, una señora toma el formato, lo mueve intrigada y raya en él, unos 45 minutos luego de que este sea ubicado en su lugar. Luego de eso, aumenta la cantidad de gente que se interesa por este, en especial jóvenes que pasaban por el lugar. Finalmente, 2 horas luego de su instalación, un niño realiza un último rayado. A eso de las 17:35, y luego de un momento sin transeúntes, se retira la pizarra.



fig. 77

Pizarra intervenida

Memorial en Varas Mena 417

La Operación Albania (también llamada Matanza de Corpus Christi) fue un hecho ocurrido entre el 15 y 16 de junio de 1987, que resultó en la muerte de doce miembros del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), grupo armado revolucionario que, desde 1983, luchó contra la dictadura cívico-militar. Esta masacre fue perpetrada por la Central Nacional de Informaciones (CNI), ex DINA.

Se considera que el motivo principal para la Operación Albania fue la respuesta al atentado contra Augusto Pinochet, ocurrido en el camino al Cajón del Maipo el día 7 de septiembre de 1986, resultando 5 muertos y 11 heridos, pero no logrando el objetivo. Este atentado fue llamado «Operación Siglo XX».

«La matanza comenzó la jornada del 15 en un barrio residencial de la comuna de Las Condes, con la muerte de Recaredo Valenzuela Pohorecky.

fig. 78

Memorial autogestionado en la calle Varas Mena. La casa de rojo que se observa justo atrás corresponde al lugar de los hechos, mientras el memorial se encuentra frente a otra propiedad, espacio donde también se ubicó la pizarra.

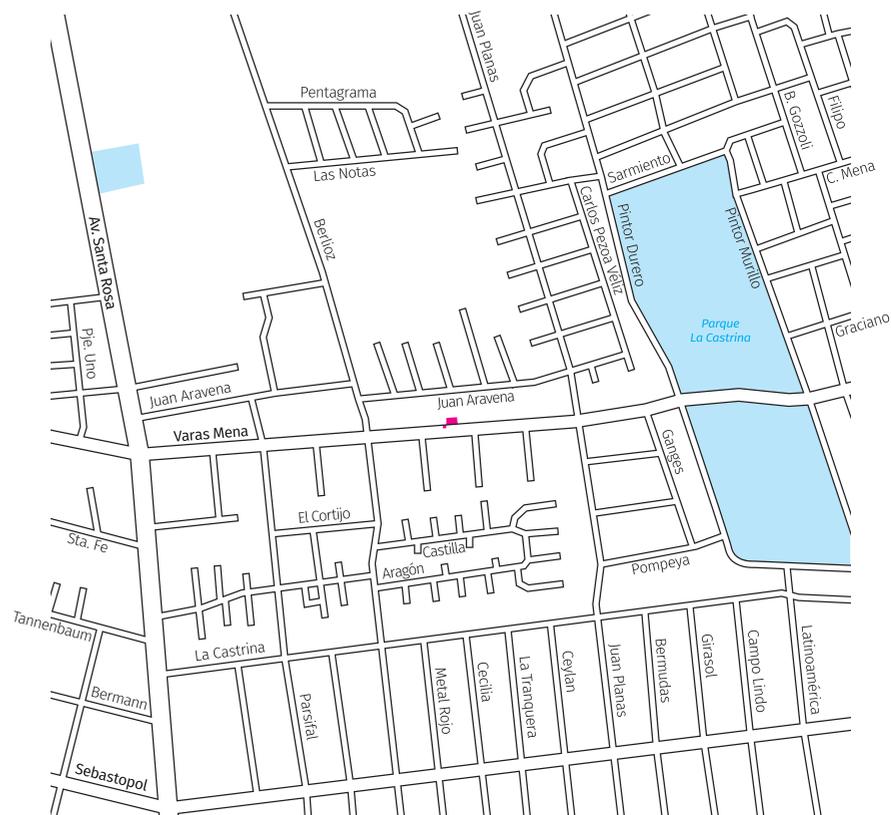


fig. 79

Ubicación del memorial y la casa de Varas Mena 417, en la comuna de San Joaquín, próximo a Av. Santa Rosa y del parque La Castrina.

Posteriormente, la CNI eliminó en la calle Varas Mena, en la comuna de San Joaquín, a Patricio Acosta Castro, Juan Henríquez Araya y Wilson Henríquez Gallegos, mientras que en la Villa Olímpica fue ultimado Julio Guerra Olivares.

En tanto, otros siete frentistas fueron asesinados en un inmueble abandonado de la calle Pedro Donoso, en Recoleta: José Valenzuela Levi, y Esther Cabrera Hinojosa, Ricardo Rivera Silva, Ricardo Silva Soto, Manuel Valencia Calderón, Elizabeth Escobar Mondaca y Patricia Quiroz Nilo» (Cooperativa.cl, 2012).

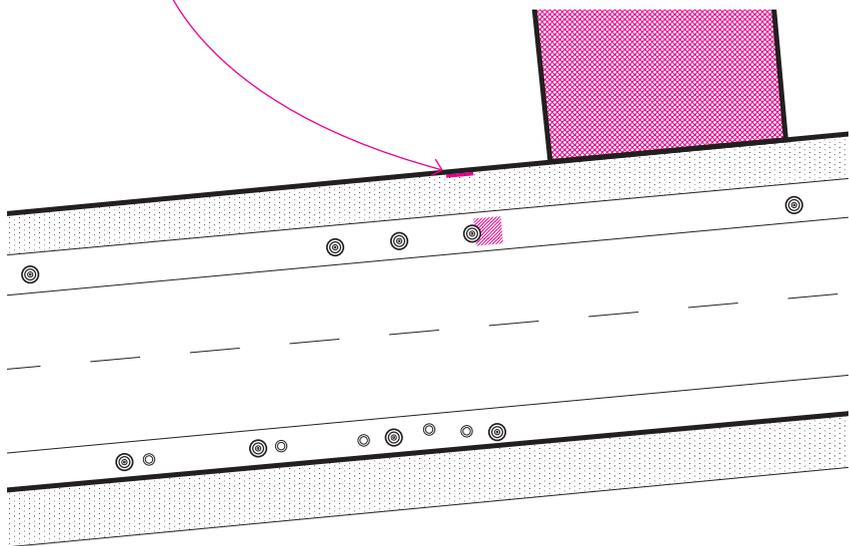
Este año se cumplen 30 años desde la matanza, lo cual daba pie a una conmemoración importante de parte del frente, el cual mantiene memoriales bastante rudimentarios en las ubicaciones de calle Varas Mena y Pedro Donoso. El intento de llegar a la información sobre eventos fue

tremendamente difícil, encontrándose informaciones cruzadas y poco claras, además de una nula promoción en redes sociales o medios de ideología afín. Finalmente, llegó la información de conmemoraciones entre el 15 y 17 de junio, de la mano de Carolina Aguilera. Luego fueron desmentidas, para confirmar que sí se realizaría una velación por parte del FPMR en Varas Mena, pero alrededor de las 19:00 horas.

La pizarra fue instalada ese mismo jueves 15 a las 17:45, en Varas Mena 419, comuna de San Joaquín. Esta ubicación es precisamente frente al memorial, en la reja de la casa que ahí se encuentra, junto al lugar de los hechos, que corresponde al número 417. El formato se mantuvo en el lugar largo tiempo, sin avistarse ningún tipo de marcha o evento. Aparentaba ser un día común, peatones transitaban tranquilamente, algunos observando extrañados. A eso de las 19:35, se avista una marcha desde el poniente, con lienzos del frente y antorchas. Al acercarse, fue posible identificar que los participantes llevaban carteles con rostros de los frentistas asesinados y el texto «MEMORIA, VERDAD Y JUSTICIA» en ellos. Al llegar iban derramando combustible y dejando un rastro de fuego en la calle. Ubicaron el lienzo en el edificio donde ocurrió la matanza, llegando en un extremo a tapar la pizarra, la cual fue

fig. 80

Calle Varas Mena, con el memorial en su vereda norte, junto a árboles y frente a una casa particular. Se marca el espacio donde se ubica la casa que fue lugar de los hechos, además de la ubicación de la pizarra durante la conmemoración.

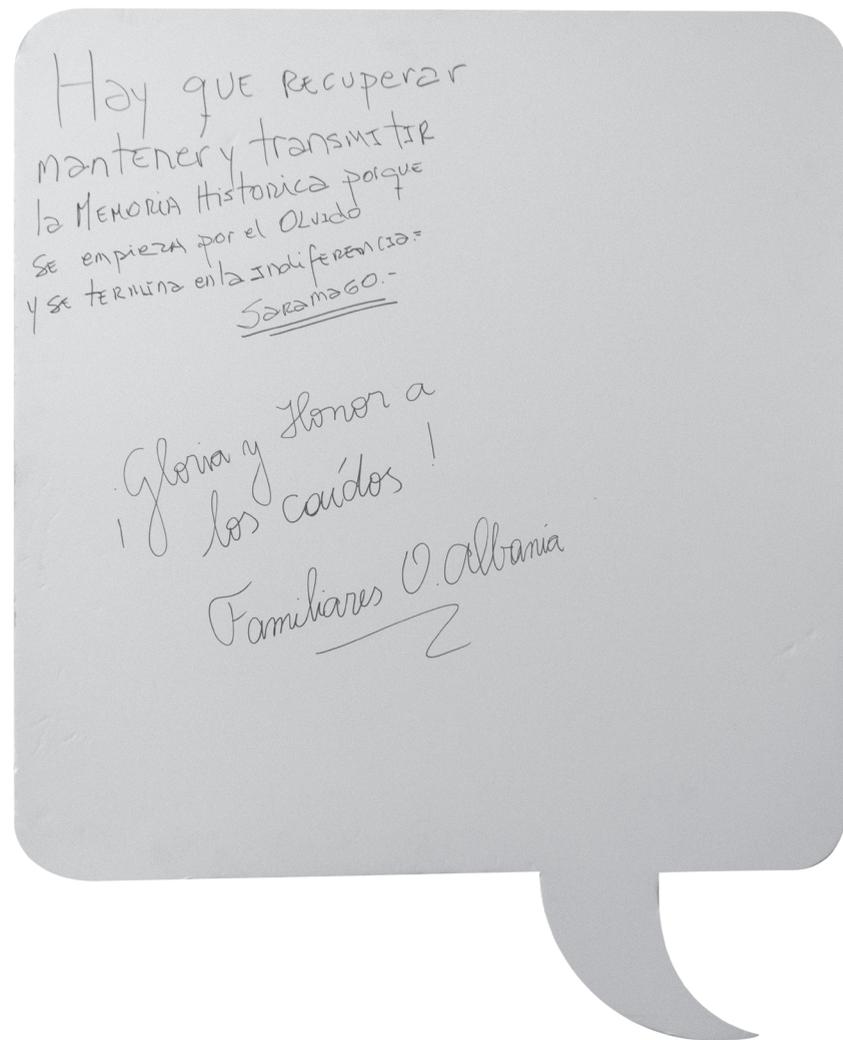


ignorada como si se tratase de una acción ensayada. A las 19:44, comienza un discurso pronunciado por familiares, el cual rescata la lucha de los frentistas en un momento de crisis nacional, además de la desilusionante realidad actual en cuanto a la política nacional. Luego de ella, la madre de uno de los asesinados, de avanzada edad, que también es hija de un Detenido Desaparecido da un fuerte y emotivo discurso, en el cual avala la vía armada como respuesta a agresiones represivas a nivel de Estado. Luego de esta, se entona el himno del FPMR, de Patricio Manns. Durante este canto, la gente se percató de la pizarra y comienza a intervenirla rápidamente. Luego de esto, se encienden velas en el memorial ubicado entre la vereda y la calle, mientras más personas se acercan. Después de la velación, la hermana de una víctima de la matanza en Pedro Donoso da un discurso. Se entonan las canciones «Levántense, compañeros» de Ángel Parra y «No Pasarán» de Carlos Mejía Godoy.

Luego del canto, se da por finalizado el acto, a las 20:10. La pizarra queda de fondo mientras los grupos de personas se despiden, para luego ser intervenido una vez más antes de la retirada de la multitud.

fig. 81

Lienzo desplegado que, como se observa, bloqueó parte de la pizarra. También es posible percibir que esta ya ha sido intervenida al momento de la captura. El lienzo dice: «30 AÑOS CORPUS CHRISTI - AQUÍ NADIE MUERE COMPAÑER@».



Hay que recuperar
mantener y transmitir
la memoria histórica porque
se empieza por el olvido
y se termina en la indiferencia.
Saramago.

Gloria y Honor a
los caídos!
Familiares O. Albania

fig. 82

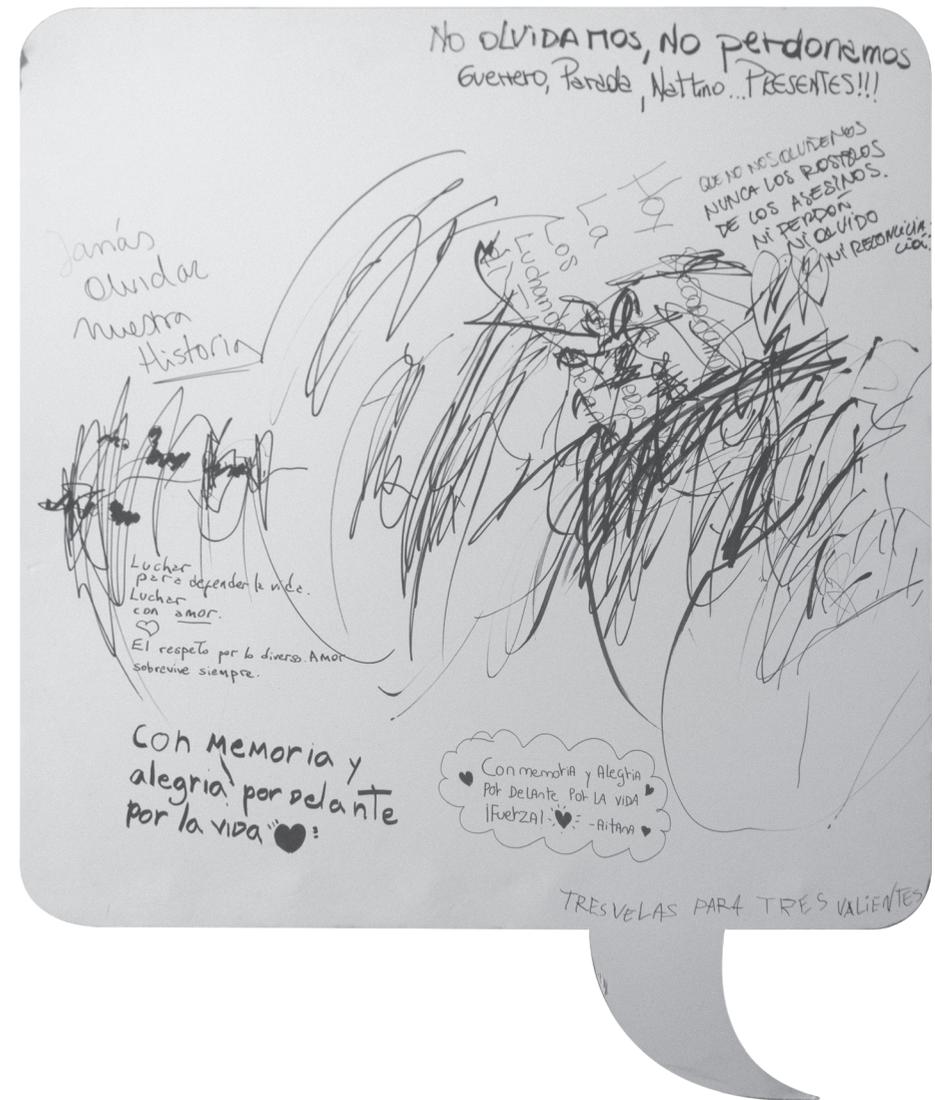
Formato intervenido.

7.0 Análisis

Memorial Nattino Guerrero

Parada en Providencia

1. No olvidamos, No perdonamos
Guerrero, Parada, Nattino...PRESENTES!!!
2. QUE NO NOS OLVIDEMOS
NUNCA LOS ROSTROS
DE LOS ASESINOS.
NI PERDÓN
NI OLVIDO
NI RECONCILIACIÓN
3. Hoy Recordamos (...)
La lucha (...)
Los (...)
Luchando (...) de tan (...)
4. Jamás
Olvidar
Nuestra
Historia
5. Luchar
para defender la vida.
Luchar
con amor.
♥
El respeto por lo diverso. Amor
sobrevive siempre.
6. con memoria y
alegría por delante
por la vida "♥"
7. Con memoria y alegría
por delante por la vida
¡Fuerza! ♥ -Aitana ♥
8. TRES VELAS PARA TRES VALIENTES



Esta pizarra fue intervenida en numerosas ocasiones, presentándose distintos tipos de inscripciones, con la predominancia de la consigna impuesta por Ciudad Elefante para el evento, la cual dice «Con memoria y alegría, por delante por la vida», encontrándose esta en la inscripción 5 y 6 de la presente. En cuanto a la intención con la que se escribe, se observa una clara voluntad de dejar una marca sin llenar todo el espacio, estando vacía el área que corresponde al inicio de la secuencia de lectura (esquina superior izquierda), por lo que se puede inferir cierta

timidez a la hora de comunicar las ideas. En cuanto a tamaño y presencia, el rayado realizado por el niño en brazos de su madre corresponde al elemento que utiliza el mayor porcentaje del canvas.

Las ideas comunicadas van totalmente en línea con el evento que sucede en el espacio público, con presencia de menciones directas a las víctimas en el punto 1, indirectas en el 8, a la idea de lucha en 3 y 5 y al concepto de memoria y olvido en 2, 3, 4, 6 y 7. Existe, además, una presencia reiterada de los corazones en el punto 5, 6 y 7. En este último, el comentario se encuentra firmado por Aitana, nombre femenino de origen árabe, probablemente nombre de pila de quien dejó la inscripción.

En el punto 3, si bien lo que se alcanza a ver evidencia la temática y tono de la inscripción, fue bastante bloqueado debido al rayado que lo obstruye, por lo que

Según la posición y forma de la escritura, al menos el punto 8 debió ser escrito por un niño, de los cuales había muchos en la conmemoración.

Casa Memoria José Domingo Cañas

Es la única pizarra que resultó intacta luego de la activación. Las razones para esto pueden ser variadas, por lo que me aventuro a dar 3:

1. Una de las características de este evento, en un sitio de memoria importante, de relevancia histórica y simbólica, fue la ausencia de difusión en redes sociales o medios locales. Tanto el Facebook como sitio web de la Fundación 1367, encargada del mantenimiento de la casa museo, no fueron actualizados para comunicar esta conmemoración. En ese sentido, los asistentes fueron miembros de la misma, amigos de estos y personas afines ya al lugar en sí. Por lo tanto, para los asistentes estaba todo dicho, dada la concreción del sitio de memoria hace ya 7 años y su relativa consolidación en el tiempo. Además, los connotados artistas asistentes refuerzan la idea de que



es un sitio en el cual se ha logrado concretar el anhelo de preservar la memoria hace ya un tiempo considerable.

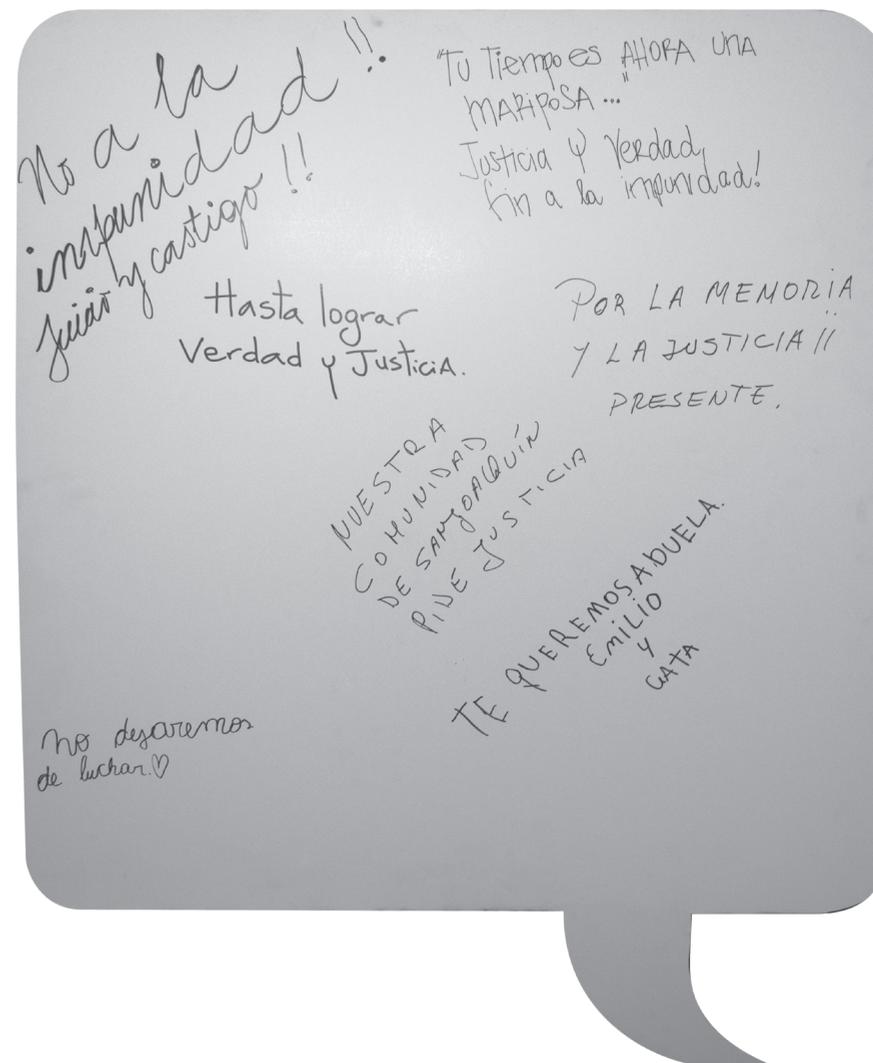
2. La conmemoración, a diferencia de otras, es en torno al sitio y no a las víctimas. Si bien existe una intrínseca relación entre ambos, debido a los pilares levantados visiblemente en el espacio de realización, honrándolas, aquí se conmemoraban los 7 años desde la creación del sitio. Constituye esto una celebración del medio de conservación, de comunicación, más que del hecho histórico.

Por lo tanto, al conmemorar un medio se deja de lado al sujeto, y es este el que genera las emociones necesarias para desear comunicar algo voluntariamente en un canvas dispuesto para ello. De hecho, no existió mención directa a las víctimas como individuos, sino a ellos como colectivo, exceptuando un par de nombres que resultaron relevantes debido a actividades específicas durante el acto.

3. El lugar que se utilizó de soporte para la pizarra fue la reja de entrada al recinto. Si bien estaba junto al público asistente, no se encontraba suficientemente iluminada y pudo pasar desapercibida, además de que el soporte trasero no era el más estable, hecho que pudo haber sido notado por alguien dispuesto a intervenir.

Memorial Familia Recabarren

- | | |
|--|--|
| 1. No a la
impunidad !!
juicio y castigo !! | 6. TE QUEREMOS ABUELA
Emilio
y
Cata |
| 2. "Tu tiempo es ahora una
mariposa..."
Justicia Y Verdad
fin a la impunidad! | 7. No dejaremos
de luchar ♥ |
| 3. Hasta lograr
Verdad y Justicia | |
| 4. POR LA MEMORIA
Y LA JUSTICIA !!
PRESENTE. | |
| 5. Nuestra
comunidad
de Sanjoaquín
pide justicia | |



En esta activación se dio algo especial que generó una alta respuesta: la reunión de personas cercanas a un grupo de víctimas de crímenes contra los DDHH. La mayoría de los asistentes fueron familiares y vecinos del sector, por lo que el nivel de compromiso era muy alto. Luego de los discursos y el acto, de características muy sencillas, se realizó una fila en la que probablemente todos los asistentes dejaron su rayado en la pizarra. La inscripción 1, 3, 4 y 7 se refieren directamente al tema de los derechos humanos, y configuran en sí consignas clásicas en torno a las violaciones de estos. El 2 presenta la consigna «Justicia y verdad, fin a la impunidad», precedida por parte de la

canción «Mariposas», del álbum «Antología» de 1978, del cantautor cubano Silvio Rodríguez. Esta dice así:

Hoy viene a ser como la cuarta vez que espero desde que sé que no vendrás más nunca.

He vuelto a ser aquel cantar del aguacero que hizo casi legal su abrazo en tu cintura.

Y tú apareces en mi ventana, suave y pequeña, con alas blancas.

Yo ni respiro para que duermas y no te vayas.

Que maneras más curiosas de recordar tiene uno, que maneras más curiosas: hoy recuerdo mariposas que ayer sólo fueron humo, mariposas, mariposas que emergieron de lo oscuro bailarinas, silenciosas.

Tu tiempo es ahora una mariposa, navecita blanca, delgada, nerviosa. Siglos atrás inundaron un segundo debajo del cielo, encima del mundo

Tu tiempo es ahora una mariposa, navecita blanca, delgada, nerviosa. Siglos atrás inundaron un segundo debajo del cielo, encima del mundo

Así eras tú en aquellas tardes divertidas, así eras tú de furibunda compañera. Eras como esos días en que eres la vida y todo lo que tocas se hace primavera. Ay, mariposa, tú eres el alma de los guerreros que aman y cantan, y eres el nuevo ser que se asoma por mi garganta

Que maneras más curiosas de recordar tiene uno, que maneras más curiosas:

hoy recuerdo mariposas que ayer sólo fueron humo, mariposas, mariposas que emergieron de lo oscuro bailarinas, silenciosas,

Tu tiempo es ahora una mariposa, navecita blanca, delgada, nerviosa, Siglos atrás inundaron un segundo debajo del cielo, encima del mundo.

Tu tiempo es ahora una mariposa, navecita blanca, delgada, nerviosa, Siglos atrás inundaron un segundo debajo del cielo, encima del mundo.

Tu tiempo es ahora una mariposa, navecita blanca, delgada, nerviosa, Siglos atrás inundaron un segundo debajo del cielo, encima del mundo.

Además, se presenta un emotivo escrito de parte de los nietos de doña Ana González, refiriéndose a su relación con ella en el punto 6. En el 5, se hace referencia al territorio, identificando tanto a las víctimas como a los asistentes como miembros de la comunidad de San Joaquín, comuna en la que se inserta el memorial por pocos metros, dado que el límite con San Miguel, La Cisterna y La Granja se encuentra muy cerca.

Caso Calle Conferencia 1587

1. Comunismo es amor ♥
⊥
2. Partido
Comunista
Siempre presente!
3. ¿Donde Estan?
4. Lucha por tus
ideales hasta el
final!!
Que no te engañen
o te opriman!
5. Los zamorano
Familia zamorano presente!
6. O

Esta pizarra se ubico en la conmemoración de la «ratonera» que realizaron agentes de la dictadura contra miembros del Partido Comunista de Chile, por lo que evidentemente existe una marcada presencia de alusiones partidistas y con carga ideológica en el resultado. El punto 1 y 2 muestran claramente, y en una ubicación que busca predominar (esquina superior izquierda y lado superior) alusiones directas a la ideología y al partido en sí. Esto se condice con la organización y emblemas desplegados durante todo el acto, que al parecer no incluía ningún otro grupo político, a pesar de que en el hecho en sí cayeron también miembros del MIR y el MAPU. El punto 3 presenta una consigna clásica que expresa una de las grandes exigencias de los movimientos pro derechos humanos posterior a la dictadura: la revelación del secreto de los lugares donde depositaron los cadáveres de los Detenidos Desaparecidos. La anotación 4 expresa una idea de manera mucho más personal, sin aludir a una consigna sino a la expresión de un ideal. El punto 5, escrito evidentemente por un niño,



habla en pos de la familia Zamorano, probablemente familiares de Mario Jaime Zamorano Donoso, obrero y miembro del Comité Central del Partido Comunista, parte de las víctimas de este caso.

La última inscripción, que indica solo un «O», indica una posible intención de escritura que fue frustrada por motivos desconocidos.

Conmemoración por Ronald Wood



- I. Gracias compañeros por recordar lo que fuimos, somos y seremos
2. RONALD FUE UN JÓVEN COMÚN, QUE QUISO UN CHILE MEJOR
3. RONY, UNA INSPIRACIÓN DE VIDA;
RONALD VIVE !!
«firma»
4. Siempre en la memoria
Ronald Wood
★ PANCHOSTAR ★
#PORRONYMUERTOOFICIAL
#JUSTICIAPARARONALDWOOD

Esta conmemoración no ocurrió en el sitio del suceso conmemorado, sino en el barrio de residencia de la víctima, Ronald Wood. A la hora de instalar la pizarra, ocurrió un hecho que debe ser mencionado y condicionó su mensaje, dado que esta quedó localizada muy cerca del escenario sin poder modificar su lugar, y más aún, fue bloqueada del punto de vista del público por un parlante de grandes proporciones, por lo que quienes la intervinieron fueron en su mayoría, sino totalmente, personas que dieron discursos o realizaron performances en el escenario, antes o después de subir a este.

Las inscripciones registradas en este formato son, en primer lugar, un agradecimiento escrito con letra pequeña en el extremo superior, dirigido a quienes mantienen viva la memoria. El segundo, expresa con letra más grande y apropiándose en todo el ancho del formato, una opinión sobre Ronald y su vida. El tercero corresponde a una opinión firmada, por alguien que evidentemente quiso dejar constancia de su presencia y autoría. Resulta difícil reconocer lo que la firma dice. La cuarta inscripción es interesante por estar firmada y poseer *hashtags*, los cuales son de uso masivo hoy en día en las Redes Sociales y corresponden, por lo tanto, a un lenguaje muy actual. La firma corresponde a Panchostar, que muy probablemente es Francisco Concha, baterista de la banda Perro Muerto.

Estadio Víctor Jara

1. Adolescente
Con Espinillas
(8)!
2. "Juega a las cartas
Pokemón!" 🎵 🎵
3. sin culpa
4. "RECORRAMOS
Lugares memoria y
historia".
Wokatour.
5. Hello!
6. "Con suavidad"
7. Mandarte
a la chucha no es
un insulto, es recomendación
turística !
8. ¿Compañero Victor Jara?
¡Presente!
9. «dibujos»

Esta pizarra se instaló durante las primeras horas de la primera apertura del Estadio Víctor Jara como sitio de memoria disponible para ser visitado en el Día del Patrimonio 2017. La oportunidad aquí presentada era recolectar respuestas de personas que no van precisamente a conmemorar un lugar o a víctimas de represión, sino que pueden tener la visita como parte de un día de panorama cultural, de esparcimiento, de paseo familiar. También están los casos, claramente, de gente afín a las víctimas, figuras cercanas a la Fundación Víctor Jara, que



administra este espacio, o bien personas que buscan revivir la memoria de lo sucedido o de la figura del cantautor en sí. La infinidad de cruces en el sentido de la intención de los visitantes se podría prestar para inscripciones de muy variados tonos.

La anotación 1, de gran tamaño y en posición prioritaria en secuencia de lectura, indica por primera vez en la ejecución del proyecto un mensaje completamente salido de contexto. Se observa incluso la intención de burla o

denostación, probablemente amistosa (debido al signo (8) presentado, el cual se refiere a una nota musical (♯) en el lenguaje de *Windows Live Messenger* (ex *MSN Messenger*), popular plataforma de comunicación por mensaje instantáneo operativa entre 1999 y 2012. Continuando en esa línea, el número 2 expresa otro mensaje personal con notas musicales, referido al juego de cartas Pokémon, muy popular durante los años 2000. El 3 parece ser una respuesta al número 2, expresando un «sin culpa» por jugar al juego mencionado. El punto 4 ya se refiere al sitio en cuestión, vinculándolo con el Día del Patrimonio y los lugares que en él se pueden visitar. Dicha inscripción se encuentra firmada por «WonkaTour», concepto que probablemente se refiere al tour que se realiza en el libro *Charlie y la Fábrica de Chocolate* (*Charlie and the Chocolate Factory*) del autor británico Roald Dahl, donde los personajes realizan un paseo por la fábrica de chocolate de Willy Wonka. Las inscripciones 5 y 6 resultan difíciles de entender sin un contexto de creación más preciso, la primera de ellas siendo un simple «hello», hola en inglés, y la segunda expresando «con suavidad», probablemente escrito por alguien utilizando la pizarra como un medio para comunicarse con otra persona junto a él o ella. El 7 expresa otra frase escrita con la intención de molestar a algún espectador, haciendo alusión al concepto de «turismo» presente en el Día del Patrimonio. Ya llegando a la base del formato se encuentra la inscripción 8, que alude directamente a Víctor Jara como víctima de violaciones a sus derechos humanos al haber sido encarcelado y ejecutado en el recinto, utilizando una consigna clásica para estos casos. Finalmente, en el extremo inferior (del globo de texto), se encuentran dibujos de un gato con un globo de texto que indica interrogación, un pescado, un trutro de pollo y un corazón, junto a una figura de difícil reconocimiento.

Memorial Herrera y Parra



1. 你好;
2. Muy Bonito el trabajo
3. Muy bonito trabajo
me gusta que existan
memoriales que no solo
reflejen el dolor sino
que creen arte

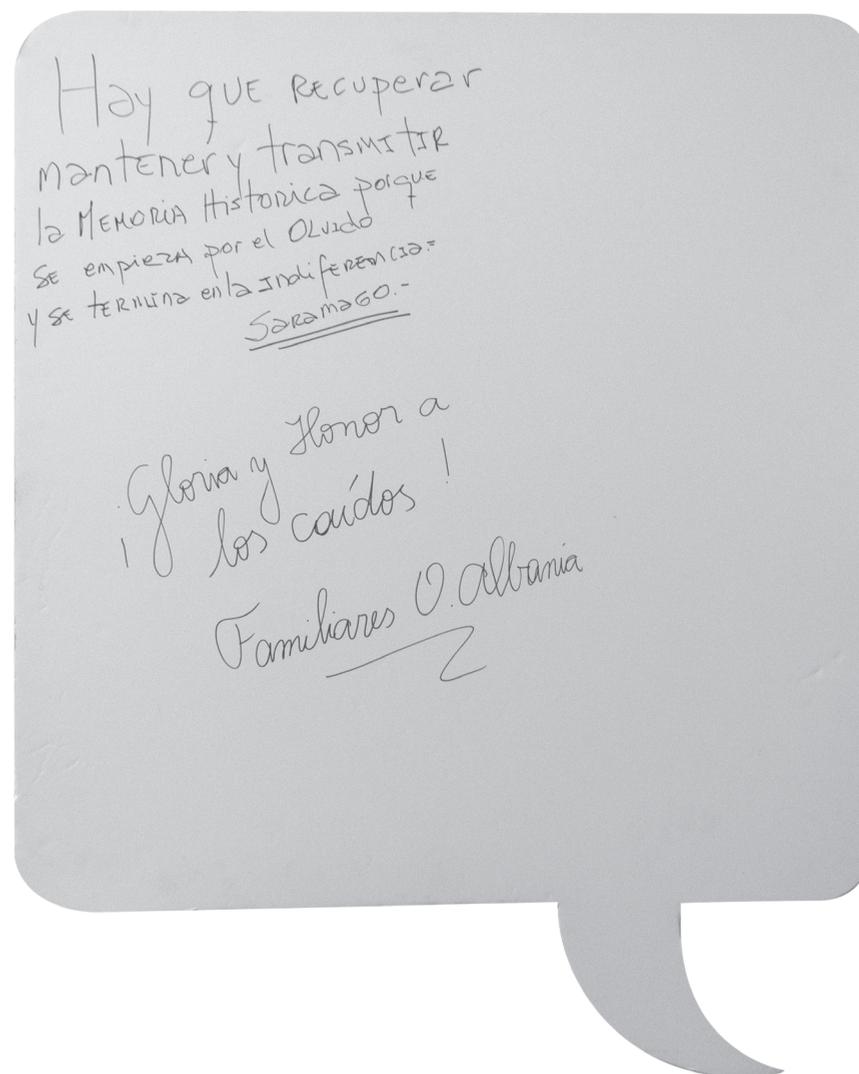
4. que Dios
LO
vendiga
5. Holi :)
6. Gracias :P
7. que Dios les vendiga

En esta aplicación específica suceden cosas muy especiales: si bien no transitan muchas personas durante el transcurso del tiempo en que la pizarra se ubica, recibe bastantes y diversas respuestas. Además, a su alrededor se encuentra un montaje relacionado a perpetradores de violaciones a derechos humanos y víctimas de ellos, por lo que el contexto se encuentra cargado ya de expresión política.

La inscripción número 1 corresponde, extrañamente, a la palabra china 你好, escrita en pinyin, o sea romanización del chino mandarín tradicional, «nǐhǎo». Probablemente fue escrita por un inmigrante chino, de los cuales hay muchísimos en el sector, encontrándose cerca restaurantes y supermercados atendidos por ellos. Luego, el punto 2 expresa una apreciación sobre el memorial, al igual que el 3, 4, 6 y 7. De estos, el 3 posee una opinión bastante más elaborada sobre el hecho de instalar un memorial, relativo a su valor estético. El punto 4 y 7 dicen básicamente lo mismo, siendo escritos por, al parecer, dos personas diferentes.

Se percibe de manera bastante clara que el punto 2 y 7 fueron escritos por la misma persona, tal vez no en el mismo momento por la ubicación de las inscripciones. Lo mismo sucede con el 5 y 6, aunque en ese caso puede haber sido en el mismo momento.

Memorial en Varas Mena 417



1. Hay que recuperar
mantener y transmitir
la memoria historica porque
se empieza por el Olvido
y se termina en la indiferencia.-
Saramago
2. ¡Gloria y Honor a los caídos!
Familiares O. Albania

Esta pizarra se instaló durante una conmemoración que resultó tremendamente pasajera, pero no por ello menos significativa, ya que el punto en sí formaba parte de un recorrido entre un punto inicial, el mismo y un último lugar de conmemoración que se encuentra en Varas Mena, más hacia el oriente (específicamente por la muerte de Patricio Acosta). Estos son solo dos puntos donde ocurrió la masacre que fue la Operación Albania, siendo otras locaciones la calle Pedro Donoso de Recoleta, la Villa Olímpica de Ñuñoa y la calle Alhué de Las Condes. De todas maneras, el inmueble de Varas Mena 417 corresponde a uno de los más emblemáticos, pues ahí se generó una real confrontación luego del allanamiento del inmueble.

En el formato se intervino solo en el lado izquierdo ya que fue obstruido en el lado derecho por los lienzos que ya traían programados los miembros del FPMP. A pesar de eso, la característica aguerrida de la manifestación (y, en sí, de un grupo armado como el Frente) queda en evidencia al ser escritos de gran tamaño que no buscan para nada pasar desapercibidos en el lienzo.

El número 1 corresponde a una cita de José de Sousa Sarraamago, escritor portugués, la cual pronunció el año 2005 durante una conferencia sobre la memoria histórica y su importancia. Esto corresponde totalmente a la temática de la conmemoración, en especial considerando el contexto nacional referente al tema. En cuanto a la segunda inscripción, esta se trata de una consigna firmada a nombre de todos los familiares de las víctimas de la Operación Albania / Matanza de Corpus Christi, de los cuales había muchos asistentes y participantes en la marcha, refiriéndose a los caídos, aludiendo a un enfrentamiento, o sea, caídos durante la lucha.

8.0 Proceso Editorial

Luego del ejercicio de memoria realizado, su comunicación tanto a quienes formaron parte de este como a la ciudadanía interesada resulta una lógica consecuencia. En esta línea, se decidió realizar un producto editorial que comunique esta experiencia de manera auténtica y coherente. Este involucra variadas decisiones de diseño acorde a la oportunidad generada, siempre buscando generar una obra coherente a lo experimentado previamente.

Referentes estilísticos

Cuerpos Blandos

Juan Pablo Langlois Vicuña

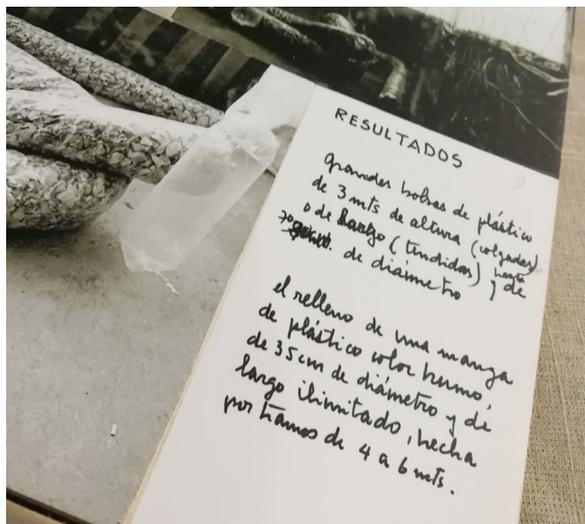
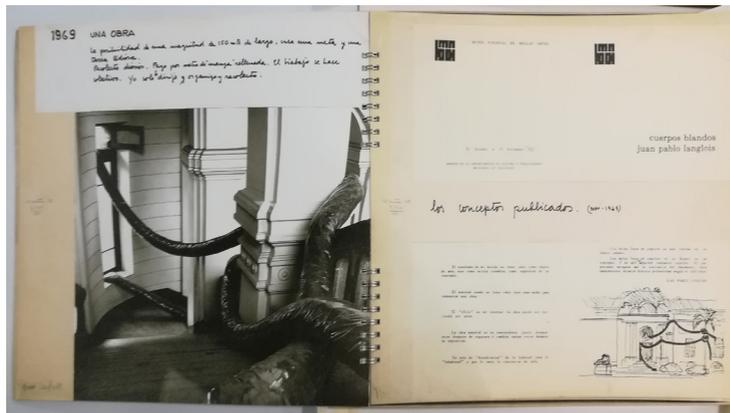


fig. 27 y 29

Texto ya mencionado anteriormente como referente general. Constituye la principal referencia de estilo editorial, debido a la forma en la que el autor se apropia del formato de manera artesanal, generando una bitácora durante el transcurso del mismo. El rescate del trazo manual grueso, al igual que el presente en los formatos de la intervención genera un vínculo interesante entre ambos soportes.

ATT LÄMNA ALLT

Sara Woodrow



fig. 83

ATLAS: Archive

Matt Lenz

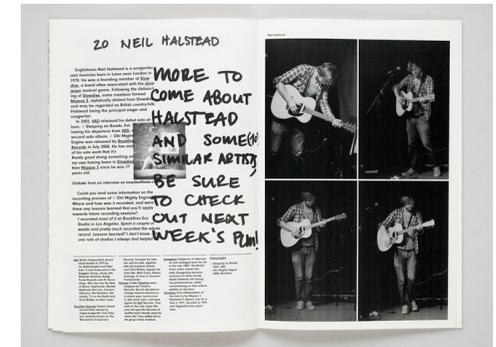


fig. 84

De las obras de Sara Woodrow y Matt Lenz, rescatamos la diagramación y el uso del trazo manual grueso y expresivo combinado con bloques de texto y fotografía. Se consideró ideal el uso de fotografía en escala de grises para poder destacar de forma ideal el texto rotulado.

ISOLATION

FESTIVAL DE CINE ZOMBIE

María de la Paz Vargas

De la presente obra, rescatamos el uso del duotono y del color rojo en específico, en contraste con el negro del texto y fotografías monocromáticas en escala de grises, además de un sustrato base de tono cálido.



fig. 85

Contenido

Perfil del libro

Este libro corresponde a una bitácora documental que a través del relato de las diferentes intervenciones realizadas durante este ejercicio de memoria pretende comunicar fidedignamente lo que ahí sucedió, por medio del texto escrito como también la fotografía y dibujo.

Título y Bajada

Proyecto ASENTAR

Un ejercicio de memoria desde la intervención en contextos de conmemoración

Estructura de contenidos

1. Introducción del autor

2. Intervenciones

2.1 Memorial a los profesores Nattino, Guerrero y Parada

2.2 Casa Memoria José Domingo Cañas

2.3 Memorial a los miembros de la familia Recabarren González

2.4 Memorial en calle Conferencia

2.5 Plaza Ronald Wood

2.6 Estadio Víctor Jara (*durante Día del Patrimonio*)

2.7 Memorial a Mario Parra y Luis Herrera (*durante Día del Patrimonio*)

2.8 Memorial a los frentistas caídos en la Operación Albania*

3. Conclusiones generales

Cada apartado de las intervenciones contiene detalle tanto de la ubicación como características del lugar, además del relato, fotografías y el formato intervenido.

Lenguaje escrito

Los textos del libro se escriben totalmente en idioma español, con un tono cercano, en tercera persona (a pesar de contar una experiencia personal) y con un lenguaje culto formal, sin abusar de conceptos de difícil comprensión.

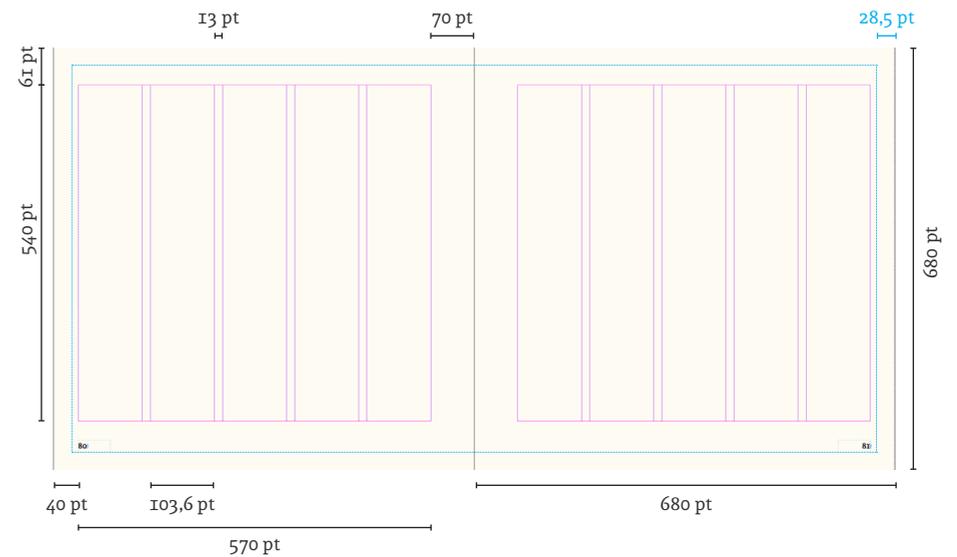
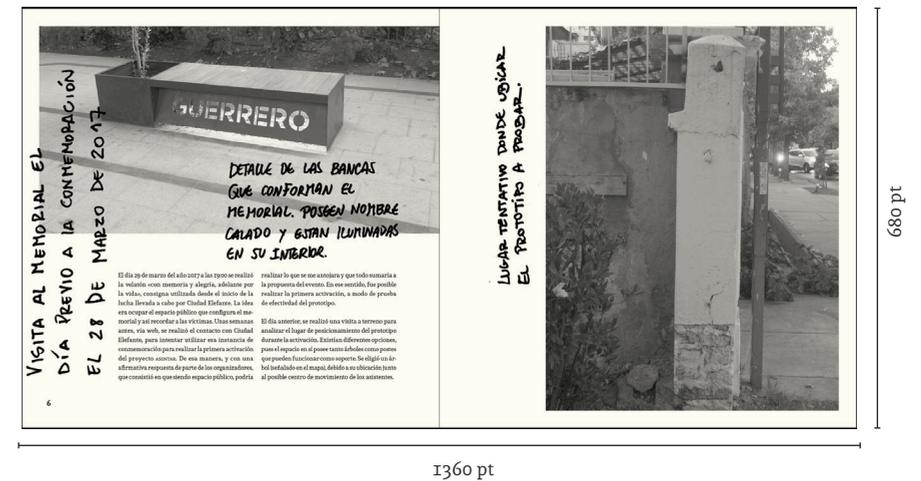
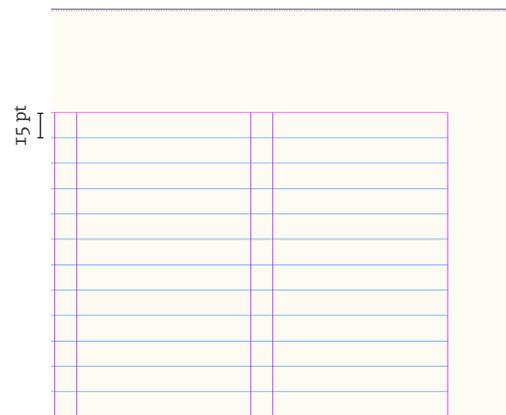
Diagramación

Formato y grilla

El libro posee formato cuadrado, buscando emular el espacio de la pizarra que se utilizó en las intervenciones. Cada página mide 680 pt de alto y ancho.

La estructura utilizada considera una grilla de 5 columnas, de 103,6 pt cada una. El canalón entre ellas es de 13 pt. La caja de texto mide un total de 540 pt de alto y 570 pt de alto, con un margen superior de 61 pt, inferior de 79 pt, exterior de 40 pt e interior de 70 pt. Se considera también un segundo «margen», el cual demarca el límite de las fotografías. Este es superior, inferior y externo, midiendo siempre 28,5 pt.

No se utilizaron filas para trabajar las columnas, pero se opera con una línea base cada 15 pt, siempre dentro de la caja de texto. Esto fue decidido tomando en cuenta los tamaños tipográficos a utilizar y el interlineado ideal para estos, además del tamaño de la caja y el formato, cabiendo exactamente 36 líneas.



Sustrato

Para la elaboración del libro, se tomó la decisión de seleccionar un papel de alto gramaje, no estucado y con coloración cálida, hacia el amarillo. Luego de una investigación de sustratos posibles, fue elegido el papel Olin, distribuido por Antalis GMS Chile. Es un papel premium, no estucado, que posee diferentes coloraciones y gramajes para diferentes tipos de impresión.

Color

El documento es duotono, poseyendo dos colores. El primero corresponde al negro, complementándolo con un rojo oscuro. Las tintas a utilizar son las siguientes:



C 0
M 0
Y 0
K 100



C 0
M 100
Y 100
K 25

Fotografía

La fotografía del libro constará únicamente del archivo del proyecto, el cual es de propiedad del autor. Este fue obtenido durante cada una de las intervenciones, registrando el transcurso de las mismas y los resultados. Además, se utilizarán las fotografías de cada uno de los formatos utilizados.

Todas las fotografías serán dejadas en escala de grises para acentuar las notaciones que se hagan sobre y junto a ellas, además de motivos estéticos.



Tipografía

Se utilizan dos tipografías en el libro. La primera corresponde a **Fira Sans**, una humanista de palo seco diseñada por el tipógrafo alemán Erik Spiekermann junto con Ralph du Carrois, Anja Meiners y Botio Nikoltchev, además de la colaboración del estudio Carrois, con base en Berlín, Alemania. Originalmente creada para el sistema operativo Firefox OS de la Mozilla Foundation, pasó a ser un proyecto *open source* en sí mismo, recibiendo colaboraciones de profesionales alrededor del mundo con el objetivo de abarcar todos los idiomas. Posee una gran variedad de variantes, por lo que su versatilidad y carácter colaborativo y gratuito se complementan y la transforman en un ideal para el proyecto.

FIRA SANS Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo
THIN Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

FIRA SANS Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo
THIN ITALIC Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

FIRA SANS Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo
REGULAR Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

FIRA SANS Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo
ITALIC Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

FIRA SANS **Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo**
ULTRA **Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz**
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

FIRA SANS **Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo**
ULTRA ITALIC **Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz**
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

La tipografía de texto principal utilizada corresponde a **Andada**, diseñada para su uso en textos, al tener una serifa mecana de aspecto híbrido y orgánico. Fue creada por Carolina Giovagnoli para la fundación argentina Huerta Tipográfica. Es rescatable su notable legibilidad incluso en formatos pequeños, además de poseer origen latinoamericano y ser completamente gratuita.

ANDADA Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo
REGULAR Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

ANDADA Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo
ITALIC Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

ANDADA **Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo**
BOLD **Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz**
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

ANDADA **Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo**
BOLD ITALIC **Pp Qq Rr Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz**
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

El uso específico de las tipografías se define según los diferentes estilos de párrafo que construyen el libro. Estos fueron elaborados previo a la construcción de la grilla, por lo que esta es consecuencia de la tipografía.

Títulos Fira

Tipografía: Fira Bold
Tamaño: 13 pt
Interlínea: 30 pt*

Títulos Andada

Tipografía: Andada Bold
Tamaño: 13 pt
Interlínea: 30 pt*

Párrafo básico Andada

Tipografía: Andada Regular
Tamaño: 10 pt
Interlínea: 15 pt

Notas Andada

Tipografía: Andada Italic
Tamaño: 6 pt
Interlínea: 15 pt

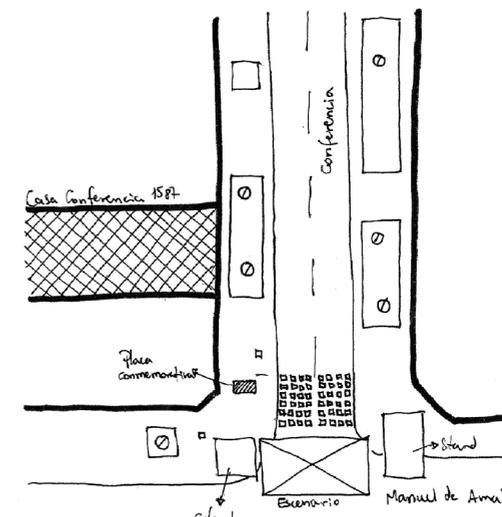
** Si bien se les asigna una interlínea, esta no es utilizada en la práctica, ya que no poseen más de una línea de extensión.*

Mapas y notaciones

El contenido del libro se relaciona directamente con el territorio, por lo que la realización tanto de mapas como esquemas para comunicar esto es necesaria. Como se dijo anteriormente, la línea gráfica a seguir está definida por las mismas pizarras intervenidas y el trazo manual del plumón. Por lo tanto, todo mapa y esquema se realiza emulando esa visualidad.



Mapa de la ubicación del memorial a Mario Parra y Luis Herrera, en calle Romero.



Mapa detalle de la conmemoración en calle Conferencia 1587

Además de los mapas, los libros poseen anotaciones escritas por 4 personas diferentes, las cuales indican detalles y cuentan una historia más personal y directa –desde el punto de vista del autor– que el texto formal en párrafos. Estas van por sobre el margen de las fotografías y juegan con la diagramación.

DETALLE DE INSCRIPCIÓN EN
BANCAS. NOMBRE, PROFESIÓN
Y EDAD.

VISIÓN GENERAL DEL ESPACIO
ANTES DE LA LLEGADA DE
LOS ASISTENTES

ASISTENTES A LA CONMEMORACIÓN,
CON PIZARRA EN EL FONDO, EN
EL FRONTIS DEL LUGAR DEL
HECHO.

LLEGADA AL MEMORIAL. PRIMEROS
ASISTENTES Y ORGANIZADORES SE
ENCUESTRAN EN EL LUGAR

9.0 Conclusiones

Este proyecto, que tomó más de un año en estudiarse y realizarse, sin duda logró completarse de manera satisfactoria y arrojar interesantes resultados. De todas maneras, tratándose de una obra de creación experimental, puede ser extendido de manera indefinida abarcando diferentes instancias de conmemoración a víctimas de crímenes en dictadura, las cuales ocurren mes a mes, dando a entender que la necesidad de mantener viva la memoria es muy importante en los días actuales y lo seguirá siendo en el futuro.

A modo de conclusiones, se puede decir que:

- Por la manera en que se fueron desarrollando los eventos y el momento en el cual se comenzó a intervenir cada uno de los formatos, se puede decir con seguridad de que, al tratarse de acciones en ámbito público, es absolutamente necesario un «iniciador», que pueda tomar la primera iniciativa para, así, movilizar al resto de los presentes. Esto puede extrapolarse a cualquier iniciativa en el espacio público, donde las personas estén sujetas a un juicio por parte de pares, o bien, a un canvas en blanco que duda si puede intervenir con su discurso.
- Las consignas, ya sean partidistas o de conocimiento común en relación a cierto sector político, movilizan fuertemente a la ciudadanía y lo que se desea expresar. Una buena consigna es algo que se busca repetir, comunicar, pues engloba un sentimiento general en torno a un hecho o postura.
- La difusión en redes sociales e internet es esencial para generar concurrencia a un evento relativo a la memoria. Esto siempre depende de la cantidad de personas que efectivamente siguen al usuario (o institución) creador(a) del evento, pero al tratarse de temas de conocimiento público, la difusión puede generar concurrencia de interesados que se encuentran en busca de ellos, o bien de medios afines.
- Al realizarse un homenaje a un sujeto, entendiéndolo como individuo o agrupación política, o bien al hecho histórico, es cuando existe mayor respuesta por parte de la concurrencia, pues se genera un vínculo emocional real con la(s) víctima(s). En cambio, al homenajearse a un medio como un sitio de memoria, institución de memoria, museo, entre otros, el vínculo es bajo, y por ende, la respuesta puede ser nula. Esto es lo que sucedió, precisamente, en el formato instalado en la Casa Memoria José Domingo Cañas, durante su séptimo aniversario como sitio de memoria.
- Las instancias que institucionalizan la memoria suelen generar respuestas menos «conectadas» al hecho, pues llevan a la memoria histórica a planos cercanos al turismo, cortando el vínculo ideológico y emocional entre el asistente y el (lo) homenajead. Esto, debido a lo que sucedió precisamente en el Estadio Víctor Jara y el memorial a Mario Parra y Luis Herrera, en el marco del Día del Patrimonio.
- Existe una importante demanda de quienes asisten a eventos de conmemoración, la cual queda en evidencia con la gran cantidad de mensajes que insisten en la necesidad de mantención, recuperación y puesta en valor de la memoria histórica.
- El nivel de comodidad y/o cercanía de los asistentes se visualiza tanto en la posición de sus escritos en el canvas, como el tamaño de los mismos. Por ejemplo, en el memorial de la familia Recabarren en San Joaquín, donde los asistentes fueron residentes del sector y amigos o familiares de las víctimas, los textos suelen tener una posición de alta jerarquía visual, junto con un gran tamaño de texto, en contraste con el memorial a Mario Parra y Luis Herrera, donde ningún texto posee ubicación privilegiada o un tamaño de letra considerable.

Como comentario final, es importante insistir en la necesidad de seguir investigando en terreno los fenómenos relativos a la memoria histórica y su importancia en la construcción de identidad nacional. Si no existen iniciativas que ayuden a construirla en vinculación tanto con comunidades como territorios, podremos llegar al olvido, que es el escenario menos deseable pues se perdería parte importante de lo que nos construye como nación. En ese sentido, fue una experiencia increíble el formar parte de diferentes eventos que apuntan justamente en la dirección correcta: que buscan preservar, con mayor y menor éxito, esa parte tan importante de nosotros, la misma que a través de este mismo texto pudo demostrar que, efectivamente, se mantiene viva y así seguirá.

10.0 Listado de referencias

Libros

Augé, M. (1995). Los “no lugares”: espacios del anonimato: una antropología de la modernidad. Barcelona: Editorial Gedisa. <https://doi.org/8474324599>

Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. (1996). Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación

Fondo Nacional de la Cultura y las Artes. (1999). Fondart 1998. Santiago de Chile: Ocho Libros.

Frei Montalva, E. (1982). Discurso de la Patria Joven. En O. Pinochet (Ed.), Eduardo Frei M. Obras Escogidas. Ediciones del Centro de Estudios Políticos Latinoamericanos Simón Bolívar.

Jocelyn-Holt, A. (1998). El Chile Perplejo. Del avanzar sin transar al transar sin parar. (IV). Santiago de Chile: Editorial Planeta.

Lefebvre, H. (1969). El derecho a la ciudad. Barcelona: Ediciones Península.

Longoni, A., & Bruzzone, G. (2008). El Siluetazo. (A. Hidalgo, Ed.).

Merino, R. (1997). Santiago de Memoria. Santiago de Chile: Planeta.

Neustadt, R. (2001). CADA DÍA: la creación de un arte social. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Piper Shafir, I., & Hevia Jordán, E. (2012). Espacio y Recuerdo. Ocho Libros. Richard, N. (1994). La Insubordinación de los Signos. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Richard, N. (1994). La Insubordinación de los Signos. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Unidad Popular. (1969). Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular. Santiago de Chile.

Vásquez, D., & Rivera, F. (2013). Eduardo Frei Montalva: Fe, política y cambio social. (D. Vásquez & F. Rivera, Eds.). Santiago de Chile: Biblioteca del Congreso Nacional de Chile.

Artículos

Assmann, J. (2006). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, (65), 125–133.

Blanco, J. (2007). Espacio y territorio: elementos teórico-conceptuales implicados en el análisis geográfico. In *Geografía Nuevos Temas Nuevas Preguntas*.

Borja, J. (1998). Ciudadanía y espacio público. En “Urbanitats” núm. 7: Ciutat real, ciutat ideal. Significat i funció a l’espai urbà modern. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Recuperado de http://www.cccb.org/rcs_gene/ciudadania_espacio_publico_cast.pdf.

Cooperativa.cl. (2012). La Historia de la Operación Albania tras 25 años. Recuperado de <https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/dd-hh/la-historia-de-la-operacion-albania-tras-25-anos/2012-06-15/204900.html>.

Delgado, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *QuAderens-E*, 18, 68–80.

Gómez Aguilera, F. (2004). Arte, ciudadanía y espacio público. On the W@terfront, (5), 36–51.

González, T. (2016). Providencia inaugura memorial en homenaje a profesionales degollados. *diarioUchile*. Santiago de Chile. Recuperado de <http://radio.uchile.cl/2016/03/29/providencia-inaugura-memorial-por-natino-guerrero-y-parada/>.

Halbwachs, M. (1995). Memoria colectiva y memoria histórica. *Reis: Revista Española de Investigaciones*, 69(95), 209–219. <https://doi.org/10.2307/40183784>.

Lippard, L. (1995). Mirando Alrededor: Dónde Estamos Y Dónde Podríamos Estar. *Modos de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*, p. 65. Universidad de Salamanca. Salamanca, España.

Montañez Gómez, G., & Delgado Mahecha, O. (1998). Espacio, Territorio Y Region : Conceptos Basicos Para Un Proyecto Nacional. *Cuadernos de Geografía*, VII(1–2).

Museo de arte Contemporáneo (2011). Alfredo Jaar (Santiago, 1956). Colección: Arte Experimental.

Ortega Valcárcel, J. (2007). La geografía para el siglo XXI. En *Geografía humana : procesos, riesgos e incertidumbres en un mundo globalizado* (p. 26).

Parramon, R. (1988). Arte, Participación y Espacio público. *Models de Participació En Xarxa. Jornada D’innovació Estrategica*, 7.

Wiseman, T. P. (1985). What is political history? *History Today*, 35, 207–231.

Sitios Web

Association for Public Art (2004). What is Public Art? Recuperada de <http://www.associationforpublicart.org/what-is-public-art/>

Casa Memoria José Domingo Cañas (2012). Quienes Somos 1 Casa Memoria José Domingo Cañas. Recuperado de <https://casamemoriajosedomingocanas.wordpress.com/quienes-somos/>

Día del Patrimonio Cultural de Chile (2017). Estadio Víctor Jara. Recuperado de <http://www.diadelpatrimonio.cl/node/1051?region=&comuna=&nombre=Victor+Jara>

Guerra, S. (2013). Muro de la Memoria, Parque de los Reyes, Santiago. (Registro Reunión 23 de Diciembre). Recuperado de <http://www.colectivometa.cl/2013/01/muro-de-la-memoria-parque-de-los-reyes.html>

Mil M² (2015). Proyecto Pregunta. Recuperado de <http://milm2.cl/category/proyecto-pregunta/>

Memoria Viva. (2010). Luis Emilio Recabarren González. Recuperado de http://www.memoriaviva.com/Desaparecidos/D-R/luis_emilio_recabarren_gonzalez.htm

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (2016). ¿Dónde están? Caso Calle Conferencia. Recuperado de <https://ww3.museodelamemoria.cl/sobre-las-colecciones/pieza-del-mes/donde-estan-caso-calle-conferencia/>

Tesis

Cifuentes, M. J. (2013). Acción y participación, nuevos paradigmas en torno a la acción colaborativa desde el arte y la cultura. Haz tu tesis en cultura, Fondo de investigación. Santiago. Recuperado de <http://www.observatoriocultural.gob.cl/haz-tu-tesis-en-cultura/2013/>.

Duarte, D. (2013). De las ciudades creativas a los ciudadanos creativos: gestión cultural en modelos colaborativos de espacios comunes. Haz tu tesis en cultura, Fondo de investigación. Santiago. Recuperado de <http://www.observatoriocultural.gob.cl/haz-tu-tesis-en-cultura/2013/>.

Páez Sandoval, C. V. (2013). La práctica de la resistencia en las brigadas muralistas de los 80. Colectivo muralista La Garrapata, unidades muralistas Camilo Torres, brigada Pedro Mariqueo. Universidad de Chile.

Imágenes

fig. 1.

Lobos, Armando (2013). Santiago de Chile, Spring 2013. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/armandolobos/9866762125/>

fig. 2

Baikovicus, Jimmy (2010). Miners Alive! | IMG_1896. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/jikatu/4918818690/>

fig. 3

Nguyen, Peter (2016). Nguyễn Đình Chiểu, Ho Chi Minh City, Vietnam. Recuperada de <https://unsplash.com/photos/tKQ9NhQVCjM>

fig. 4

Ramey, Michael (2016). Sin título. Recuperada de <https://stocksnap.io/photo/NJB8o8PCH6>

fig 5

Creación propia del autor

fig 6

Titcombe, Eric (2014). Royal Palace. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/themuddler/14493587810/>

fig 7

Lobos, Armando (2013). Santiago de Chile at night. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/armandolobos/11393976723/>

fig 8

Google Maps (2017). Recuperada de <https://goo.gl/maps/rzLCoYWpnZx>

fig 9

Ziegler, Garrett (2013). Hermitage Museum, St. Petersburg. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/garrettziegler/8556057531/>

fig 10

Plataforma Urbana (2014). Arte y Ciudad: “El Primer gol del pueblo chileno” en el Centro Cultural Espacio Matta. Recuperada de <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/10/30/arte-y-ciudad-el-primer-gol-del-pueblo-chileno-en-el-centro-cultural-espacio-matta/>

fig 11

Biblioteca del Congreso Nacional. Fotografía del presidente chileno Eduardo Frei Montalva (1964-1970). Recuperada de http://historiapolitica.bcn.cl/hitos_periodo/ver_imagen?id=/JPG/ecfe1ad94ab8a85aae50541bcbce-2d94b/FD-0018_1024.jpg.

fig 12

Wallace, James N. (1964). Marchers for Allende. Recuperada de <http://www.loc.gov/pictures/item/2004666289/>.

fig 13

Lorenzini, Kena. Mujeres de la Agrupación de Familiares Desaparecidos se manifiestan frente al Palacio de Gobierno durante el Régimen Militar de Pinochet. Recuperada de <http://www.museodelamemoria.cl>

fig 14

Brady, Dan (2007). Sweeper by Banksy, Chalk Farm Road, London. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/djbrady/1205714884/>

fig. 15

Memoria Chilena (1979). Acción “Inversión de escena”, 1979. Recuperada de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-72755.html>.

fig. 16

Rojas Henríquez, Juan Francisco (2011). “Diablada”. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/thejhony/6013130893/>.

fig. 17

mil m2 (2014). ¿Por qué el metro pasa sobre las comunas más pobres?. Recuperada de <http://mil m2.cl/proyecto-pregunta-en-lollapalooza/>.

fig. 18

EHRENBERG Kommunikation (2014). Visualisierung_BBT2 (c) Kulturprojekte Berlin_WHITEvoid_Christopher Bauder, Foto Daniel Bueche. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/ehrenbergkommunikation/15116432952/>.

fig. 19

Pino, Felipe. Lectura de las imágenes del muro de la memoria, alternado entre luz y sombra. Recuperada de <http://www.colectivometa.cl/2013/01/muro-de-la-memoria-parque-de-los-reyes.html>.

fig. 20

Jaar, Alfredo. Estudios sobre la felicidad. Recuperada de <http://laagenda.buenosaires.gob.ar/post/108072337085/alfredo-jaar-está-feliz>

fig. 21

Fernández, Rodrigo (2015). La mirada de las anchas alamedas. Recuperada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brigada_Ramona_Parra_-calle_Republica_MSolidaridad_fRF2.jpg

fig. 22

Brantmayer, Jorge (1983). No+ en la calle. Recuperada de <http://archivo-senuso.org/viewer/105#>

fig. 23 & fig. 24

Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (1999). Fondart 1998. Santiago de Chile: Ocho Libros. (p. 27)

fig. 25

Autor desconocido (1983). Av de Mayo 22 de septiembre de 1983. Recuperada de <http://siluetazo.blogspot.com>

fig. 26

Archivo Hasenberg-Quaretti (1983). Segundo siluetazo, 9 de diciembre de 1983. Recuperada de <http://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=26>.

figs. 27 a 82

Archivo y elaboración propia del autor.

fig. 38

Línea de tiempo de elaboración propia.

fig. 39

Mapa de elaboración propia mediante la plataforma Google Maps. La información utilizada proviene, además de aportes del autor, de los textos: **Merino, Roberto (1997).** Santiago de Memoria. Santiago de Chile: Planeta. **Piper, Isabel & Hevia Jordan, Evelyn (2012).** Espacio y Recuerdo. Santiago de Chile: OchoLibros.

fig. 40

Mapa de elaboración propia mediante la plataforma Google Maps. Información utilizada proviene de las interacciones generadas y cedidas para el proyecto por UAbierta de la Universidad de Chile, específicamente del curso de Arte y Espacio Público dictado el año 2017.

fig. 41

Mapa de elaboración propia. Basado en la vista del sector de Google Maps.

fig. 43

Mapa de elaboración propia. Basado en Google Maps y la información obtenida en terreno.

fig. 47

Mapa de elaboración propia. Basado en la vista del sector de Google Maps.

fig. 50

Mapa de elaboración propia. Basado en Google Maps y la información obtenida en terreno.

fig. 53

Mapa de elaboración propia. Basado en la vista del sector de Google Maps.

fig. 54

Mapa de elaboración propia. Basado en Google Maps y la información obtenida en terreno.

fig. 57

Mapa de elaboración propia. Basado en la vista del sector de Google Maps.

fig. 58

Mapa de elaboración propia. Basado en Google Maps y la información obtenida en terreno.

fig. 61

Mapa de elaboración propia. Basado en la vista del sector de Google Maps.

fig. 63

Mapa de elaboración propia. Basado en Google Maps y la información obtenida en terreno.

fig. 68

Mapa de elaboración propia. Basado en la vista del sector de Google Maps.

fig. 70

Mapa de elaboración propia. Basado en Google Maps y la información obtenida en terreno.

fig. 74

Mapa de elaboración propia. Basado en la vista del sector de Google Maps.

fig. 76

Mapa de elaboración propia. Basado en Google Maps y la información obtenida en terreno.

fig. 79

Mapa de elaboración propia. Basado en la vista del sector de Google Maps.

fig. 80

Mapa de elaboración propia. Basado en Google Maps y la información obtenida en terreno.

fig. 83

Woodrow, Sara (2017). ATT LÄMNA ALLT. Recuperada de <http://www.sarawoodrow.com/att-lamna-allt/>

fig. 84

Lenz, Matt (2014). ATLAS: Archive. Recuperada de <https://bench.li/images/32781>

fig. 85

Vargas, María de la Paz (2015). ISOLATION, Festival de Cine Zombie. Recuperada de <https://www.behance.net/gallery/23904991/ISOLATION-Festival-de-cine-Zombie>

