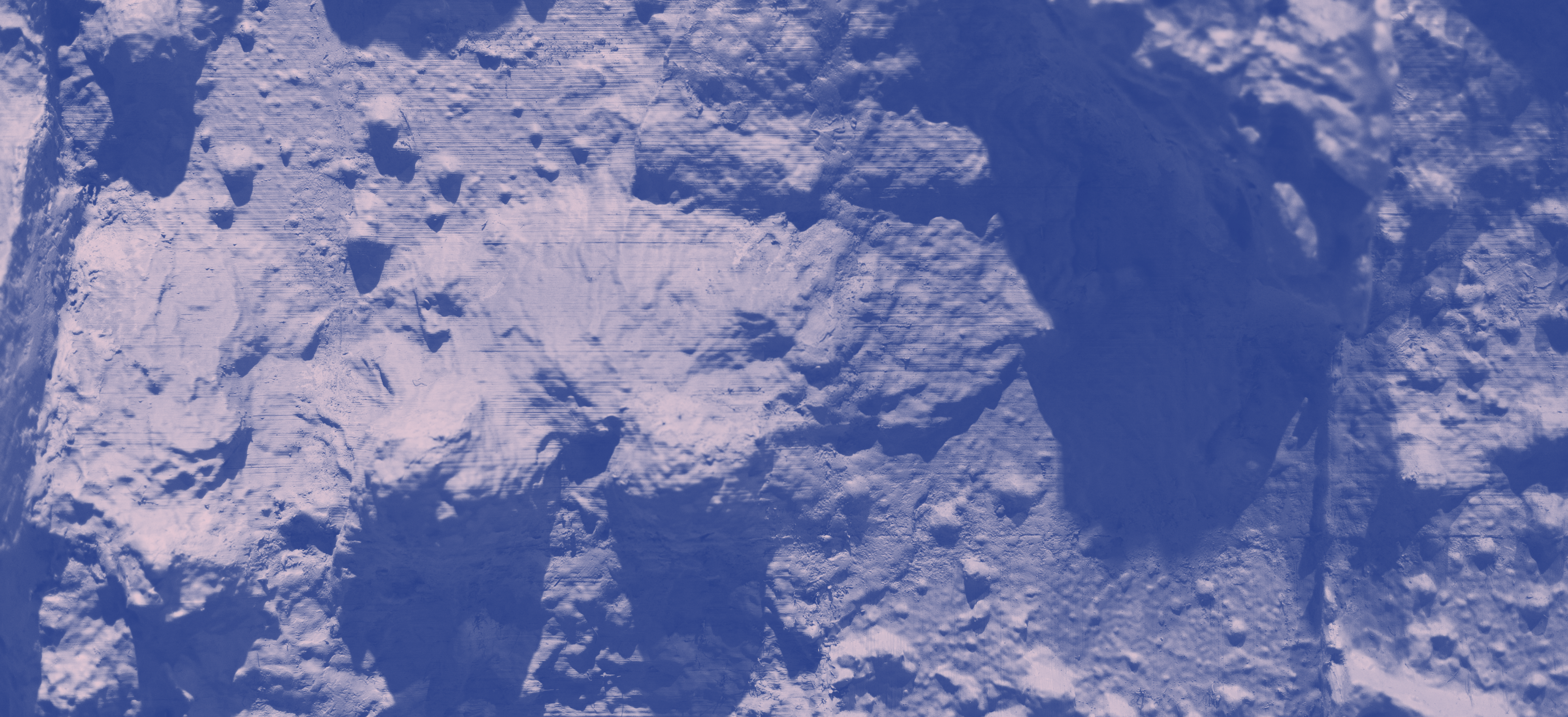


LO QUE NOS
QUEDÓ
POR HABITAR
H-BLAR
-Δ3_πγ

LO QUE NOS QUEDÓ POR HABITAR





LO QUE NOS
QUED
POR HABLAR
H-BLAR
-Δ3_πλ

Índice

Contents

4

Presentación

Presentation

María Fernanda García Iribarren

6

Lo que nos queda por
hablar

What is left for us to talk
about

Soledad Aguirre Evangelista

40

Exposición

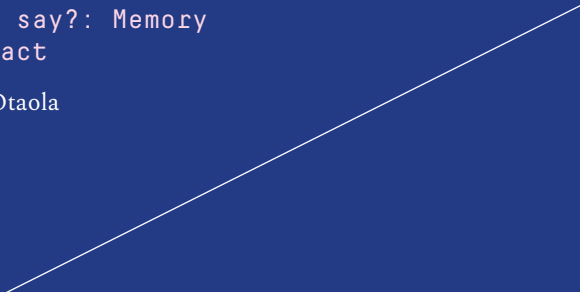
Exhibition

54

¿Qué nos queda por decir?: La memoria
como un acto de habla

What is left for us to say?: Memory
as a speech act

Josu Santamarina Otaola



66

La vinculación y la pedagogía como
procesos de comprensión mágica o como
una invitación a salir de la caverna

Linking and pedagogy as processes of magical
understanding or as an invitation to leave
the cave

Angela Cura Méndez

72

Obras

Works

166

Biografías

Artist bios

183

Créditos

Colophon

La expresión artística tiene el potencial de constituir una herramienta para avanzar en una revisión crítica de nuestro pasado, y así lo hemos asumido desde el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Es esta convicción la que nos ha llevado a impulsar diversas iniciativas, y en la que se enmarca la exposición colectiva *Lo que nos queda por hablar*. Esta muestra invita a explorar un conjunto de obras creadas por artistas y colectivos de Chile y España, quienes fueron convocados con el objetivo de entablar un diálogo entre las memorias vinculadas a las dictaduras en ambos países.

El resultado se materializa en una exposición que abarca fotografías, instalaciones, videos, impresos y otros medios, que expresan una variedad de interrogantes originados del trabajo de cada artista con sus propios contextos. Estas obras se entrelazan con piezas de la colección del Museo, ampliando así los diálogos que se desarrollan en la exposición principal ubicada en los pisos inferiores. Este enfoque nos brinda la oportunidad de explorar diversas reinterpretaciones, abriendo nuevas perspectivas sobre la Guerra Civil y la dictadura franquista en España, así como la dictadura civil-militar en Chile.

Historias en las que, pese a las diferencias por las cuales acaecieron, es posible encontrar puntos de conexión significativas. Esto nos ha llevado a establecer puentes de trabajo que desde hace varios años impulsa el Estado español a través de la Secretaría de Memoria Democrática de ese país, y con la que el Museo selló un protocolo de cooperación recientemente, en el marco de la conmemoración de

los 50 años del golpe de Estado en Chile. De la mano de este tipo de vinculaciones, y ante el fruto de este trabajo curatorial realizado durante más de dos años por una de nuestras investigadoras, esperamos poder replicar este tipo de exposiciones como una manera de reforzar los cruces y alianzas en relación con la memoria histórica de estos dos países.

La misión institucional del Museo es dar visibilidad a las violaciones de los derechos humanos cometidas por agentes del Estado durante la dictadura civil-militar en Chile entre 1973 y 1990. Además, busca fomentar proyectos colaborativos con territorios que experimentaron conflictos similares, como se refleja en la exposición *Lo que nos queda por hablar*. En consecuencia, desde el Museo continuaremos promoviendo la investigación desde diversas disciplinas artísticas, el diálogo intergeneracional y la vinculación con nuevas audiencias. Tenemos como objetivo impulsar reflexiones y debates en torno a nuestro pasado como una manera de contribuir a la construcción de una sociedad más democrática y participativa.

**María Fernanda García
Irribaren**

Directora Ejecutiva
Museo de la Memoria y los Derechos

Artistic expression has the potential to be a tool to advance in a critical review of our past, and this is what we have assumed at the Museum of Memory and Human Rights. It is this conviction that has led us to promote various initiatives, and in which the group exhibition *What is left for us to talk about* is framed. This exhibition invites you to explore a group of works created by artists and collectives from Chile and Spain, who were convened with the aim of establishing a dialogue between the memories linked to the dictatorships in both countries.

The result materializes in an exhibition that encompasses photographs, installations, videos, prints and other media, that express a variety of questions arising from each artist's work with their own contexts. These works are interwoven with pieces from the Museum's collection, thus expanding the dialogues that take place in the main exhibition located on the lower floors. This approach gives us the opportunity to explore diverse reinterpretations, opening new perspectives on the Civil War and Franco's dictatorship in Spain, as well as the civil-military dictatorship in Chile.

Stories in which, despite the differences in which they occurred, it is possible to find significant points of connection. This has led us to establish working bridges that for several years have been promoted by the Spanish State through the Secretariat of Democratic Memory of that country, and with which the Museum recently sealed a cooperation protocol, within the framework of the commemoration of the 50th anniversary of the coup d'état in Chile. With this type of

engagements and given the results in this curatorial work carried out for more than two years by one of our researchers, we hope to be able to replicate this type of exhibition as a way of reinforcing the crossings and alliances in relation to the historical memory of these two countries.

The Museum's institutional mission is to give visibility to the human rights violations committed by State agents during the civil-military dictatorship in Chile between 1973 and 1990. In addition, seeks to promote collaborative projects with territories that experienced similar conflicts, as reflected in the exhibition *What is left for us to talk about*.

Consequently, from the Museum we will continue to promote research from various artistic disciplines, intergenerational dialogue and the engagement with new audiences. We aim to promote reflection and debate on our past as a way to contribute to the construction of a more democratic and participatory society.

**María Fernanda García
Irribaren**

Executive Director

Soledad Aguirre Evangelista
Curador
Curator

Lo
que nos queda
por hablar

What we
have left to
talk about

La noción de memoria emerge como un tópico recurrente en diversos ámbitos del conocimiento. El pasado se convierte en presente cuando lo convocamos, aconteciendo de nuevo desde una distancia meditativa a la que precisamos volver por distintos motivos. Un pasado conflictivo que, lejos de ser estático, se explora e interroga desde nuestra realidad actual. Es por eso que se dice que es un pasado que no pasa, que nos incita a reflexionar sobre su significado y a cuestionar sus múltiples aspectos. Es un rastro que persiste o un gesto que nos interpela, no solo para rememorar, sino también para investigar sus complejidades y relevancias.

Lo que nos queda por hablar es una exposición que reúne las obras de diecinueve artistas y colectivos contemporáneos de España y Chile. En ella se problematizan los silencios, ausencias y resonancias tanto de la Guerra Civil y dictadura franquista española como de la dictadura civil-militar chilena desde múltiples puntos de vista. A través de una variedad de medios: fotografía, instalación, video, pintura y dibujo, las obras se complementan con piezas que forman parte de las colecciones del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Estas piezas actúan como detonantes para abrir líneas de fuga y potenciar diálogos que conectan estos pasados con las luchas y demandas de quienes las vivieron, así como con las violencias que las y los atravesaron.

A pesar de las distancias temporales y geográficas, el objetivo no es trazar una cronología estable ni continua de ambas dictaduras. Más bien, se propone como un espacio de desvíos y latencias, que establece diálogos al margen de las interpretaciones hegemónicas de la historia. Las obras representan relecturas de fragmentos y narrativas inconclusas, habilitando otras formas de imaginación política. Estas profundizan en los monumentos, cuerpos, huellas, discursos e imágenes, creando representaciones que ponen atención a las contradicciones, tensiones y transformaciones que estos asuntos han experimentado en determinados contextos y lugares.

La construcción de nuestra identidad y percepción del presente es una actividad compleja que se nutre fundamentalmente de la memoria. Es dinámica, sujeta a influencias diversas, donde la disputa por el pasado y las políticas de olvido son recurrentes y pueden adaptarse a lo que resulta más

conveniente –social y políticamente– para aquellos que tienen a su favor las fuerzas del Estado y del capital. En este sentido, las memorias están en constante proceso de negociación. Como subraya Lidia Mateo, la politización de la memoria se vuelve disruptiva cuando surge desde la base, organizando lo colectivo y desafiando las cronologías impuestas, buscando alianzas más allá de la temporalidad administrada desde arriba¹. Esto juega un papel crucial en las crisis contemporáneas, donde se modifican los discursos sobre el pasado y los espacios de poder se vuelven mediadores entre los hechos y sus significados.

En sociedades neoliberales, Enzo Traverso advierte cómo se “comprime nuestras vidas en un eterno presente, un mundo dominado por la aceleración que nos da la impresión de cambio permanente, aunque los fundamentos sociales y económicos permanecen estáticos. La sociedad de libre mercado promete satisfacer todos nuestros deseos –nuestras utopías se convierten en individuales y se «privatizan»– [...] El pasado se cosifica y el recuerdo se transforma en un artículo de consumo, construido y difundido por la industria cultural”². Esto se ve exacerbado por la crisis de los relatos y el fortalecimiento de ideologías neofascistas y negacionistas, que emplean retóricas sobre «recuperar el control» y combatir «una invasión extranjera». Eufemismos que, combinados con condiciones estructurales como altos niveles de desigualdad, desempleo, pobreza y migración masiva, han allanado el camino para el ascenso de la extrema derecha como una opción política viable³. En este contexto, despolitizar la memoria, como señala Lidia Mateo, se convierte en una estrategia para evitar la repolitización del presente⁴, manteniendo el statu quo y perpetuando las sombras de conflictos irresueltos que obstaculizan ejercicios de responsabilidad colectiva.

Reflexionar sobre la memoria histórica de otras dictaduras permite comprender la universalidad de los conflictos, reconociendo tanto el valor de recordar como el peligro del olvido. Nelly Richard plantea que el dilema no reside en si debemos recordar o no, sino qué recordar y cómo hacerlo⁵. Elizabeth Jelin, por su parte, sostiene que la memoria es una experiencia subjetiva, compartida y culturalmente compartible, siendo las personas y las comunidades quienes la activan mediante discursos y expresiones culturales que actúan como vehículos de memoria⁶. Esto plantea múltiples interrogantes, entre ellas: ¿cómo se relaciona el arte con el pasado? ¿Cómo las y los artistas representan lo acontecido? ¿Qué vacíos persisten en nuestra memoria colectiva y cómo se expresan estas ausencias?

1. Mateo Leivas, Lidia (2002): *Imaginarios de la clandestinidad. Complicidad, memoria y emoción en nueve tramas*. Akal, Madrid, p.67.

2. Traverso, Enzo (2018): “¿Memoria de las víctimas o memoria de las luchas?” *Revista Nueva Sociedad*. Disponible en: <https://www.nuso.org/articulo/traverso-izquierda-melancolia-luchas-memoria/>

3. Verovšek, Peter “La pérdida de la memoria europea”. *Revista Nueva Sociedad*. Marzo, 2019. Disponible en: <https://www.nuso.org/articulo/memoria-europa-guerra-fascismo/>

4. Mateo, op. cit., p. 86.

5. Aguilar, Andrea (24 de abril de 2019): “Nelly Richard: El arte no borra el conflicto”. *El País*. Disponible en: <https://elpais.com/elpais/2019/04/24/>

6. Jelin, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores, Madrid, p.37.

Desde estas premisas, las obras exhibidas proponen nuevas discursividades en torno a la(s) memoria(s), empleando gestos poéticos, simbólicos y metafóricos para activar formas alternativas de interpretar los relatos oficiales o revelar otros que han sido escamoteados, ocultos, invisibles y divergentes. Además, de explorar sus grietas, bifurcaciones y fisuras, estableciendo reflexiones que debatan el sentido de nuestro lugar en la misma.

Es así como la exposición se estructura a partir de fragmentos que sugieren una configuración constelar, expandiéndose para formar una suerte de polifonía de relaciones que amplían el campo de discusión. Rompe con la ilusión de una repetición continua o de un apego melancólico, como planteaba Walter Benjamín⁷, para abrir paso a ejercicios de pensamiento crítico y constructivo que permitan conectar temas aparentemente distantes y explorar nuevas perspectivas y conflictos no resueltos.

Tanto España como Chile enfrentaron dictaduras, represión y exilio, lo que llevó al surgimiento de mecanismos de solidaridad desde la sociedad civil. Ambos países vivieron procesos de transición democrática que se caracterizaron por acuerdos de silencio y leyes de amnistía. La transición española sirvió como modelo para la chilena, marcando un referente importante en este proceso.

En España, entre 1931 y 1936, se vivió una democracia liberal bajo la Segunda República, caracterizada por el sufragio universal, avances en los derechos de las mujeres y reformas significativas en varios sectores. Sin embargo, estas reformas encontraron resistencia en una estructura arraigada del Antiguo Régimen, lo que desencadenó una Guerra Civil que duró casi tres años (1936-1939). El 1 de abril de 1939, Francisco Franco instauró una dictadura totalitaria y militarista tras decretar el fin del «ejército rojo».

Por otro lado, en Chile, el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 conmocionó al mundo, incluyendo a España, al evidenciar paralelismos con la historia española. La esperanza que trajo la República, en analogía con la Unidad Popular, contrasta con los terribles recuerdos de la Guerra Civil y la represión franquista. Además, surgieron tensiones entre ambas dictaduras cuando la represión en Chile afectó a ciudadanos españoles, como en el caso del sacerdote Antonio Llidó –hasta el día de hoy desaparecido–, el fusilamiento del sacerdote Joan Alsina y el secuestro, tortura y asesinato del diplomático Carmelo Soria. En respuesta, la Embajada española acogió a refugiados y emitió permisos para que pudieran abandonar el país.

A pesar de estas tensiones, ambos regímenes compartieron una

6. Barria Asenjo, Nicol (et al.) (2022): Ascenso de los discursos de extrema derecha en Chile: una aproximación desde la teoría crítica. Revista Guillermo de Ockham, vol. 20, núm. 2, pp. 315-331, Universidad de San Buenaventura Cali.

gran cercanía ideológica, lo que los llevó a proporcionarse apoyo diplomático cuando fueron aislados por la comunidad internacional debido a las violaciones de los derechos humanos cometidas. Es de conocimiento público que tanto Augusto Pinochet como Jaime Guzmán –uno de los ideólogos de la constitución de 1980– eran admiradores de Franco, y la dictadura franquista sirvió de inspiración a la Junta Militar al institucionalizar el régimen. Tras el fallecimiento del Caudillo, el 20 de noviembre de 1975, en Chile se decretaron tres días de duelo oficial, y Pinochet anunció su asistencia al funeral, que contó con la presencia de escasas «autoridades» internacionales⁸.

8. Imelda Marcos, esposa del dictador filipino Ferdinand Marcos, el príncipe Rainiero de Mónaco y el rey Hussein de Jordania.

El título de la muestra, inspirado en la obra del artista español Marco Godoy, refleja el objetivo implícito de mapear las memorias asociadas a esos pasados. *Lo que nos queda por hablar* abarca distintos lapsos temporales sin seguir una ruta predefinida, configurando una estructura constelar con tres ejes que se complementan entre sí. El primer eje se centra en obras que exploran las huellas en cuerpos, paisajes y construcciones, donde el tiempo parece suspenderse, conectándose con los devenires contemporáneos. Estas obras reubican aspectos visuales, conceptuales, icónicos y políticos. El segundo eje examina cómo la ideología se inscribe en los cuerpos ausentes, reclamando un lugar en el mundo visible. Aborda la reconfiguración de la visibilidad de la violencia del terrorismo de Estado y su impacto en la población civil sometida a persecución, tortura, ejecución y desaparición, constituyéndose en una reinscripción de los cuerpos de los que ya no están. El tercer eje explora las relaciones contemporáneas en infraestructuras y lugares adaptados o creados para ocultar o hacer desaparecer los cuerpos de los «vencidos». También se enfoca en estructuras defensivas abandonadas que, como ruinas, nos invitan a reflexionar sobre la configuración espacial del pasado. Estas estructuras actúan como testigos silenciosos que cuestionan y revelan las múltiples capas históricas de la memoria colectiva en nuestro entorno cotidiano.

La Segunda
20 de noviembre
1975
Fondo DIBAM
Colección Museo
de la Memoria
y los Derechos
Humanos

I

Las obras actúan como un juego de espejos, tramando una red de resonancias y



huellas de las marcas que perduran –ya sea de manera literal o metafórica– en edificaciones, objetos, territorios y personas. Desde las marcas que acumulamos a lo largo de la vida hasta los agujeros en el granito que se convierten en vestigios o registros arqueológicos, estas obras son testimonio de las luchas que han tenido lugar.

El *Memorial Cueca Sola*, una obra comisionada a Fernando Sánchez Castillo, continúa la línea de trabajo del artista al poner en cuestión la concepción tradicional de los monumentos y su legitimidad ante la comunidad. Estos monumentos, a menudo asociados a figuras masculinas homenajeadas por su presunta contribución al bien nacional, en realidad reflejan los intereses políticos de unos pocos, en lugar de los méritos en beneficio de la sociedad. La elevación simbólica del pedestal, que representa la autoridad y el estatus de quienes ocupan roles de poder, condiciona una mirada vertical que separa al objeto del pueblo.

Fernando empleó la imagen de la bailadora de la *Cueca Sola* para reproducir 400 figuras que simbolizan la resistencia y la denuncia contra la violencia y el olvido durante la dictadura civil-militar. Esta representación, de gran relevancia en el imaginario social chileno, personifica la memoria encarnada de la búsqueda incansable, la ausencia de los seres queridos y los reclamos de verdad y justicia. Demandas que siguen siendo defendidas en la actualidad, no solo por colectivos feministas y movimientos sociales, sino también como expresión de lucha contra la violencia hacia las mujeres.

Junto a las figuras de la bailadora, se plantea la pregunta: “¿Qué le preguntaría usted al Estado?” Este cuestionamiento se torna sugerente en el contexto de una exposición en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en un año en que se conmemoran los 50 años del golpe y sus posteriores implicaciones: terrorismo de Estado y una política de privatización de los servicios públicos. A esto se suma una transición posterior, donde, a pesar de ciertos gestos de reparación, la impunidad sigue predominando. Además, se añade el recuerdo del Estallido Social iniciado en octubre de 2019, con graves violaciones a los derechos humanos por parte de las fuerzas policiales, así como el subsiguiente “Acuerdo por la Paz Social y la Nueva Constitución” impulsado por parte de los sectores políticos institucionales. Este acuerdo marcó el inicio de un prolongado y fallido proceso constituyente que puso de manifiesto las persistentes desigualdades económicas y sociales, cuestionando la injerencia del mercado y auténtica responsabilidad del Estado frente a estas problemáticas.

Ante la pregunta formulada por Fernando, entre las respuestas

aparecen: “¿Dónde están?” o “¿Y la Justicia ¿Cuándo?”, inquietudes que el público asistente dejó escritas a cambio de una figura de la bailadora. Un accionar ciudadano que revela el rol activo de la memoria y las demandas pendientes de la comunidad, que reclaman un espacio de encuentro.

Lorenzo Sandoval también reflexiona sobre los procesos de colectivización desde una perspectiva diferente en su obra *Libro que espera su edición*. A través de un film que presenta el álbum creado por Salomé Moltó y Floreal Rodríguez de la Paz, nos introduce en la concepción y planificación colectiva de la construcción del monumento y placa en honor a los ex presos políticos y familiares de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) que estuvieron reclusos en el campamento de prisioneros de Albaterra. Este campo, conocido por sus pésimas condiciones, tenía capacidad para albergar a 3.000 personas, pero se estima que llegaron a convivir entre 5.000 y 16.000 personas. Este lugar es especialmente significativo porque, de los cerca de 300 campos de concentración franquistas, por los que pasaron entre 700.000 y un millón de personas, unos pocos cuentan con algún tipo de reconocimiento o señalización en memoria.

Para complementar este trabajo, *Las formas que sostienen el discurso n. 4* utiliza patrones y elementos gráficos para crear una infraestructura visual en la pared. Esta composición espacial ofrece interpretaciones de elementos incluidos en el álbum, centrándose en sus detalles ornamentales abstractos que nos interpelan –desde la abstracción– sobre procesos traumáticos vinculados a las vivencias pasadas y a los procesos de restitución con la comunidad. Es un ejercicio que busca fomentar el sentido de pertenencia a través del proceso colectivo de construcción, representando un pensamiento y las huellas de un propósito compartido desde sus cimientos.

Dentro del álbum y su correspondiente publicación facsimilar, se encuentra un dibujo de Floreal Rodríguez de la Paz, quien fue preso político en ese lugar. El dibujo establece un diálogo con dos piezas de la colección del Museo: dibujos realizados por presos políticos durante su encarcelamiento en distintos recintos de detención en Chile. Para todos ellos, dibujar en prisión fue un acto de resistencia, una forma de mantener la cordura, reafirmar su humanidad y dignidad, y enfrentar la incertidumbre. Transmitir lo vivido en cautiverio y denunciar lo que ocurría fue crucial, pero también lo fue emplear el tiempo para recordar o imaginar otra realidad mientras estaban presos.

Según Gabriela Fried “el trauma afecta cómo los sujetos experimentan la noción subjetiva del tiempo”⁹.

9. Fried Amilivia, Gabriela (2016): “Trauma social, memoria colectiva y paradojas de las políticas de Olvido en el Uruguay tras el terror de Estado (1973-1985): memoria generacional de la post-dictadura (1985-2015)”. En ILCEA. Disponible en: <http://journals.openedition.org/ilcea/3938>

Aquellos que vivieron situaciones de violencia socio-políticas o buscan a un desaparecido habitan en un espacio-tiempo que no avanza con la rutina diaria. Se encuentran en –como lo indica Jelin– una temporalidad suspendida, donde el cuerpo desaparecido no está ni vivo ni muerto. Esto representa una memoria traumática que conlleva grietas en la capacidad narrativa y huecos en la memoria¹⁰.

La Oficina de Investigación Documental presenta la proyección *0002-13501 (Tomo 1)*, una acción performática que involucra diversas voces y cuerpos que evocan los nombres que aparecen en el primer tomo del Libro de Registro de Inhumaciones del Valle de los Caídos, renombrado Valle Cuelgamuros. Este monumento, construido entre 1940 y 1958 principalmente por presos políticos republicanos, albergó los restos del dictador¹¹ y aún conserva los de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange Española, así como los de más de 30.000 combatientes de ambos bandos de la Guerra Civil, mayormente republicanos trasladados aquí después de ser ejecutados en diversas regiones de España. Considerada la mayor fosa común de este país, a lo largo de los años varios familiares han intentado exhumar los restos de sus seres queridos enterrados ilegalmente en este lugar.

0002-13501 (Tomo 1) convoca a través de la palabra y la escucha, capturando la pausa, vacilación, corrección y frustración al intentar descifrar los nombres escritos o la repetición de la palabra «desconocido» para referirse a cadáveres no identificados, víctimas del régimen. Al hacer estos nombres presentes mediante su enunciación, se destaca cómo estas marcas van más allá de lo simbólico, volviendo visible un documento de difícil acceso público. Esto permitirá que, en el futuro, familiares, miembros de agrupaciones de memoria e investigadores puedan identificar algunos de estos nombres y finalmente conocer la ubicación de los restos, contribuyendo así a los procesos de reparación.

Las marcas y huellas frecuentemente parecen ser la única forma posible de acercarse al pasado. Algunas de ellas se hacen tangibles en nuestro entorno diario, en los espacios que transitamos. Los agujeros en el granito, como los que revela *Lo que aún nos queda por hablar* de Marco Godoy, son ejemplos claro de esto. Las marcas del bombardeo en la fachada de la iglesia San Felip Neri en Barcelona son testimonio de uno de los episodios de violencia durante la Guerra Civil. Adaptada para la exposición, esta obra nos ofrece una perspectiva dual del muro: por un lado, la fachada original y, por otro, el reverso implosionado, una superficie que evoca de alguna manera un paisaje lunar, un mundo devastado y desolado, interrumpido por

10. Jelin, op. cit., p.28.

11. La exhumación y reubicación del cadáver de Francisco Franco se efectuó el 24 de octubre de 2019, en cumplimiento con las disposiciones de la Ley de la Memoria Histórica de 2007, que busca reparar a las aproximadamente 100.000 víctimas de la guerra y la subsiguiente dictadura. La legislación prohíbe que los restos de Franco estén en un lugar público que lo glorifique como una figura política.

fragmentos. Una representación inversa de la realidad o, como sugiere el artista: *el negativo que todo relato tiene*.

La historia de este muro evidencia el impacto devastador que Barcelona sufrió durante los bombardeos. Cataluña, como bastión de la resistencia, contaba con un puerto clave para la recepción de material bélico, una industria activa, y centrales energéticas y de comunicación. Con la instauración de la dictadura franquista y el desmantelamiento de estos recursos, se intentó borrar los rastros de violencia mediante la tergiversación de la historia, la reconstrucción de fachadas dañadas y la imposición de una narrativa política e identitaria centrada en la reconstrucción nacional a través del patrimonio arquitectónico.

El espacio público se reconstruye constantemente y debe entenderse como una interacción permanente entre dos situaciones: la herencia histórica y la circulación cotidiana. Este espacio se redefine continuamente a través de nuestra apropiación y desplazamiento. Además, ofrece indicadores materiales que lo contabilizan, espacializan y testimonian. Debe ser comprendido como un pequeño encuadre que refleja implicancias a nivel urbano, tanto en su presencia como en su ficción.

No sorprende que el espacio público sea un foco de disputa, al igual que la memoria. En Chile, los primeros años del régimen militar se caracterizaron por la represión sistemática y la censura en el espacio público. Los muros de las calles fueron pintados de blanco, borrando cualquier indicio de la Unidad Popular¹² y los vestigios del golpe de Estado. Aun así, algunas huellas permanecieron en la infraestructura urbana, como lo demuestra la serie fotográfica *Golpes* de Alexis Díaz. Esta selección de imágenes conforma un muro fragmentado que revela los impactos de los proyectiles militares en edificios gubernamentales, monumentos y viviendas en el centro de Santiago. Estos rastros, a menudo imperceptibles en el flujo cotidiano de la ciudad, persisten hasta el día de hoy, diluyéndose en medio del paisaje urbano.

Bandera falsa, obra del dúo artístico Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum, rememora el bombardeo de Gernika, ocurrido el 26 de abril de 1937 durante la Guerra Civil española, perpetrado por la Legión Cóndor alemana y la Aviación legionaria italiana. La instalación despliega una serie de aviones – zextraídos de una pintura de René Magritte – que recorren la sala de exposición, sugiriendo un sobrevuelo hacia una proyección que muestra las montañas del País Vasco. Todo esto se acompaña de una banda sonora que reproduce una suerte de lista forense de las partes del cuerpo presentes en

12.El arte en el espacio público cumplió un rol crucial como herramienta para democratizar la cultura y generar consciencia de clase durante el gobierno de la Unidad Popular encabezado por el presidente Salvador Allende. Las brigadas muralistas, como la Brigada Ramona Parra y Elmo Catalán, así como los afiches fueron fundamentales para transmitir mensajes relacionados con la realidad política y social del momento, a través de expresiones visuales que revitalizaron la identidad de la cultura popular.

el *Guernica* de Pablo Picasso. El bando franquista atribuyó dicho bombardeo a los republicanos, lo que inspiró el título *Bandera falsa*, en alusión a las operaciones militares encubiertas. Esta obra establece una narrativa poética y sensorial que explora la complejidad de la memoria histórica y su conexión con el territorio. Los bombardeos aéreos no solo impactan al ejército enemigo, sino también a la población civil, una realidad que cobra especial relevancia en el contexto actual, donde los bombardeos israelíes han configurado un genocidio contra el pueblo palestino.

13. Pérez Iglesia, Javier [27 de septiembre de 2023]: "De la ventana al sótano". Documental sonoro parte de la obra 350 páginas de Irene de Andrés. Disponible en: <https://irenedeandres.bandcamp.com/album/350-p-ginas>

- El objetivo de estas agresiones es destruirlo todo, incluso la cultura y sus infraestructuras; un patrón recurrente en guerras y dictaduras, percibidas como una amenaza por aquellos que buscan controlar el poder y el discurso. La Ciudad Universitaria de Madrid, un bastión de resistencia republicana, fue devastada por las tropas golpistas. En la instalación 350 páginas, Irene de Andrés nos transporta a ese momento a través de un montaje compuesto por fotografías que revelan los pliegues, texturas y huellas de los impactos de los proyectiles en los libros que fueron utilizados como barricadas improvisadas, cubriendo ventanas y puertas. Como señala Javier Pérez Iglesia, director de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Complutense, estos "libros trincheras" –como él los llama– supusieron por un lado salvar vidas, pero por otro, dejaron de ser espacios de diálogo, creación y cultura para convertirse en instrumentos defensivos en un contexto de guerra¹³. Además, la instalación incluye un libro de artista y un documental sonoro donde diversos especialistas –desde arqueólogos hasta bibliotecarios/as– comparten la historia de los objetos y libros recuperados en la Universidad tras la guerra.
- La destrucción de lo que existía previamente da paso a la creación de iconografías y representaciones que exaltan el poder e intentan legitimar la autoridad de los regímenes dictatoriales. Las medallas y objetos conmemorativos forman parte de esta narrativa visual. Un ejemplo destacado es la medalla Misión Cumplida, intervenida por Claudio Correa en su instalación *Higiene y Felicidad*. Esta medalla, otorgada por la Junta Militar en reconocimiento a militares o policías, muestra la figura del Ángel de la libertad o Ángel rompiendo las cadenas, simbolizando un supuesto triunfo sobre el «régimen marxista». En la instalación, también se incluye un video donde esta medalla es desintegrada en ácido. El artista cuestiona así la retórica utilizada para justificar la violencia sistemática del terrorismo de Estado. ¿Qué tipo de libertad representa realmente esa medalla? La manipulación discursiva de la dictadura presenta este poder como

necesario, estableciendo un orden dentro de un aparente caos mediante la entrega de códigos de interpretación e imágenes que sean funcionales a su proyecto de país.

Conceptos asociados a la colectividad, como libertad e igualdad, han sido cada vez más apropiados y despojados de su significado universal por la extrema derecha, que los utiliza para promover ideas relacionadas con el neoliberalismo económico y el consumo individualista. Esta distorsión de los conceptos ha sido una estrategia común durante las campañas políticas de figuras como Javier Milei en Argentina o Donald Trump en Estados Unidos. El objetivo de esta lucha semántica es apropiarse de ciertos términos para reinterpretarlos según una ideología particular. Según la filósofa Ana Carrasco-Conde, “los conceptos cambian a medida que cambian las sociedades, pero el problema surge cuando se intenta cambiar la sociedad manipulando los conceptos”¹⁴, lo que contribuye a la construcción de una realidad alternativa. Esta disputa por las imágenes y significados, continúa Carrasco-Conde, “forma parte de la lucha por la hegemonía cultural y política, desde tiempos remotos”¹⁵.

La obra *Ejercicio de Aridez* de Celeste Rojas Mugica ejemplifica esta problemática. Consiste en un cuchillo corvo trazado en cal a lo largo de dos kilómetros en el desierto de Atacama. Aunque su autoría es desconocida, ciertos indicios apuntan al Ejército de Chile. Esta gran silueta se erige como un geoglifo contemporáneo debido a las extremas condiciones climáticas que petrifican la cal, preservando esta figura hasta nuestros días. Sin embargo, su vasto tamaño impide apreciarla en su totalidad desde la superficie. ¿A quién interpela esta imagen como testigo? Es una presencia espectral que solo es visible desde el cielo, desafiando toda comprensión. Una discontinuidad en medio del paisaje desértico, que magnifica cada sensación y contrasta con la paradoja del horror: un lugar donde cientos de personas fueron enterradas, desaparecidas y luego exhumadas, para finalmente ser arrojadas al mar, en lo que se conoció como la «Operación Retiro de Televisores».

15. Carrasco-Conde, Ana (23 de febrero, 2021): “La pauperización de la libertad”. La Marea. Disponible en: <https://www.lamarea.com/2021/02/23/la-pauperizacion-de-la-libertad/>

16. Ibid.

II

El régimen franquista impuso un control totalitario que abarcó todos los aspectos de la vida, tanto pública como privada. Esta represión sistemática de carácter disciplinante se basaba en valores autoritarios y en una

política de recatolización destinada a moldear a la población como súbditos, creyentes y patriotas. Las mujeres fueron particularmente afectadas por una visión misógina que imponía normas restrictivas sobre su comportamiento y su libertad. Aquellas que simpatizaban con ideologías contrarias enfrentaban humillaciones públicas, como lo describe Josu Santamarina en su escrito para este catálogo.

El registro fotográfico de la performance *Yo soy. Memoria de las rapadas* del colectivo Art al Quadrat surge de una exhaustiva investigación bibliográfica y una emotiva recopilación de testimonios de mujeres y familiares. El punto álgido llegó con la realización de una performance en Sagunto, donde convocaron a la población a un ritual colectivo. Allí, las artistas se raparon mutuamente, encarnando la memoria y la dignidad de aquellas mujeres. El cuerpo se vuelve vulnerable y el sentido se fragmenta, propiciando una memoria involuntaria, esencialmente corporal, frente a la humillación y violencia impuestas por el régimen. Estas historias de sometimiento, relegadas e invisibilizadas, quedaron en relatos incompletos, haciendo palpable el sufrimiento que marcó a varias generaciones que, a menudo, no volvían a hablar de lo sucedido.

La represión durante la dictadura franquista ha dificultado la comprensión histórica, ignorando algunas de sus consecuencias y revelando contradicciones, engaños, ficciones y subjetividades. Esta narrativa distorsionada, construida sobre políticas de consenso, ha ocultado las responsabilidades y mantenido un equilibrio que evitaba fisuras, promoviendo un progreso hacia el futuro sin una revisión adecuada del pasado. Aunque la dictadura terminó, el miedo continuó gobernando por inercia durante un prolongado periodo de silencio, junto con varias estructuras sociales que permanecieron intactas. Se instauró una sociedad programada para callar, negar o pretender que nada sucedió.

En la obra *En ese claroscuro*, Alán Carrasco investiga los cuerpos de aquellos que desafiaron este estado de las cosas en los primeros años de la Transición española. Adaptada para esta muestra, la pieza presenta lo que el artista define como la «cronocartografía del poder»: un calendario que ralentiza la temporalidad para traer un espacio detenido de los cuerpos asesinados y olvidados en el relato hegemónico. La obra resalta la normalización de los discursos acerca el pasado desde la Ley de Amnistía de 1977, evidenciando un conflicto irresuelto entre la violencia de Estado y las legítimas reclamaciones de la sociedad tras el fin de la dictadura. Este metarrelato de reconciliación nacional, aunque aparenta

unidad, expone las experiencias de enfrentamiento y reclamación frente al lenguaje impuesto por el Estado.

La violencia del Estado en Chile también se hace evidente en la fotografía de Marco Ugarte, que captura la brutalidad de la fuerza policial contra las familiares de las agrupaciones reunidas en el Ex Congreso en Santiago. Esta imagen, junto con el libro de artista de María Verónica San Martín, *Memoria y paisaje: Develando las verdades históricas de Chile*, ambos parte de la colección del Museo, muestran las distintas formas de protesta. El libro, en formato acordeón, presenta en una de sus caras retratos de detenidos desaparecidos, mientras que la otra aparecen imágenes basadas en fotografías de reporteros gráficos, pero con la apariencia de grabados de xilografía, una técnica común en esa época.

Las manifestaciones, generalmente convocadas por mujeres, desafiaron el discurso de género conservador que las relegaba al papel de madres/esposas protectoras en el ámbito privado. Su valentía al desafiar la prohibición de manifestarse generó un movimiento heterogéneo que compartía el sufrimiento por la represión y la pérdida de seres queridos. Este contexto adverso propició la solidaridad, sentando las bases para la reconstrucción de las organizaciones sociales y reafirmando a la mujer como sujeto político fundamental en el tejido social.

Otro libro de artista, adaptado a pared, es *La memòria és un mirall trencat* de Noelia Pérez Sánchez. Se trata de diecisiete fotomontajes seleccionados de una extensa producción surgida de una investigación en el pueblo de Avinyó, Cataluña. Mediante la yuxtaposición de fotografías de archivo, de álbumes familiares, fotografías propias y relatos de diversas fuentes, la obra integra reflexiones y preguntas que abordan las ausencias en la construcción de la historia oficial y sus cronologías fijas y unidireccionales. En lugar de aceptarlas pasivamente, las contrasta con la memoria personal, rastreando interrupciones que desafían cualquier pretensión de totalidad absoluta.

Cada fotomontaje devela los «espejismos» de la historia dictatorial de la península ibérica a través de diversos gestos dentro de las composiciones: rupturas en las imágenes para expresar las fracturas de nuestra historia; rostros recortados que niegan la posibilidad de reconocimiento, transformando sus identidades en presencias fantasmagóricas que interpelan sobre los complejos procesos en la gestión del olvido y el recuerdo. Además, presenta continuidades y discontinuidades espaciales y temporales, conectando las imágenes de plazas

y calles mediante elipsis cromáticas, algunas en blanco y negro y otras a color, contrastando pasado y presente para destacar las paradojas que persisten en nuestros entornos.

La yuxtaposición de elementos emerge como un recurso de ficcionalización capaz de dar voz a escenas que, por carecer de registros o imágenes, resultan inaccesibles. En *Gólgota, Caravana de la Muerte*, Mauricio Toro-Goya crea catorce ambrotipos, estaciones del viacrucis, que narran el paso de «La Caravana de la Muerte» en la Región de Coquimbo en el norte de Chile. Esta comitiva militar ejecutó y desapareció a dirigentes sindicales, campesinos, militantes políticos y representantes culturales; algunos cuerpos solo fueron recuperados tras la llegada de la democracia. Mediante la gestualización del horror, Toro-Goya revela los sucesos del viacrucis bíblico y su metamorfosis en una representación profana. Los pasajes se entrecruzan entre interiores alegóricos, celdas de tortura y dramatizaciones de demandas políticas y sociales. Los perpetradores ya no son soldados romanos, sino militares y agentes de la DINA¹⁶; esta traslación temporal y espacial permite diversas interpretaciones de lo inimaginable, dejando entrever la dimensión social y psicológica de los cuerpos torturados, que oscilan entre la muerte inesperada, la desaparición absoluta y la remota posibilidad de ser encontrados. En ocasiones, exagera en su intento de resaltar características y rasgos constitutivos del mundo que no pretende ser real, hiperbolizando una narrativa subversiva y retorcida que remite a las manifestaciones expresivas de lo más abyecto de la sociedad, pero también a la posibilidad de resiliencia frente al dolor y el trauma sufrido.

Esta narración del horror se presenta frente a un muro del Museo donde se encuentran algunos de los rostros de detenidos/as y desaparecidos/as, así como ejecutados/as políticos/as que están consignados en el informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (Informe Rettig) de 1991¹⁷. En España, las cifras totales de muertos, desaparecidos y represaliados siguen siendo objeto de estudio debido a la dificultad para cuantificarlos e identificarlos. Según datos oficiales del Ministerio de Justicia, se han registrado 2.567 fosas comunes. De acuerdo con la lista de la Plataforma de Víctimas de Desapariciones Forzadas entregada al juez Baltasar Garzón, se estima que hay 143.353 personas desaparecidas.

16. Entre 1974 y 1977, operó la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), organismo militar, dotado de autonomía como servicio de seguridad. Su función fue recopilar información a nivel nacional, focalizándose en la represión de militantes de partidos políticos de izquierda y organizaciones sociales. Tenía facultades para detener, torturar, extraer información bajo apremios y confinar personas en sus centros operativos.

17. Según la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación de los 3,216 detenidos desaparecidos y ejecutados. De ellos, 1,100 personas son detenidas desaparecidas, de las cuales 303 han sido identificadas.

III

Reflexionar sobre los cuerpos implica también considerar los lugares donde fueron reprimidos y violentados. En ambas latitudes, las infraestructuras jugaron un papel decisivo al plasmar un modelo político y estructurar instituciones que regulaban la violencia. Se modificaron espacios para convertirlos en lugares de detención y se edificaron grandes construcciones para enaltecer el poder e influir en el imaginario colectivo. Todo esto con el objetivo de moldear la memoria según el criterio de cada régimen.

La obra de Paula Rubio Infante, *El hombre del saco*, explora ciertas estructuras de poder que han moldeado el paisaje. A través de la fotografía de una torre de enfilación, su entorno y una serie de dibujos, revela cómo la presencia de la guerra y la dictadura se han incrustado en el territorio, convirtiéndose en parte integral del paisaje cotidiano. Estos obeliscos abandonados se erigen en la costa de la isla Mallorca, monumentos arquitectónicos similares a los levantados en distintos puntos de España. Esta estética no solo transforma el régimen de visión al imponer una arquitectura que dicta un punto de vista en medio de un paisaje idílico, sino que también los convierte en un recordatorio vívido tanto de la violencia pasada como del olvido de su función original.

La construcción más emblemática de ese periodo violento en España es, sin duda, el Valle de los Caídos o Cuelgamuros, un símbolo del franquismo que glorificaba el régimen y la megalomanía del Caudillo, entrelazando motivos patrióticos, victoriosos y funerarios a través de una retórica que aludía a la reconciliación. Manuel Correa, tras años de minuciosa investigación sobre este lugar, nos presenta *La Mirada del Estado*. En esta obra convergen imagen y documento: el artista traduce las fotografías capturadas por el equipo forense durante su labor en los osarios a pequeñas pinturas, acompañándolas con documentación detallada de los procesos de exhumación. A través de estas representaciones visuales, se destaca no solo la ejecución de estas tareas y la producción de imágenes simplificadas de estos casos, sino también la magnitud de la necropolítica franquista, que convierte al Valle en la gran fosa común que es. Este aspecto resalta además por la ilegalidad de la historia de los traslados de restos de republicanos, su pésima conservación, las dificultades para efectuar exhumaciones, y el debate sobre su uso actual y futuro como lugar de peregrinación y de culto hasta la fecha.

Por otra parte, los signos inequívocos de una sociedad desmembrada se evidencian en la ingente cantidad de fosas comunes dispersas en toda España, las cuales sostienen el entramado discursivo del franquismo, una teología de producción masiva de muerte. La instalación *Resurrección* de Núria Güell refleja lo terrible de esta realidad. En ella, un kardex contiene una serie de fotografías de exhumaciones en la provincia de Burgos, mostrando las fosas comunes donde se hallaron cientos de cuerpos. La obra se complementa con un video que presenta una serie de souvenirs elaborados por la Fundación Nacional Francisco Franco para exaltar la figura del dictador. Estas apologías contrastan con los cuerpos de las víctimas. En un acto de restitución performática, Güell excava y entierra estos objetos que se enfrentan a las fotografías de las víctimas, creando un giro semántico que comunica el horror y, a la vez, se convierte en un acto simbólico de justicia.

En España, más del 40% de las fosas comunes aún no se han identificado, ya sea porque no se han localizado o porque no quedan testigos vivos que permitan seguir rastro alguno. Cuando se logra encontrar una fosa, la excavación a menudo resulta complicada debido a los costos y las trabas burocráticas. De los 10.000 cuerpos recuperados, apenas un tercio ha sido identificado mediante pruebas genéticas.

Estas fosas no solo albergan cuerpos, sino también las huellas que nos indican un camino interrumpido pero no completamente borrado, donde las voces de los ausentes, pese a todo, no lograron callar y resurgen de la tierra. Nicanor Parra expresó una respuesta contundente ante la solicitud de la gestora cultural Carmen Waugh para firmar una lista en contra de la dictadura. Parra, conocido por sus metáforas retóricas y paradojas, respondió con estas palabras: “¿Qué puedo decir yo? Los degollados tienen la palabra”. Esta frase subraya la dualidad y contradicción inherente, donde los cuerpos de las víctimas revelan el poderoso testimonio de su sufrimiento e injusticia, incluso en su silencio forzado.

Eliminar las huellas de los cuerpos no solo pretende evitar que se encuentren, sino también destruir la cadena de nexos causales de la historia para construir otra relación con el pasado. Partiendo de reflexiones similares, los artistas Amaia Molinet y Eriz Moreno llevaron a cabo una colaboración que resultó en la publicación *Zirrikitia*. Mediante una investigación de campo, exploraron una región del País Vasco, descubriendo ruinas de bunkers y trincheras, así como diversos objetos dejados tras la guerra y su posible resignificación en el paisaje actual. Para la

presente muestra, la publicación se expande más allá de sus páginas, adoptando una forma instalativa donde las fotografías se presentan en diferentes tamaños. Algunas copias se adhieren a la pared y a planchas de madera de pino, integrando el tema del monocultivo de eucalipto y pino, una práctica forestal presente en ambos países y reflejada en las imágenes. Esta práctica tiene consecuencias como la pérdida de biodiversidad y la degradación del suelo, cuestionando la dimensión natural y la necesidad de reterritorializar el paisaje a través de la memoria.

Por otro lado, en el cortometraje *La muchedumbre reaparecerá siempre*, Carolina Astudillo, desafía la linealidad temporal al entrelazar su memoria íntima y colectiva, evocando dos realidades históricas: las ruinas de la Ciudad Universitaria postguerra en Madrid y el Estadio Nacional de Santiago, convertido en recinto de detención durante el régimen militar. Filmado en celuloide blanco y negro, su voz en *off* –en primera persona– nos sumerge en un enfoque casi documental de estos lugares, reflexionando sobre su resignificación como trincheras universitarias y prisión masiva. La pieza invita a detenerse ante lo ocurrido, donde el tiempo lineal se desdobra, se superpone y se desarticula, estableciendo un vínculo dialéctico entre el pasado y el presente, para así escapar de una representación estática de la historia y transformando las imágenes en actos de resistencia.

Finalmente, el libro *Operación Silencio*, publicado en la ex-RDA en 1974, documenta los violentos eventos ocurridos durante los primeros meses de la dictadura civil-militar en Chile y deja entrever una crítica directa hacia la prensa nacional chilena. Este libro revela hechos que la Junta Militar distorsionó deliberadamente ante el mundo, mostrando una realidad oculta a través de textos y fotografías censuradas. Entre las imágenes se encuentran las del Estadio Nacional, capturadas clandestinamente por Domingo Juan Politi Donati desde la distancia con un teleobjetivo. Estas fotografías registran los interrogatorios, torturas y ejecuciones de los presos políticos. Politi transportó los negativos hasta Argentina, ocultos en un tubo de metal dentro del tanque de gasolina de su automóvil, y posteriormente fueron enviados a Alemania para su publicación junto con otras imágenes que documentan personas asesinadas en las calles y en las orillas del río Mapocho en Santiago. Las páginas también resalta los anuncios en los periódicos de la campaña «Comprométase con Chile», donde el régimen de facto instaba a donar argollas de matrimonio para

financiar la «refundación» del país, así como otros anuncios que promovían la delación, incitando a los ciudadanos a «limpiar la patria de indeseables» para su «eliminación». Esta violencia se justificaba bajo el pretexto de «ellos o nosotros», disfrazando la represión como patriotismo.

Estas obras revelan los actos de represión y desentrañan verdades que los regímenes intentaron ocultar. Elaboran una producción discursiva sobre la memoria y cómo debemos relacionarnos e interrogarla sin neutralizar sus significados. Los discursos de generaciones postmemorialísticas, como propone Marianne Hirsch, identifican cómo estos eventos traumáticos, aunque no experimentados directamente, aún influyen profundamente y crean una conexión emocional y cognitiva con estas experiencias transmitidas a través de narrativas, testimonios, fotografías u objetos. Trabajar con estas memorias es indispensable para comprender parte del proceso que han experimentado nuestras sociedades desde el fin de ambas dictaduras. Actúan como contrapunto a los grandes relatos; solo cuando la imagen del pasado se actualiza en el presente, podemos hablar de una apropiación genuina de la historia. Hasta entonces, las huellas del pasado yacen dispersas, como ruinas que se amontonan unas sobre otras.

Es imperativo seguir indagando en las genealogías de nuestros pasados, como propone Lidia Mateo, quien expresa la necesidad de crear nuevos enfoques que desafíen las jerarquías, desmonten ciertos esquemas para trazar otros vínculos y descubrir nuevos hilos de los que tirar. Se trata de montar imágenes en otro orden, ralentizar las voces para que adquieran otro tempo, otra sonoridad¹⁸. La idea es generar afectos y sensaciones en quien observa, convirtiéndolo/a en cómplice de cada relato, con el fin de que la memoria siga su curso y facilite la creación de nuevos lazos de reconocimiento.

Abordar la memoria no debe ser un ejercicio de ensimismamiento o saturación del pasado, ya que esto podría producir todo lo contrario: un hastío que lleve a la amnesia. Más bien, debemos buscar provocar alguna forma de intervención emocional en el ahora. Al observar cómo se acumulan los hechos y cómo se presentan, podemos concebir proyectos orientados hacia la emancipación y la autonomía, contribuyendo así a comprender desde dónde se han narrado estas historias, qué se ha dicho y qué es lo que aún queda por decir.

The notion of memory emerges as a recurring topic in various fields of knowledge. The past becomes present when we summon it, happening again from a meditative distance to which we need to return for different reasons. A conflictive past that, far from being static, is explored and questioned from our present reality. That is why it is said *that it is a past that does not pass*, that incites us to reflect on its meaning and to question its multiple aspects. It is a trace that persists or a gesture that challenges us, not only to remember, but also to investigate its complexities and relevance.

What is left for us to talk about is an exhibition that brings together the works of nineteen contemporary artists and collectives from Spain and Chile. It problematizes the silences, absences and resonances of both the Spanish Civil War and Francoist dictatorship and the Chilean civil-military dictatorship from multiple points of view. Through a variety of media: photography, installation, video, painting and drawing, the works are complemented by pieces that are part of the collections of the Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. These pieces act as triggers to open lines of flight and enhance dialogues that connect these pasts with the struggles and demands of those who lived through them, as well as with the violence they experienced.

Despite the temporal and geographical distances, the aim is not to trace a stable or continuous chronology of both dictatorships. Rather, it is proposed as a space of deviations and latencies that establishes dialogues outside the hegemonic interpretations of history. The works are rereadings of fragments and unfinished narratives that allow other forms of political imagination. They delve into bodies, monuments, traces, discourses and images to create representations that pay attention to the contradictions, tensions and transformations that these issues have experienced in certain contexts and places.

The construction of our identity and perception of the present is a complex activity that is fundamentally nourished by memory. It is dynamic, subject to diverse influences, where the dispute over the past and the politics of forgetting are recurrent and can be adapted to what is most convenient -socially and politically- for those who have the forces of the State and capital in their favor. In this sense, memories are in a constant process of negotiation. As Lidia Mateo emphasizes, the politicization of memory becomes disruptive when it emerges from the grassroots, organizing the collective and defying imposed chronologies, seeking alliances beyond the temporality administered from above¹. This plays a crucial role in contemporary crises, where

1. Mateo Leivas, Lidia (2002): *Imaginario de la clandestinidad. Complicidad, memoria y emoción en nueve tramas*. Akal, Madrid, p.67.

discourses about the past are modified and spaces of power become mediators between facts and their meanings.

Enzo Traverso warns us how neoliberal societies, “compresses our lives into an eternal present, a world dominated by acceleration that gives us the impression of permanent change, although the social and economic foundations remain static. The free-market society promises to satisfy all our desires — our utopias become individual and are «privatised» [...] — The past is reified, and remembrance transformed into a consumer item shaped and disseminated by the cultural industry².” This is exacerbated by the crisis of narratives and the strengthening of neo-fascist and negationist ideologies, which employ rhetoric about «regaining control» and fighting «a foreign invasion». Euphemisms that, combined with structural conditions such as high levels of inequality, unemployment, poverty and mass migration, have paved the way for the rise of the extreme right as a viable political option³. In this context, depoliticizing memory, as Lidia Mateo points out, becomes a strategy to avoid the repoliticization of the present⁴, maintaining the status quo and perpetuating the shadows of unresolved conflicts that hinder exercises of collective responsibility.

Reflecting on the historical memory of other dictatorships allows us to understand the universality of conflicts, recognizing both the value of remembering and the danger of forgetting. Nelly Richard argues that the dilemma is not whether we should remember or not, but what to remember and how to do it⁵. Elizabeth Jelin, for her part, argues that memory is a subjective, shared and culturally shareable experience, with individuals and communities activating it through cultural discourses and expressions that act as *vehicles for memory*⁶. This raises many questions, among them: How does art relate to the past? How do artists represent what happened? What gaps persist in our collective memory and how are these absences expressed?

From these premises, the exhibited works propose new discursivities around memory (and memories), employing poetic, symbolic and metaphorical gestures to activate alternative ways of interpreting the official narratives or reveal others that have been hidden, concealed, invisible and divergent. In addition, to explore its cracks, bifurcations and fissures, establishing reflections that debate the meaning of our place in it.

This is how the exhibition is structured from fragments that suggest a constellar configuration, expanding to form a sort of polyphony of relationships that broaden the field

2. Traverso, Enzo [2018]: “About the complexity of the past”. Magazine of the European Observatory on Memories. Available at: <https://europeanmemories.net/magazine/about-the-complexity-of-the-past/>

3. Verovšek, Peter [2019]: “The loss of European memory.” Social Europe. Available at: <https://www.socialeurope.eu/the-loss-of-european-memory>

4. Mateo, op. cit., p. 86.

5. Aguilar, Andrea [24 de abril de 2019]: “Nelly Richard: El arte no borra el conflicto”. El País. Available at: <https://elpais.com/elpais/2019/04/24/>

6. Jelin, Elizabeth [2002]: Los trabajos de la memoria. Siglo XXI de España Editores, Madrid, p.37.

of discussion. It breaks with the illusion of continuous repetition or melancholic attachment, as Walter Benjamin suggested⁷, to make way for exercises in critical and constructive thinking that connect seemingly distant themes and explore new perspectives and unresolved conflicts.

Both Spain and Chile faced dictatorships, repression and exile, which led to the emergence of solidarity mechanisms from civil society. Both countries underwent democratic transition processes characterized by silence agreements and amnesty laws. The Spanish transition served as a model for the Chilean transition, marking an important reference in this process.

Spain, between 1931 and 1936, experienced a liberal democracy under the Second Republic, characterized by universal suffrage, advances in women's rights and significant reforms in several sectors. However, these reforms met with resistance from an entrenched structure of the Ancien Régime, which triggered a Civil War that lasted almost three years (1936-1939). On April 1, 1939, Francisco Franco installed a totalitarian and militaristic dictatorship after decreeing the end of the «red army».

On the other hand, in Chile, the coup d'état of September 11, 1973, shocked the world, including Spain, by revealing parallels with Spanish history. The hope brought by the Republic, in analogy with the Popular Unity, was contrasted with the terrible memories of the Civil War and Franco's repression. Tensions arose between the two dictatorships when repression in Chile affected Spanish citizens, such as the case of the priest Antonio Llidó -Still missing to this day"-, the execution of the priest Joan Alsina and the kidnapping, torture and murder of the diplomat Carmelo Soria. In response, the Spanish Embassy took in refugees and issued permits for them to leave the country.

Despite these tensions, both regimes shared a great ideological closeness, which led them to provide diplomatic support to each other when they were isolated by the international community due to human rights violations. It is public knowledge that both Augusto Pinochet and Jaime Guzmán -one of the ideologues of the 1980 constitution- were admirers of Franco, and Franco's dictatorship served as an inspiration to the Military Junta in institutionalizing the regime. After the death of the Caudillo on November 20, 1975, three days of official mourning were decreed in Chile, and Pinochet announced his attendance at the funeral, which was attended by few international «authorities»⁸.

The title of the exhibition, inspired by the work of Spanish artist Marco Godoy, reflects the implicit goal of mapping

7. Barría Asenjo Nicol, (et al.) (2002): *Ascenso de los discursos de extrema derecha en Chile: una aproximación desde la teoría crítica*. Revista Guillermo de Ockham, vol. 20, núm. 2, pp. 315-331. Universidad de San Buenaventura Cali.

8. Imelda Marcos, wife of Philippine dictator Ferdinand Marcos, Prince Rainier of Monaco and King Hussein of Jordan.

the memories associated with those pasts. *What is left for us to talk about* spans different time spans without following a predefined route, configuring a constellar structure with three complementary axes. The first axis is composed of works that explore the traces on bodies, landscapes and constructions, where time seems to be suspended and connected to contemporary becomings, relocating visual, conceptual, iconic and political aspects. The second axis examines how ideology is inscribed in bodies, claiming a place in the visible world. It addresses the reconfiguration of the visibility of the violence of state terrorism and its impact on the civilian population subjected to persecution, torture, execution and disappearance, constituting a reinscription of those who are no longer present. The third axis explores contemporary relationships with infrastructures and places adapted or created to hide or make disappear the bodies of the «vanquished». It also focuses on abandoned defensive structures that, as ruins, reflect on the spatial configuration of the past. These structures act as silent witnesses that question and reveal the multiple historical layers of collective memory in our everyday surroundings.

I

The works act as a game of mirrors, weaving a web of resonances and traces of the marks that endure -whether literally or metaphorically- in buildings, objects, territories and people. From the marks we carry with us throughout life to the holes in granite that become vestiges or archaeological records, these works bear witness to the struggles that have taken place.

The *Memorial Cueca Sola* (*Cueca Sola Memorial*), a work commissioned to Fernando Sánchez Castillo, continues the artist's line of work by questioning the traditional conception of monuments and their legitimacy in the eyes of the community. These monuments, often associated with male figures honored for their alleged contribution to the national good, actually reflect the political interests of a few, rather than merit for the benefit of society. The symbolic elevation of the pedestal, which represents the authority and status of those who occupy roles of power, a vertical gaze is

El Mercurio November 20,
1975. DIBAM Collection
Museum of Memory and
Human Rights Collection



conditioned that separates the object from the people.

Fernando used the image of the *Cueca Sola dancer*, the artist has reproduced 400 figures that represent resistance and denunciation against violence and oblivion during the civil-military dictatorship. This representation, Fernando used the image of the in Chilean social imaginary, personifies the embodied memory of the tireless search, the absence of loved ones and the claims for truth and justice. These demands continue to be defended today, not only by feminist collectives and social movements, but also as an expression of the struggle against violence against women.

Alongside with the figures of the dancer, the artist poses the question: *What would you ask the State?* This questioning becomes suggestive in the context of an exhibition at the Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, during the year that commemorates the 50th anniversary of the coup and its implications: state terrorism and a policy of privatization. This is compounded by a subsequent transition where, despite certain gestures of reparation, impunity continues to prevail. To this, is added the memory of the Social Outburst initiated in October 2019, with serious human rights violations by the police forces, and the subsequent “Agreement for Social Peace and the New Constitution» promoted by part of the institutional political sectors. This agreement marked the beginning of a prolonged and failed constitutional process that highlighted persistent economic and social inequalities, questioning the market’s interference and the State’s genuine responsibility regarding these issues.

In response to the question posed by Fernando, among the answers appear: “Where are they?” or “And justice, when?”, concerns that the attending public left written in exchange for a figurine of the dancer. This citizen action, the active role of memory and the pending demands of the community, which demand a meeting space, are revealed.

Lorenzo Sandoval is also interested in the collectivization processes from a different perspective in his work, *Libro que espera su edición* (Book awaiting publication). Through a film that presents the album created by Salomé Moltó and Floreal Rodríguez de la Paz, he introduces us to the collective conception and planning of the construction of the monument and plaque in honor of the former political prisoners and family members of the Confederación Nacional del Trabajo (CNT) who were held in the Albaterra prison camp. This camp, known for its appalling conditions, had the capacity to hold 3,000 people, but it is estimated that between 15,000 and 16,000

people lived there. This example is exceptional, since of the nearly 300 Francoist concentration camps, through which between 700,000 and one million people passed, few have any kind of recognition or memorial signage.

To complement this work, *Las formas que sostienen el discurso n. 4* (*The Forms that Support Discourse No. 4*) uses patterns and graphic elements to create a visual infrastructure on the wall. This spatial composition offers interpretations of elements included in the album, focusing on its abstract ornamental details that question us -from abstraction- about traumatic processes linked to past experiences and restitution processes with the community. It is an exercise that seeks to foster a sense of belonging through the collective process of construction, representing a thought and the traces of a shared purpose from its foundations.

Inside the album and its corresponding facsimile publication, is a drawing by Floreal Rodríguez de la Paz, who was a political prisoner there. This drawing establishes a dialogue with two pieces from the Museum's collection: drawings made by political prisoners during their incarceration in different detention centers in Chile. For all of them, drawing in prison was an act of resistance, a way of maintaining their sanity, reaffirming their humanity and dignity, and facing uncertainty. Transmitting their experiences in captivity and denouncing what was happening was crucial, but so was using the time to remember or imagine another reality while they were imprisoned.

According to Gabriela Fried "trauma affects how subjects experience the subjective notion of time"⁹. Those who have lived through situations of socio-political violence or are searching for a disappeared person, inhabit a space-time that does not move forward with the daily routine. They find themselves in -as Jelin points out- a suspended temporality, where the disappeared body is neither alive nor dead. This represents a traumatic memory that leads to cracks in narrative capacity and gaps in memory¹⁰.

The Oficina de Investigación Documental presents the projection *0002-13501 (Volume 1)*, a performative action involving diverse voices and bodies that evoke the names that appear in the first volume of the *Libro de Registro de Inhumaciones* of the Valle de los Caídos, renamed Valle Cuelgamuros. This monument, built between 1940 and 1958 mainly by Republican political prisoners, housed the remains of the dictator¹¹ and still preserves those of José Antonio Primo de Rivera, founder of the Spanish Falange, as well as those of more than 30,000 combatants from both sides of the Civil War, mostly Republicans

9. Fried Amilivia, Gabriela (2016): "Trauma social, memoria colectiva y paradojas de las políticas de Olvido en el Uruguay tras el terror de Estado (1973-1985): memoria generacional de la post-dictadura (1985-2015)". In ILCEA. Available at: <http://journals.openedition.org/ilcea/3938>.

10. Jelin, op.cit., p.28.

11. The exhumation and relocation of Francisco Franco's body took place on October 24, 2019, in compliance with the provisions of the 2007 Historical Memory Law, which seeks to make reparations to the approximately 100,000 victims of the war and subsequent dictatorship. The legislation prohibits Franco's remains from being in a public place that glorifies him as a political figure.

transferred here after being executed in various regions of Spain. Considered the largest mass grave in this country, over the years some relatives have tried to exhume the remains of their loved ones illegally buried here.

0002-13501 (*Volume 1*) summons through speaking and listening, capturing the pause, hesitation, correction and frustration in trying to decipher the written names or the repetition of the word «unknown» to refer to unidentified corpses, victims of the regime. By making these names present through their enunciation, it highlights how these marks go beyond the symbolic, making visible a document that is difficult to access publicly. This will allow that in the future, family members, members of memory groups and researchers can identify some of these names and finally know the location of the remains, thus contributing to the reparation processes.

Marks and traces often seem to be the only possible way to approach the past. Some of them become tangible in our daily environment, in the spaces we walk through. The holes in the granite, such as those revealed by Marco Godoy's *Lo que aún nos queda por hablar* (*What We Still Have Left to Talk About*), are clear examples of this. The marks of the bombing on the façade of the San Felip Neri church in Barcelona bear witness to one of the episodes of violence during the Civil War. Adapted for the exhibition, this work offers us a dual perspective of the wall: on the one hand, the original façade and, on the other, the imploded reverse, a surface that somehow evokes a lunar landscape, a devastated and desolate world, interrupted by fragments. An inverse representation of reality or, as the artist suggests: *the negative that every story has*.

The history of this wall reveals the devastating impact Barcelona suffered during the bombings. Cataluña, represented a bastion of resistance, with a key port for the reception of war material, an active industry, and energy and communication centers. With the establishment of Franco's dictatorship and the dismantling of these resources, an attempt was made to erase the traces of violence through the distortion of history, the reconstruction of damaged façades and the imposition of a political and identity narrative centered on national reconstruction through architectural heritage.

Public space is constantly being reconstructed and must be understood as a permanent interaction between two situations: historical heritage and everyday circulation. This space is continuously redefined through our appropriation and displacement. Moreover, it offers material indicators that account for it, spatialize it and bear witness to it. It must be understood as a small frame that reflects its implications

at the urban level, both in its presence and in its fiction.

It is not surprising that public space is a focus of dispute, as is memory. In Chile, the early years of the military regime were characterized by systematic repression and censorship in public space. Street walls were painted white, erasing any sign of the Unidad Popular¹² and the remnants of the coup d'état. Even so, traces were left in the urban infrastructure, as shown in the photographic series *Golpes (Hits)* by Alexis Díaz. This selection of images forms a fragmented wall that reveals the impacts of military projectiles on government buildings, monuments and homes in downtown Santiago, which go unnoticed by many in the daily flow of the city; these are the traces that are diluted amidst the urban landscape and that persist to this day.

Bandera falsa (False Flag), a work by the artistic duo Iratxe Jaio and Klaas van Gorkum, commemorates the bombing of Guernica on April 26, 1937, during the Spanish Civil War by the *German Condor Legion* and the *Italian Legionary Aviation*. The installation features a series of airplanes –taken from a painting by René Magritte– unfold around the exhibition hall, suggesting a flight over a projection showing the mountains of the Basque Country. All this is accompanied by a soundtrack that reproduces a sort of forensic list of the body parts present in Pablo Picasso's Guernica. Franco's side attributed the bombing to the Republicans, which inspired the title *False Flag*, alluding to covert military operations.

This work establishes a poetic and sensorial narrative that explores the complexity of historical memory and its connection to territory. Aerial bombardments impact not only the enemy army, but also the civilian population. This reality is especially relevant in the current context, where Israeli bombardments have configured a genocide against the Palestinian people.

The intention behind these aggressions is to destroy everything, including culture and its infrastructures; a recurrent pattern in wars and dictatorships, perceived as a threat by those who seek to control power and discourse. The University City of Madrid, a bastion of resistance in that city, was devastated by the coup troops. Irene de Andrés, in her installation *350 páginas (350 pages)*, transports us to that moment through a montage composed of photographs that reveal the folds, textures and traces of the impacts of the projectiles on the books that were used as improvised barricades, covering windows and doors. As Javier Pérez Iglesia, director of the Library of the Faculty of Fine Arts of the Complutense University of Madrid, points out, these “trench books” –as he calls them–, on the one hand meant saving lives, but on the

12. Art in the public space played a crucial role as a tool to democratize culture and generate class consciousness during the Popular Unity government headed by President Salvador Allende. Muralist brigades, such as the Ramona Parra and Elmo Catalán Brigades, as well as posters were fundamental to transmit messages related to the political and social reality of the moment, through visual expressions that revitalized the identity of popular culture.

13. Pérez Iglesia, Javier (2013): “De la ventana al sótano”. Sound documentary part of work 350 pages of Irene de Andrés. Available at: <https://irededeandres.bandcamp.com/album/350-páginas>

other hand they ceased to be spaces for dialogue, creation and culture to become defensive instruments in a context of war¹³. In addition, the installation includes an artist's book and a sound documentary in which various specialists, from archaeologists to librarians, share the history of the objects and books recovered at the University after the war.

The destruction of what previously existed gives way to the creation of iconographies and representations that exalt power and attempt to legitimize the authority of dictatorial regimes. Medals and commemorative objects are part of this visual narrative. Among them, the Mission Accomplished medal stands out, intervened by Claudio Correa in his installation *Higiene y Felicidad (Hygiene and Happiness)*. This medal, awarded by the Military Junta in recognition of military or police officers, shows the figure of the *Angel of Freedom* or *Angel breaking the chains*, symbolizing a supposed triumph over the «Marxist regime». The installation also includes a video where this medal is disintegrated in acid. The artist questions the rhetoric used to support the systematic violence of state terrorism. What kind of freedom does this coin really represent? The discursive manipulation of the dictatorship presents this power as necessary, establishing order within an apparent chaos by delivering codes of interpretation and images that are functional to its project for the country.

Concepts associated with collectivity, such as freedom and equality, have been increasingly appropriated and stripped of their universal meaning by the extreme right, used to promote ideas related to economic neoliberalism and individualistic consumption. This distortion of concepts has been a common strategy during the political campaigns of figures such as Javier Milei in Argentina or Donald Trump in the United States. The aim of this semantic struggle is to appropriate certain terms to reinterpret them according to a particular ideology. According to philosopher Ana Carrasco-Conde, “concepts change as societies change, but the problem arises when one tries to change society by manipulating concepts”¹⁴, which contributes to the construction of an alternative reality. This dispute over images and meanings, Carrasco-Conde continues, “has been part of the struggle for cultural and political hegemony since ancient times”¹⁵.

Celeste Rojas Mugica's *Ejercicio de Aridez (Aridity Exercises)* exemplifies this problem. It consists of a Corvo knife traced in lime along two kilometers in the Atacama Desert. Although its authorship is unknown, certain indications point to the Chilean Army. This large silhouette stands

14. Carrasco-Conde, Ana (23 de febrero, 2021): “La pauperización de la libertad”. La Marea. Available at: <https://www.lamarea.com/2021/02/23/la-pauperizacion-de-la-libertad/>

15. Ibid.

as a contemporary geoglyph due to the extreme climatic conditions that petrify the lime, preserving this figure to this day. However, its vast size makes it impossible to appreciate it in its entirety from the surface. Who does this image question as a witness? It is a spectral presence that is only visible from the sky, defying all comprehension. A discontinuity in the middle of the desert landscape, which magnifies every sensation and contrasts with the paradox of horror: a place where hundreds of people were buried, disappeared and then exhumed, to finally be thrown into the sea, in what was called «Operation Removal of Televisions».

II

The Franco regime imposed a totalitarian control that covered all aspects of life, both public and private. This systematic repression of a disciplining nature was based on authoritarian values and a policy of recatholization aimed at molding the population into subjects, believers and patriots. Women were particularly affected by a misogynist vision that imposed restrictive norms on their behavior and freedom. Those who sympathized with opposing ideologies faced public humiliation, as Josu Santamarina describes in his text for this catalog.

The photographic record of the performance *Yo soy. Memoria de las rapadas* (*I am. Memory of the Shaved Ones*) by the Art al Quadrat collective is the result of an exhaustive bibliographic research and an emotional collection of testimonies from women and their families. The climax came with the realization of a performance in Sagunto, where they summoned the population to a collective ritual. There, the artists shaved each other's heads, embodying the memory and dignity of those women. The body becomes vulnerable, the organs are dissociated, and the sense is fragmented, promoting an involuntary memory, essentially corporal, in the face of the humiliation and violence imposed by the regime. These stories of subjugation, relegated and made invisible, remained in incomplete accounts, making palpable the suffering that marked several generations who often never spoke of what had happened.

The repression during Franco's dictatorship has hindered historical understanding, ignoring some of its consequences and revealing contradictions, deceptions, fictions and subjectivities. This distorted narrative, built on consensus politics, has concealed responsibilities and maintained a balance that avoided fissures, promoting progress towards the future without a proper review of the past. Although the

dictatorship ended, fear continued to rule by inertia during a prolonged period of silence, along with several social structures that remained intact. A society programmed to remain silent, deny or pretend that nothing happened.

In this work, *En ese claroscuro* (*In That Chiaroscuro*), Alán Carrasco investigates the bodies of those who challenged this situation in the early years of the Spanish Transition. Adapted for this exhibition, the piece presents what the artist defines as the «chronocartography of power», a calendar that slows down temporality to bring a detained space of the murdered and forgotten bodies in the hegemonic narrative. It highlights the normalization of discourses about the past since the 1977 Amnesty Law, evidencing an unresolved conflict between state violence and the legitimate claims of society after the end of the dictatorship. This meta-narrative of national reconciliation, while appearing unified, reveals the experiences of confrontation and reclamation in the face of the language imposed by the State.

State violence, in the case of Chile, is also evident in the photograph of Marco Ugarte, which captures the brutality of the police force against the families of the groups gathered at the Ex Congreso in Santiago. This image, along with María Verónica San Martín's artist's book *Memoria y paisaje: Develando las verdades históricas de Chile* (*Memory and Landscape: Unveiling the Historical Truths of Chile*), both part of the Museum's collection, depict various forms of protest. The book, in accordion format, features portraits of the disappeared detainees on one side, while the other side displays images based on photographs by photojournalists but with the appearance of woodcut prints, common at the time.

The manifestations, generally organized by women, challenged the conservative gender discourse that relegated them to the role of protective mother/wife in the private sphere. Their courage in defying the prohibition to manifest generated a heterogeneous movement that shared the suffering of repression and/or the loss of a loved one. This adverse context fostered solidarity, laying the foundations for the reconstruction of social organizations and reaffirming women as fundamental political subjects in the social fabric.

Another artist's book, adapted to wall is *La memòria és un mirall trencat* by Noelia Pérez Sánchez. Seventeen photomontages selected from an extensive production arising from an investigation in the village of Avinyó, Catalonia. Through the juxtaposition of archival photographs, family albums, own photographs and stories from various sources, the work integrates reflections and

questions that address the absences in the construction of official history and its fixed and unidirectional chronologies. Rather than passively accepting them, it contrasts them with personal memory, tracing interruptions that defy any pretense of absolute totality.

Each photomontage reveals the «mirages» of the dictatorial history of the Iberian Peninsula through various gestures within the compositions: ruptures in the images to express the fractures of our history; cut-out faces that deny the possibility of recognition, transforming their identities into phantasmagoric presences that question the complex processes in the management of forgetting and remembrance. It also presents spatial and temporal continuities and discontinuities, connecting the images of squares and streets through chromatic ellipses, some in black and white and others in color, contrasting past and present to highlight the paradoxes that persist in our environments.

The juxtaposition of elements emerges as a fictionalization resource capable of giving voice to scenes that, because they lack registers or images, are inaccessible. In *Gólgota, Caravana de la Muerte* (*Golgotha, Caravan of Death*), Mauricio Toro-Goya creates fourteen ambrotypes, Stations of the Cross, that narrate the passage of the «Caravan of Death» in the Coquimbo Region in northern Chile. This military retinue executed and disappeared union leaders, peasants, political militants and cultural representatives; some bodies were only recovered after the arrival of democracy. Through the gestualisation of horror, Toro-Goya reveals the events of the biblical Stations of the Cross and their metamorphosis into a profane representation. The passages are interwoven between allegorical interiors, torture cells and dramatizations of political and social demands. The perpetrators are no longer Roman soldiers, but military and DINA agents¹⁶; this temporal and spatial translation allows for diverse interpretations of the unimaginable, giving a glimpse of the social and psychological dimension of the tortured bodies, which oscillate between unexpected death, absolute disappearance and the remote possibility of being found. At times, he exaggerates in his attempt to highlight characteristics and constitutive features of the world that does not pretend to be real, hyperbolizing a subversive and twisted narrative that refers to the expressive manifestations of the most abject in society, but also to the possibility of resilience in the face of suffered pain and trauma.

This narration of the horror is presented in front of a wall of the Museum, where some of the faces of the detained and disappeared, as well as the politically executed, can

16 .Between 1974 and 1977, the Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) operated as an autonomous military security service. Its function was to gather information at the national level, focusing on the repression of militants of leftist political parties and social organizations. It had the power to detain, torture, extract information under duress and confine people in its operational centers.

17. According to the National Commission for Truth and Reconciliation of the 3,216 disappeared and executed detainees. Of these, 1,100 persons are missing detainees, of which 303 have been identified.

be seen in the report of the *National Commission for Truth and Reconciliation (Rettig Report)* of 1991¹⁷. In Spain, the total number of dead, disappeared and reprisals is still under study due to the difficulty in quantifying and identifying them. According to official data from the Ministry of Justice, 2,567 mass graves have been registered. According to the list of the Platform of Victims of Forced Disappearances submitted to Judge Baltasar Garzón, there are an estimated 143,353 missing persons.

III

Reflecting on the bodies also implies considering the places where they were repressed and violated. In both latitudes, the infrastructures played a decisive role in shaping a political model and structuring institutions that regulated violence. Spaces were modified to become places of detention and large constructions were built to exalt power and influence the collective imaginary. All this with the aim of molding memory according to the criteria of each regime.

Paula Rubio Infante's work, *El hombre del saco (The Boogeyman)*, explores certain power structures that have shaped the landscape. Through the photography of a watchtower, its surroundings and a series of drawings, she reveals how the presence of war and dictatorship have become embedded in the territory, becoming an integral part of the everyday landscape. These abandoned obelisks stand on the coast of the island of Mallorca, architectural monuments similar to those erected in different parts of Spain. This aesthetic not only transforms the vision regime by imposing an architecture that dictates a point of view in the midst of an idyllic landscape, but also turns them into a vivid reminder of both past violence and the oblivion of their original function.

The most emblematic construction of that violent period in Spain is undoubtedly the Valle de los Caídos or Cuelgamuros, a symbol of Franco's regime that glorified the regime and the megalomania of the *Caudillo*, intertwining patriotic, victorious and funerary motifs through a rhetoric that alluded to reconciliation. Manuel Correa, after years of meticulous research on this place, presents *La Mirada del Estado (The State's View)*. In this work, image and document converge: the artist translates the photographs captured by the forensic team during their work in the ossuaries into small paintings, accompanying them with detailed documentation of the exhumation processes. Through these visual representations, the artist highlights not only the execution of these tasks and the production of

simplified images of these cases, but also the magnitude of Franco's necropolitics, which turned the Valley into the great mass grave that it is. This aspect is also highlighted by the illegality of the history of the transfers of Republican remains, their terrible conservation, the difficulties to carry out exhumations, and the debate about their current and future use as a place of pilgrimage and worship to date.

On the other hand, the unmistakable signs of a dismembered society are evident in the enormous number of mass graves scattered throughout Spain, which sustain the discursive framework of Franco's regime, a theology of mass production of death. Núria Güell's installation *Resurrección (Resurrection)* reflects the terrible nature of this reality. In it, a kardex contains a series of photographs of exhumations in the province of Burgos, showing the mass graves where hundreds of bodies were found. The work is complemented by a video that presents a series of souvenirs made by the Francisco Franco National Foundation to exalt the figure of the dictator. These apologies contrast with the bodies of the victims. In an act of performative restitution, Güell excavates and buries these objects that confront the photographs of the victims, creating a semantic twist that communicates the horror and, at the same time, becomes a symbolic act of justice.

In Spain, more than 40% of mass graves are still unidentified, either because they have not been located or because there are no living witnesses to follow any trace. When a grave is found, excavation is often complicated by costs and bureaucratic hurdles. Of the 10,000 bodies recovered, barely a third have been identified through genetic testing.

These graves not only house bodies, but also the traces that show us an interrupted but not completely erased path, where the voices of the absent, in spite of everything, could not be silenced and resurface from the earth. Nicanor Parra expressed a strong response to the request of the cultural manager Carmen Waugh, to sign a list against the dictatorship. Parra, known for his rhetorical metaphors and paradoxes, responded with these words: "What can I say? The beheaded have the floor." This phrase underscores the inherent duality and contradiction, where the bodies of the victims reveal the powerful testimony of their suffering and injustice, even in their forced silence.

Eliminating the traces of bodies and spaces is not only intended to prevent the bodies from being found or the infrastructures that hid, retained or resisted them from being re-signified, but also to destroy the chain of causal links of history to construct another relationship with

the past. Eliminating the traces of bodies not only aims to prevent their discovery but also to destroy the chain of causal links in history to forge a new relationship with the past. Building on similar reflections, artists Amaia Molinet and Eriz Moreno undertook a collaboration that resulted in the publication *Zirrikitua*. Through field research, they explored a region of the Basque Country, uncovering the ruins of bunkers and trenches, as well as various objects left behind after the war and their potential reinterpretation in the current landscape. For the present exhibition, the publication expands beyond its pages, adopting an installation form where the photographs are presented in different sizes. Some copies are attached to the wall and to pine wood planks, integrating the theme of eucalyptus and pine monoculture, a forestry practice present in both countries and reflected in the images. This practice has consequences such as the loss of biodiversity and soil degradation, questioning the natural dimension and the need to reterritorialize the landscape through memory.

On the other hand, in the short film by Carolina Astullido, *La muchedumbre reaparecerá siempre* (*The Crowd Will Always Reappear*), defies temporal linearity by intertwining her intimate and collective memory, evoking two historical realities: the ruins of the post-war University City in Madrid and the National Stadium in Santiago, converted into a detention center during the military regime. Filmed in black and white celluloid, his voice-over -in first person- immerses us in an almost documentary approach to these places, reflecting on their resignification as university trenches and mass imprisonment. The piece invites us to pause before what happened, where linear time unfolds, overlaps and disarticulates, establishing a dialectical link between past and present, thus escaping from a static representation of history and transforming images into acts of resistance.

Finally, the book *Operación Silencio* (*Operation Silence*), published in the former GDR in 1974, documents the violent events that took place during the first months of the civil-military dictatorship in Chile and reveals a direct criticism of the Chilean national press. This work reveals facts that the military junta deliberately distorted to the world, showing a hidden reality through censored texts and photographs. Among the images are those of the National Stadium, captured clandestinely by Domingo Juan Politi Donati from a distance with a telephoto lens, which record the interrogations, tortures and executions of political prisoners. Politi transported the negatives to Argentina, hidden in a metal tube inside the gas tank of his car, and they were later

sent to Germany for publication along with other photographs documenting people killed in the streets and on the banks of the Mapocho River in Santiago. The book also highlights newspaper advertisements for the «Commit to Chile» campaign, where the de facto regime urged people to donate wedding rings to finance the «refoundation» of the country, as well as other advertisements promoting denunciation, inciting citizens to «clean the homeland of undesirables» for their «elimination». This violence was justified under the pretext of «them or us», disguising repression as patriotism.

18. Mateo, op.cit., p. 27.

These works reveal acts of repression and unravel truths that the regimes tried to hide. They elaborate a discursive production about memory and how we should relate to and interrogate it without neutralizing its meanings. The discourses of postmemorialist generations, as proposed by Marianne Hirsch, identify how these traumatic events, though not directly experienced, still deeply influence and create an emotional and cognitive connection with these experiences transmitted through narratives, testimonies, photographs or objects. Working with these memories is indispensable to understand part of the process that our societies have undergone since the end of both dictatorships. They act as a counterpoint to the grand narratives; only when the image of the past is updated in the present can we speak of a genuine appropriation of history. Until then, the traces of the past lie scattered, like ruins piled one on top of the other.

It is imperative to continue investigating the genealogies of our pasts, as Lidia Mateo proposes when she expresses the need to create new approaches that challenge hierarchies, to dismantle certain schemes to trace other links and discover new threads to pull. It is about assembling images in another order, slowing down the voices so that they acquire another tempo, another sonority¹⁸. The idea is to generate affections and sensations in the viewer, turning him/her into an accomplice of each story, so that the memory follows its course and facilitates the creation of new bonds of recognition.

Addressing memory should not be an exercise in self-absorption or saturation of the past, as this could produce the opposite, a weariness that leads to amnesia. Rather, we should seek to provoke some form of emotional intervention in the now. By observing how the facts accumulate and how they are presented, we can conceive projects oriented towards emancipation and autonomy, thus helping to understand from where these stories have been told, what has been said and what, still, remains to be said.



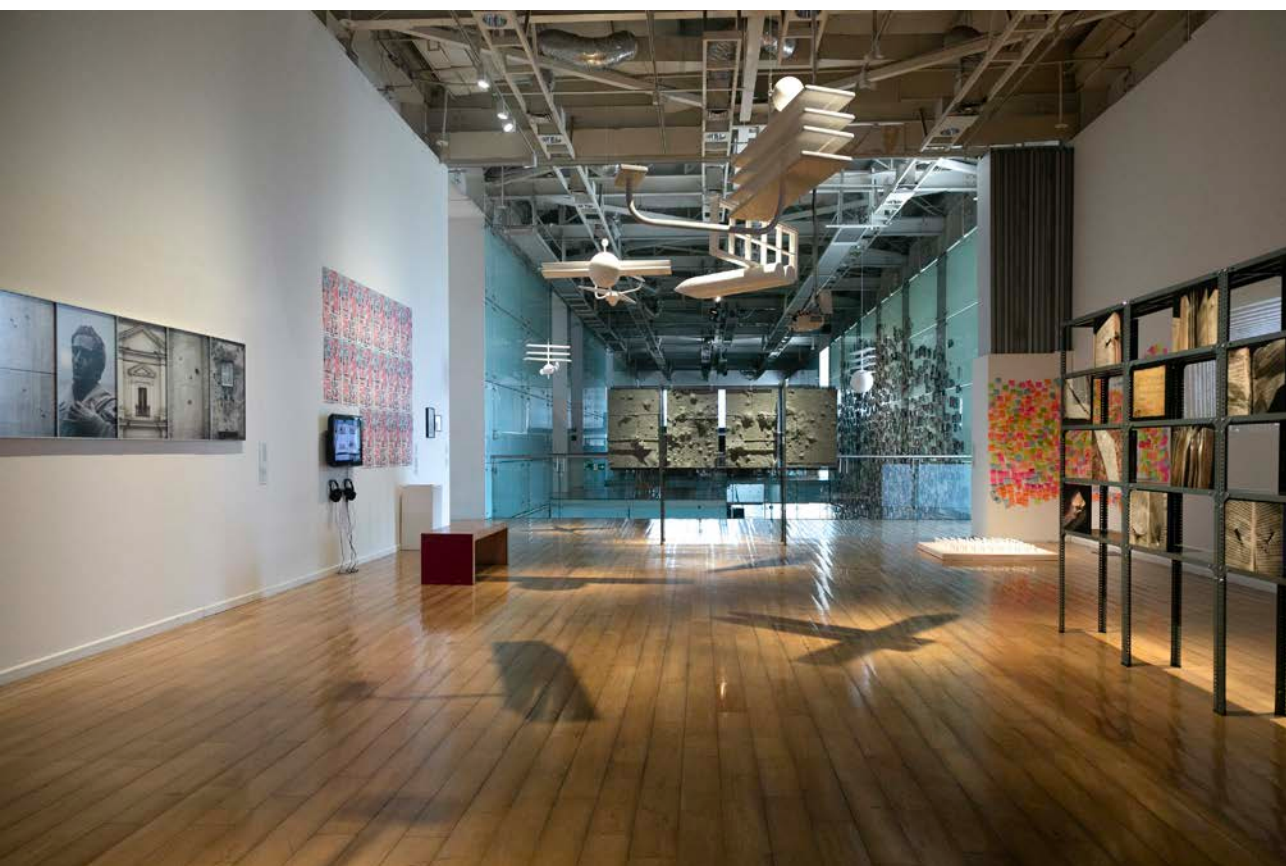
EXPOSICIÓN

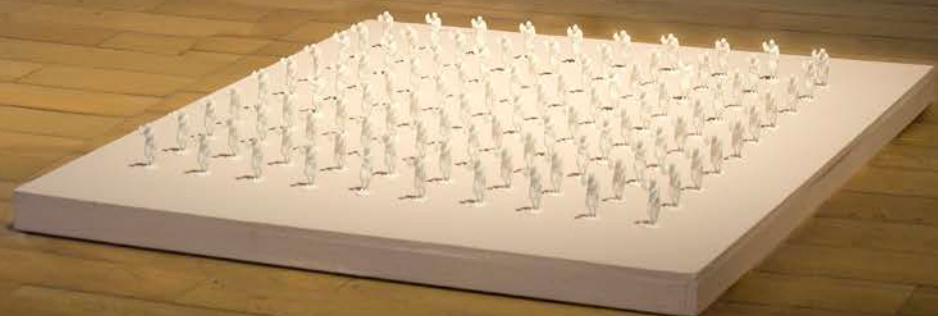
Exhibition



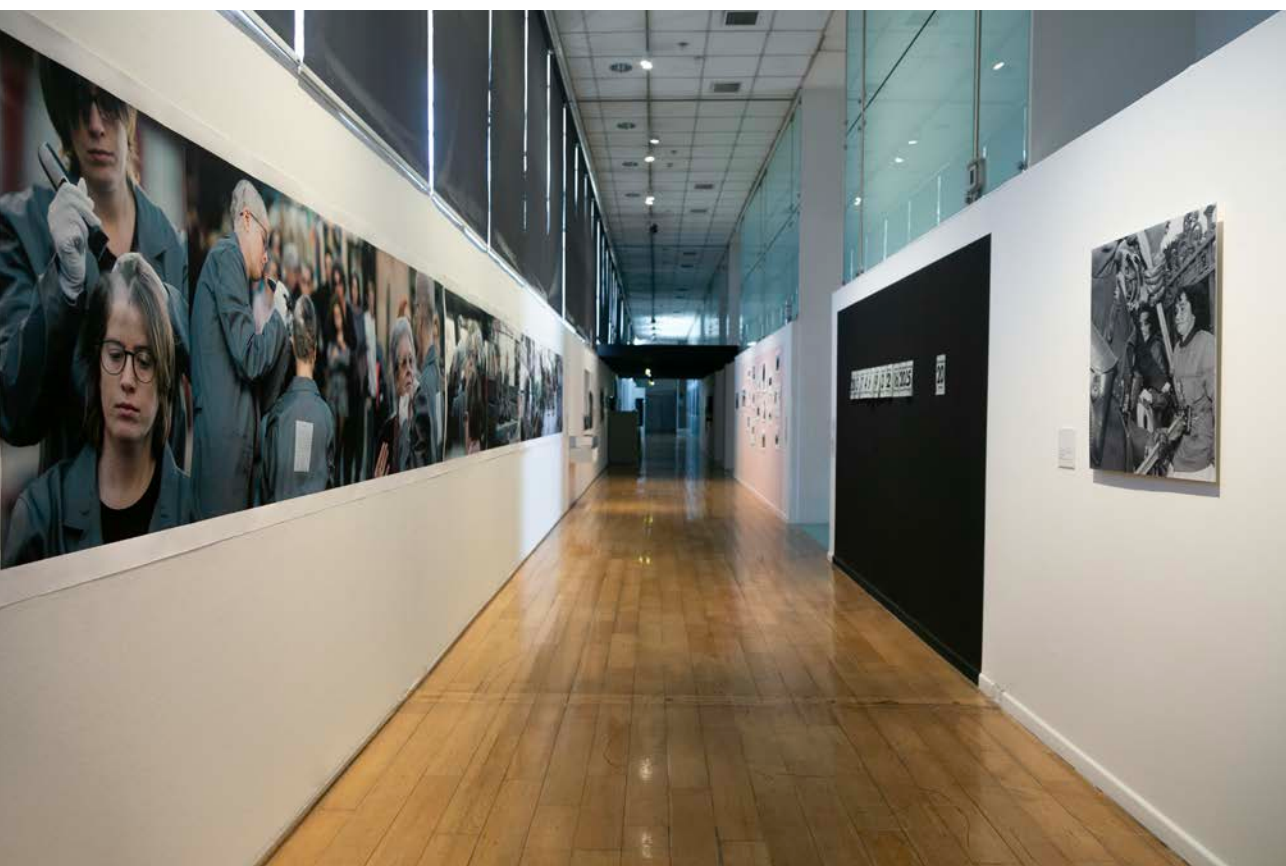


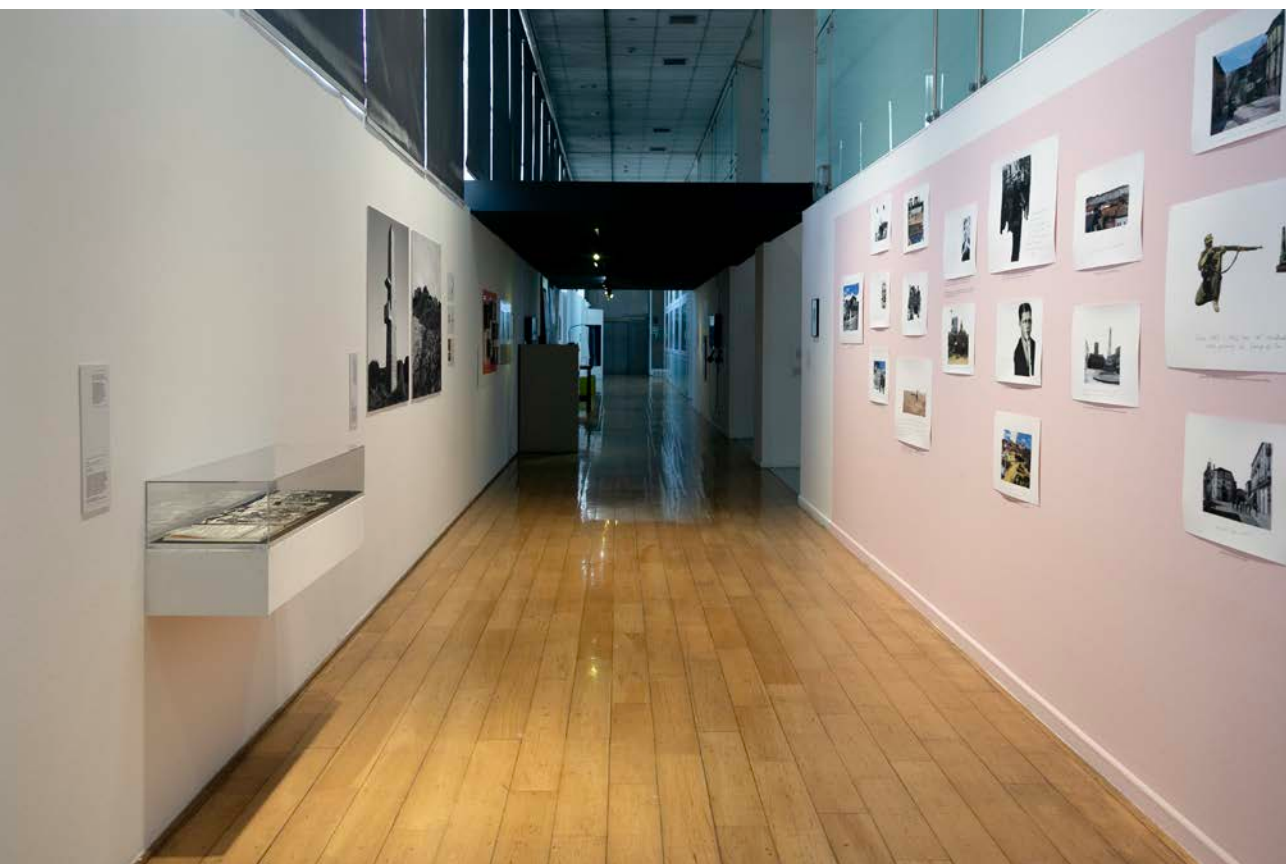




















Josu Santamarina Otaola
Arqueólogo y académico
Universidad Pública de Navarra (UPNA)
Archealogist and academic

¿Qué nos queda por decir?

La memoria como un
acto de habla

What is
left for us
to say?

Memory as a
speech act

*“Después de ochenta años
Después de ocho décadas
Mientras yo canto
Mientras él toca
Mientras me escuchas
Mientras respiras
Mientras, durante, después
Siguen ahí
En silencio”*

*María Arnal i Marcel Bagés,
45 cerebros y 1 corazón (2017)*

El filósofo del lenguaje John Langshaw Austin, en su obra póstuma *How to do Things with Words* (1962), propuso una teoría sobre los actos de habla. Austin defendía que había algo más que enunciados meramente descriptivos como, por ejemplo, “en el vaso hay agua” o “estamos bien”. Hay enunciados que tienen un carácter performativo. Actos de habla que, en su mera enunciación, implican una realización. Cuando se dice “yo prometo”, “queda derogado” o “te amo”, el hecho de expresar se convierte en una acción de manera instantánea.

Ocorre algo muy similar con la memoria. “Recordar” no es sólo un verbo, sino una acción. Decir “recuerdo” es materializar un acto de habla que implica la invocación de un pasado en el presente. Por ello, resulta muy significativo el título de la exposición *Lo que nos queda por hablar*. Es una sentencia que nos interpela de manera directa, en ese tránsito entre pasado y presente, y en ese espacio que existe entre las personas. Es una invitación al diálogo, al habla como acción colectiva y, por lo tanto, un cuestionamiento del silencio.

Sobre esto último, sobre el silencio, el Estado español ha sido todo un paradigma político, social e incluso historiográfico. Durante casi cuatro décadas de dictadura, se impuso un relato de memoria de carácter hemipléjico, es decir, basado en la exaltación de la *victoria* y en el castigo, el trauma y el silencio del colectivo *vencido*. Tras la muerte de Franco en 1975, el modelo de “transición pactada” no trajo consigo un marco propicio para el diálogo, la transparencia y el habla. Como dijo Adolfo Suárez, uno de los dirigentes del proceso transicional, en España se pasaría “de la Ley a la Ley”. Dicho de otra manera: del

marco jurídico y narrativo de la dictadura al nuevo corsé de la “democracia”, sin estridencias y a través de una política de acuerdos en despachos. Es lo que se ha conocido como el “pacto del olvido” de la Transición española¹.

Fueron muchos los motivos por los cuales se estableció el imperio del silencio en España. En primer lugar, la profundidad trágica de la Guerra Civil es más que notable. El conflicto bélico surgió a raíz de un golpe militar parcialmente fallido: hubo ciudades en las que los rebeldes se hicieron rápidamente con el poder, mientras otras capitales permanecieron leales a la República en un primer momento. En el verano de 1936, miles de efectivos coloniales procedentes del norte de Marruecos –en aquel entonces “protectorado” español– fueron desembarcados por aviones alemanes en el sur de la Península Ibérica. A partir de ahí, se desató la terrible mezcla de guerra y represión de las “columnas de la muerte” –casi un sinónimo de las “caravanas de la muerte” de Chile décadas más tarde–: los militares sublevados dirigieron cruentas operaciones de “limpieza” en buena parte de las zonas agrarias de España. Muchos latifundistas aprovecharon la coyuntura para ajustar cuentas con el campesinado que venía décadas reclamando una reforma agraria justa. Las cifras de la represión en esas áreas son abrumadoras. A modo de ejemplo, en Andalucía se asesinó a más de 50.000 personas².

Entre el verano y el otoño de 1936 se desató el *terror caliente*: asesinatos realizados con arma corta, sacas de prisioneros en cárceles emprendidas por grupos de falangistas y requetés –las milicias del bando franquista–, exhibición de cuerpos en caminos cercanos a aldeas y pueblos y, sobre todo en esta etapa del conflicto, una violencia física desmesurada contra las mujeres. La arqueología forense desarrollada en los últimos años está revelando la trágica realidad de las “fosas de mujeres” en numerosos lugares de España. Si bien numéricamente no suman el 4% del total de enterramientos clandestinos documentados hasta ahora, se muestran en toda su crudeza como eslabón final en una cadena represiva que tenía sus propios repertorios de terror. Hablamos de actos como el “rapado” y la ingestión forzosa de aceite de ricino –un potente laxante–, acompañado después por paseos por las calles, a modo de escarnio público para las mujeres. Una realidad represiva, muy presente en la memoria colectiva, pero de la cual apenas contamos con imágenes. Razón por la cual la obra *Yo soy. Memoria de las rapadas* del colectivo Art al Quadrat, con su *performance*, resulta aún más necesaria. Más arriba se ha señalado que muchos latifundistas aprovecharon “la coyuntura” de la guerra. Pero, no fue así:

1. Sobre el régimen de memoria en España. Aguilar, Paloma (1996): *Memoria y olvido de la guerra civil española*, Alianza, Madrid.

2. Sobre la represión franquista en España. Preston, Paul (2017): *El holocausto español: Odio y exterminio en la Guerra Civil y después*, Debolsillo, Madrid; Julio Prada Rodríguez (2010): *La España masacrada: la represión franquista de guerra y posguerra*, Alianza, Madrid; y a modo de breve síntesis: Babiano, José; Gómez, Gutmaro; Míguez, Antonio y Tébar, Javier (2018): *Verdugos impunes: el franquismo y la violación sistémica de los derechos humanos*, Pasado & Presente, Barcelona.

la violencia franquista no fue coyuntural, sino plenamente estructural. La Guerra Civil fue el proceso mediante el cual se materializó el nuevo Estado fascista. No era una simple guerra por la toma del poder del Estado. La destrucción de la República española era material y humana. Una “debida depuración” como diría más tarde *el Caudillo* Franco.

Las marcas de la violenta implantación de la dictadura de Franco se hallan por doquier. A través de la labor arqueológica, las señalizamos en los márgenes de las carreteras –en las fosas de cuneta– y en los exteriores de los cementerios. En dos décadas, desde el año 2000, se han realizado más de 780 exhumaciones en fosas y se han recuperado los restos de casi 10.000 personas. En muchísimos casos, las labores de investigación se han realizado sin financiación pública, mediante donaciones, aportaciones voluntarias en forma de trabajo e incluso campañas de *crowdfunding*. Las cifras son crudas, pero están aún lejos de reflejar el alcance total de la represión franquista en España³.

Entre 1936 y 1945, las autoridades de la dictadura eliminaron a más de 150.000 personas en España. En total, unas 600.000 personas –sin contar aquellas que fueron ejecutadas– tuvieron que pasar el calvario de estar en prisión, sufrir torturas y ser juzgadas por el aparato represivo oficial. Casi un 5% de la población española vivió esa represión de manera directa, podríamos decir incluso que de forma corpórea. A pesar de ello, todo ha formado parte de ese imperio del silencio, esa realidad opaca de cuerpos fracturados y mentes dolientes. Las imágenes de detención y tortura en el contexto chileno que han sido recreadas por Mauricio Toro-Goya en su *Gólgota, Caravana de la muerte* resultan trágicamente familiares para una parte de la ciudadanía española.

Pero, además de ese 5% de población que sufrió directamente las cárceles, los campos de concentración o asesinatos, hubo una realidad ampliada de exilio masivo⁴. Sólo con la caída del territorio catalán en enero-febrero de 1939 abandonó el país medio millón de personas⁵. Aunque el exilio se había iniciado antes: con cada conquista *victoriosa* del dictador y con cada bombardeo aéreo. El bando rebelde creó su propio mapa del terror con ciudades como Málaga, Gernika, Madrid o Barcelona. La tecnología bélica, en su punto álgido en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, reveló todo su potencial en el escenario español. Las dictaduras de Italia y Alemania no sólo tomaron nota de las destrucciones, sino que participaron activamente utilizando las ciudades de la República como laboratorio de guerra. Esa visión aérea es la que nos ofrece la instalación *Bandera Falsa* de

3. Sobre las exhumaciones en España. Etxeberria, Francisco (coord.) [2020]: Las exhumaciones de la Guerra Civil y la dictadura franquista (2000-2019). Estado actual y recomendaciones de futuro, Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática, Madrid. Disponible en: https://www.mpr.gob.es/servicios/publicaciones/Documents/Exhumaciones_Guerra_Civil_accesible_BAJA.pdf.

4. Sobre los campos de concentración en España. Rodrigo, Javier [2005]: Cautivos: campos de concentración en la España franquista (1936-1947), Crítica, Barcelona; Hernández de Miguel, Carlos [2019]: Los campos de concentración de Franco, Penguin Random House, Barcelona.

5. En este contexto, el presidente de Chile, Pedro Aguirre Cerda, designó a Pablo Neruda como cónsul para la inmigración española en París. Bajo su liderazgo, Neruda encabezó la misión de traer a Chile a 2.200 refugiados republicanos a bordo del carguero Winnipeg. El barco partió de Pauillac, Francia, el 4 de agosto de 1939 y llegó a Valparaíso un mes después. Simultáneamente, la Embajada de Chile en Madrid proporcionó refugio a españoles que huían de la represión.

Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum: la imagen de un territorio surreal dominado por aviones de estética futurista. En cierto modo, una obra que se relaciona con la visión del gigantesco geoglifo de Corvo de Celeste Rojas: la violencia y el territorio se funden en contextos de dictadura.

Hablando de territorio, en la arqueología se da mucha importancia a la noción de “fósil director” o “fósil guía”: un resto material característico de un determinado proceso, un objeto o una marca que nos indica un periodo muy concreto de la historia. Sin duda, uno de los principales fósiles guía de la Guerra Civil es el “impacto”: impactos en la fachada de la iglesia de Sant Felip Neri de Barcelona, como los que muestra *Lo que aún tenemos que hablar* de Marco Godoy, así como las balas incrustadas en libros de la Ciudad Universitaria de Madrid en el proyecto 350 páginas de Irene de Andrés. En este último contexto, en el del frente madrileño, hemos desarrollado varias campañas de excavaciones desde 2008 y nos encontramos con bibliotecas y facultades universitarias que se convirtieron en trincheras durante tres largos años. Los impactos en fachadas y esculturas de Madrid resuenan en las calles de Santiago de Chile: el 11 de septiembre de 1973, el golpe militar dejó su propio itinerario urbano de violencia, como se aprecia en *Golpes* de Alexis Díaz⁶.

La Guerra Civil en España no terminó en 1939, aunque el Cuartel General del *Generalísimo* así lo sentenciase. Para la mayor parte de la población, después de 1939 no llegó la *paz*, sino en todo caso la *victoria* y con ella el silencio. Ésa es la magnitud de la guerra como proceso fundacional de la dictadura de Franco⁷.

Sin embargo, aún más motivos para comprender la oscura densidad del silencio en la historia reciente de España. Como muestra de ello, la exposición *Lo que nos queda por hablar* también nos presenta la obra *En ese claroscuro* de Alán Carrasco: el calendario de la violencia en la “modélica” Transición española. La experiencia democratizadora de Portugal con la *Revolución de los Claveles* de 1974 convenció a las élites políticas y empresariales de España de que era necesaria esa transición “de la Ley a la Ley” mencionada anteriormente. Pero, para buena parte de los movimientos de emancipación en España, la experiencia chilena de la Unidad Popular y la resistencia al posterior golpe civil-militar de 1973 habían mostrado precisamente lo contrario: la acción revolucionaria era la verdadera garantía de cambio. Afloraron los grupos armados, de corte independentista como ETA o de tono izquierdista como el GRAPO. Mientras tanto, el proceso “democratizador” era

6. Sobre nuestros trabajos (y otros) sobre Arqueología de la Guerra Civil. González Ruibal, Alfredo (2016): *Volver a las trincheras. Una arqueología de la Guerra Civil española*, Alianza, Madrid. Además, sobre arqueología de los bombardeos aéreos, hay que destacar el proyecto Edificis Ferits de Laia Gallego: <https://www.edificisferits.cat/?lang=es> Gallego Vila, Laia (2019): *Edificis ferits: un estudi historicoarqueològic del bombardeigs de Barcelona*, Societat Catalana d'Arqueologia, Barcelona.

7. Sobre la Guerra Civil española como una guerra larga, recientemente se ha publicado un dossier monográfico en la revista *Historia Contemporánea* [nº 74, 2024]. Disponible en: <https://ojs.ehu.eus/index.php/HC/index>

estrictamente vigilado –y dirigido– por sectores escasamente reformados del Estado. Había un constante “ruido de sables”, es decir, militares con ganas de insurrección. Era una amenaza latente no muy distinta a la que se vivió entre 1970 y 1973 en Chile. La versión española del *Tanquetazo* o *Tancazo* fue el “23-F”⁸: un intento de golpe de Estado que supuso un punto de inflexión en el proceso. En el caso español, el rey Juan Carlos I, heredero de Franco en la jefatura del Estado, salió reforzado y los partidos “de orden” cerraron filas en torno a la monárquica democracia. Era mejor no alterar los ánimos, con el objetivo de no alentar un golpe. Se sellaba así el pacto de silencio⁹.

Tuvieron que pasar casi 20 años, hasta inicios de este siglo, para que una nueva generación –la de “los nietos y las nietas”– se plantease cuestiones hasta entonces vedadas para buena parte de la población. Uno de esos nietos es Emilio Silva, periodista, quien en el año 2000 se preguntó dónde estaba su abuelo. Había llegado el momento de desenterrar el olvido, revelar el pasado del “subterrio” franquista y alzar la voz contra el silencio. Por iniciativa de ese periodista se inició la primera exhumación de víctimas de la represión franquista mediante metodología científica: la fosa de “los trece de Priaranza” (provincia de León). Éste fue el punto de partida simbólico del movimiento social por la recuperación de la memoria histórica¹⁰.

Emilio Silva escribió un artículo sobre su caso con un título: “Mi abuelo también fue un desaparecido”. La elección del término no fue casual. En el año 2000, el público español conocía la realidad de los *desaparecidos* en América Latina mejor que la suya propia. Los juicios en Argentina y las exhumaciones en Chile –como en Pisagua– habían revelado una verdad que también existía al otro lado del Ecuador y del Atlántico, pero de la cual no queríamos ser conscientes¹¹.

Desde entonces, la ola democratizadora del pasado ha sido imparable en España. Decenas de asociaciones han movilizado todos sus recursos humanos y financieros con el objetivo de poner en escena todo eso que aún quedaba por hablar: los enterramientos clandestinos, las torturas, las violaciones, las ejecuciones... Así como, de igual manera, los actos de resistencia. Toda una memoria colectiva que se guardaba celosamente en casas y presidios y que, por fin, ha ido ganando cierta visibilidad pública. Si bien, el camino no ha sido nada fácil. Una verdadera “odisea de la memoria”¹².

Hay regiones que cuentan con leyes de memoria y con financiación pública para colaborar en este gran rescate del pasado. Incluso existe, desde 2022, una Ley de Memoria Democrática mediante la cual el Gobierno español se hace

8. El 23 de febrero de 1981.

9. Sobre la dudosamente “modélica” Transición española. Baby, Sophie [2021]: El mito de la transición pacífica: violencia y política en España (1975-1982), Akal, Madrid.

10. Sobre el impacto social y cultural de las exhumaciones en España. Ferrándiz, Francisco [2014]: El pasado bajo tierra. Exhumaciones contemporáneas de la Guerra Civil, Anthropos, Barcelona.

11. Existe un amplio debate sobre la pertinencia del término “desaparecido” a la hora de definir el contexto español. Este breve texto no puede aspirar a sintetizar todas las vertientes del mismo, pero recomiendo leer los trabajos del sociólogo Gabriel Gatti, así como los del antropólogo Francisco Ferrándiz y su grupo de investigación NECROPOL. Más allá del subterrio: del giro forense a la necropolítica en las exhumaciones de fosas comunes de la Guerra Civil (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC).

12. Cuesta, Josefina [2008]: La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España (siglo XX), Alianza, Madrid.

responsable en materia de investigación y protección. Pero hay regiones en las que se obstaculiza cualquier tipo de proceso e incluso se llega a deshacer el camino iniciado: el 15 de febrero de 2024, el gobierno derechista de Aragón derogó la ley de memoria democrática, en vigor desde 2018¹³. La memoria está aún lejos de ser una cuestión de aceptación general en España.

Por eso mismo, exposiciones como *Lo que nos queda por hablar* parecen tener un poder catártico aún más intenso. Podemos pensar en la muestra como en un simple encuentro entre artistas de Chile y España. Pero es mucho más que eso. Es más que una mera enunciación artística –que tampoco es menor–: es un acto de habla. Un recordatorio de que aún queda mucho por decir, mientras que, como cantaban María Arnal y Marcel Bagés, los velos del presente y los desvelos del pasado “siguen ahí / en silencio”¹⁴.

13. “Aragón deroga la ley de memoria autonómica con los votos de PP, VOX y el PAR”, El País, 15 de febrero de 2024. Disponible en: <https://elpais.com/espana/2024-02-15/aragon-deroga-la-ley-de-memoria-autonomica-con-los-votos-de-pp-vox-y-el-par.html>

14. El título de la canción 45 cerebros y 1 corazón hace referencia a la exhumación de una fosa con 104 cadáveres en La Pedraja (provincia de Burgos). Durante la intervención, el equipo arqueológico constató que las especiales condiciones de humedad y acidez del suelo habían permitido que 45 cerebros y un corazón humano se conservaran “de forma atípica”. Los tejidos blandos habían padecido un proceso de saponificación. Sobre el hallazgo: Etxeberria, Francisco y Serrulla, Fernando (2019): “El caso de los cerebros de La Pedraja: ciencias forenses y memoria histórica en España”, *Mètode*, 2(1): 82-91

*"After eighty years
After eight decades
While I sing
While he plays
While you listen to me
While you breath
While, During, After
They are still there
In silence"*

*María Arnal i Marcel Bagés,
45 brains and 1 heart (2017)*

The philosopher of language John Langshaw Austin, in his posthumous work *How to do Things with Words* (1962), proposed a theory of speech acts. Austin argued that there was more to merely descriptive utterances such as, for example, "there is water in the glass" or "we are fine". There are utterances that have a performative character. Speech acts that, in their mere enunciation, imply a realization. When one says, "I promise", "it is repealed" or "I love you", the act of uttering becomes an action instantaneously.

Something very similar happens with memory. To "remember" is not just a verb, but an action. To say "remember" is to materialize a speech act that implies the invocation of a past in the present. For this reason, the title of the exhibition *What is left for us to talk about* is very significant. It is a sentence that questions us directly, in that transit between past and present, and in that space that exists between people. It is an invitation to dialogue, to speech as a collective action and, therefore, a questioning of silence.

About the latter, silence, the Spanish State has been a political, social and even historiographical paradigm. During almost four decades of dictatorship, a hemiplegic narrative of memory was imposed, that is, based on the exaltation of victory and the punishment, trauma and silence of the *defeated* collective. After Franco's death in 1975, the model of "agreed transition" did not bring with it a framework favorable for dialogue, transparency and speech. As Adolfo Suárez, one of the leaders of the transitional process, said, Spain would go "from Law to Law". In other words: from the legal and narrative framework of the dictatorship to the new corset of "democracy", without fanfare and through a policy of agreements in offices. This is what has become known as the "pact of forgetting" of the Spanish Transition¹.

1. On the regime of memory in Spain. Aguilar, Paloma [2002]: *Memory and Amnesia: The Role of the Spanish Civil War in the Transition to Democracy*, Berghahn Books.

There were many reasons why the empire of silence was established in Spain. First, the tragic depth of the Civil War is more than remarkable. The war came in the wake of a partially failed military coup: there were cities in which the rebels quickly seized power, while other capitals remained loyal to the Republic at first. In the summer of 1936, thousands of colonial troops from northern Morocco - then a Spanish “protectorate” - were deployed by German planes in the south of the Iberian Peninsula. From then on, the terrible mixture of war and repression of the “death column” -almost a synonym of the “caravan of death” of Chile decades later- was unleashed: the military rebels led bloody “cleansing” operations in a large part of the agrarian areas of Spain. Many large landowners took advantage of the situation to settle accounts with the peasantry that had been demanding a fair agrarian reform for decades. The figures of repression in these areas are overwhelming. For example, in Andalusia more than 50,000 people were murdered².

Between the summer and autumn of 1936, *hot terror* was unleashed: assassinations carried out with a short weapon, the *taking* of prisoners from prisons by groups of Falangists and Requetés - the militias of Franco’s side, the display of bodies on roads near villages and towns and, especially at this stage of the conflict, excessive physical violence against women. Forensic archaeology developed in recent years is revealing the tragic reality of the “women’s graves” in many places in Spain. Although numerically they do not amount to 4% of the total number of clandestine burials documented to date, they are shown in all their crudeness as the final link in a repressive chain that had its own repertoires of terror. We are talking about acts such as “shaving” and the forced ingestion of castor oil -a potent laxative-, accompanied later by walks through the streets, as a form of public scorn for women. A repressive reality, very present in the collective memory, but of which we hardly have images. That is the reason why the work *Yo soy. Memoria de las rapadas* (*I am. Memory of the Shaved Ones*) by the collective Art al Quadrat, with its *performance*, is even more necessary.

It has been pointed out above that many large landowners took advantage of the “conjuncture” of the war. But this was not the case: Franco’s violence was not conjunctural, but fully structural. The Civil War was the process through which the new fascist state materialized. It was not a simple war for the seizure of state power. The destruction of the Spanish Republic was material and human. A “proper purification” as *Caudillo* Franco would later say. The marks of the violent implementation of Franco’s

2. On Franco’s repression in Spain. Preston, Paul (2012): *The Spanish holocaust: inquisition and extermination in twentieth-century Spain*, Harper Collins, London; Julio Prada Rodríguez (2010): *La España masacrada: la represión franquista de guerra y posguerra*, Alianza, Madrid; and as a brief synthesis: Babiano José; Gómez Gutmaro; Míguez, Antonio and Tébar, Javier (2018): *Verdugos impunes: el franquismo y la violación sistémica de los derechos humanos*, Pasado & Presente, Barcelona.

dictatorship are everywhere. Through archaeological work, we mark them on roadsides - in ditch graves - and outside cemeteries. In two decades, since 2000, more than 780 exhumations have been carried out in graves and the remains of almost 10,000 people have been recovered. In very many cases, the research work has been carried out without public funding, through donations, voluntary contributions in the form of work and even *crowdfunding* campaigns. The figures are stark, but they are still far from reflecting the full extent of Franco's repression in Spain³.

Between 1936 and 1945, the dictatorship's authorities eliminated more than 150,000 people in Spain. In total, some 600,000 people - not counting those who were executed - had to go through the ordeal of being imprisoned, tortured and judged by the official repressive apparatus. Almost 5% of the Spanish population experienced that repression directly, we could even say corporeally. Despite this, everything has been part of that empire of silence, that opaque reality of fractured bodies and suffering minds. The images of detention and torture in the Chilean context that have been recreated by Mauricio Toro-Goya in his *Gólgota, Caravana de la muerte* (*Golgotha, Caravan of Death*) are tragically familiar to part of the Spanish public.

But, in addition to that 5% of the population that suffered directly from prisons, concentration camps or assassinations, there was an extended reality of mass exile⁴. Only with the fall of the Catalan territory in January-February 1939, half a million people left the country⁵. Although the exile had begun before: with each *victorious* conquest of the dictator and with each aerial bombardment. The rebel side created its own map of terror with cities such as Málaga, Guernica, Madrid or Barcelona. War technology, at its peak on the eve of World War II, revealed its full potential in the Spanish scenario. The dictatorships of Italy and Germany not only took note of the destruction, but actively participated using the cities of the Republic as a war laboratory. That aerial vision is what Iratxe Jaio and Klaas van Gorkum's installation *Bandera Falsa* (*False Flag*) offers us: the image of a surreal territory dominated by airplanes of futuristic aesthetics. In a certain way, a work that is related to the vision of the gigantic geoglyph of *Corvo* by Celeste Rojas: violence and territory merge in contexts of dictatorship.

Speaking of territory, in archaeology much importance is given to the notion of "guiding fossil" or "guide fossil": a material remains characteristic of a certain process, an object or a mark that indicates a very specific period of history. Undoubtedly, one of the main guiding fossils of

3. On the exhumations in Spain. Etxeberria, Francisco (coord.) [2020]: Las exhumaciones de la Guerra Civil y la dictadura franquista (2000-2019). Estado actual y recomendaciones de futuro, Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática, Madrid. Available at: https://www.mpr.gob.es/servicios/publicaciones/Documents/Exhumaciones_Guerra_Civil_accesible_BAJA.pdf

4. On the concentration camps in Spain. Rodrigo, Javier (2005): *Cautivos: campos de concentración en la España franquista* (1936-1947), Crítica, Barcelona; Carlos Hernández de Miguel (2019): *Los campos de concentración de Franco*, Penguin Random House, Barcelona.

5. In this context, the president of Chile, Pedro Aguirre Cerda, appointed Pablo Neruda as consul for Spanish immigration in Paris. Under his leadership, Neruda led the mission to bring 2,200 republican refugees to Chile aboard the freighter *Winnipeg*. The ship left Pauillac, France, on August 4, 1939, and arrived in Valparaíso a month later. Simultaneously, the Chilean Embassy in Madrid provided refuge to Spaniards fleeing repression

the Civil War is the “impact”: impacts on the façade of the church of Sant Felip Neri in Barcelona, such as those shown in Marco Godoy’s *Lo que aún nos queda por hablar* What we still need to talk about, as well as the bullets embedded in books in Madrid’s University City in Irene de Andrés’s 350 pages project. In the latter context, on the Madrid front, we have developed several excavation campaigns since 2008 and found libraries and university faculties that became trenches for three long years. The impacts on the façade and sculptures in Madrid echo in the streets of Santiago de Chile: on September 11, 1973, the military coup left its own urban itinerary of violence, as seen in Alexis Díaz’s Hits⁶.

The Civil War in Spain did not end in 1939, even though the *Generalissimo*’s General Headquarters had declared it so. For most of the population, after 1939 there was no *peace*, but rather *victory* and with it silence. That is the magnitude of the war as the foundational process of Franco’s dictatorship⁷.

However, there are even more reasons to understand the dark density of silence in Spain’s recent history. As an example of this, the exhibition *What is left for us to talk about* also presents the work *En ese claroscuro* (*In that Chiaroscuro*) by Alán Carrasco: the calendar of violence in the “exemplary” Spanish Transition Portugal’s democratizing experience with the 1974 Carnation Revolution convinced Spain’s political and business elites of the need for the aforementioned transition “from Law to Law”. But, for a good part of the emancipation movements in Spain, the Chilean experience of the Popular Unity and the resistance to the subsequent civil-military coup of 1973 had shown precisely the opposite: revolutionary action was the true guarantee of change.

Armed groups emerged, whether pro-independence groups such as ETA or leftist groups such as GRAPO. Meanwhile, the “democratizing” process was strictly watched -and directed- by scarcely reformed sectors of the State. There was constant “saber rattling”, i.e., military men in the mood for insurrection. It was a latent threat not unlike the one experienced between 1970 and 1973 in Chile. The Spanish version of the Tanquetazo or Tancazo was the “23-F”⁸: an attempted coup d’état that marked a turning point in the process. In the Spanish case, King Juan Carlos I, Franco’s heir as head of state, emerged strengthened and the “orderly” parties closed ranks around the monarchic democracy. It was better not to upset the mood, so as not to encourage a coup. This sealed the pact of silence⁹.

It took almost 20 years, until the beginning of this century, for a new generation - that of “the grandsons and granddaughters” - to ask questions that until then had

6. On our work (and others) on Civil War Archaeology. In addition, on the archaeology of aerial bombardment, it is worth mentioning Laia Gallegos’s project Edificis Ferits <https://www.edificisferits.cat/?lang=es>. Gallego Vila, Laia (2019): *Edificis ferits: un estudi historicoarqueològic del bombardeigs de Barcelona*, Societat Catalana d’Arqueologia, Barcelona.

7. On the Spanish Civil War as a long war, a monographic dossier has recently been published in the journal *Historia Contemporánea* (no. 74, 2024). Available at: <https://ojs.ehu.es/index.php/HC/index>

8. February 23, 1981.

9. On the dubiously “model” Spanish Transition. Baby, Sophie (2021): *El mito de la transición pacífica: violencia y política en España [1975-1982]*, Akal, Madrid.

10. On the social and cultural impact of exhumations in Spain. Ferrándiz, Francisco (2014): *El pasado bajo tierra. Exhumaciones contemporáneas de la Guerra Civil*, Anthropos, Barcelona.

been off-limits to a large part of the population. One of those grandchildren is Emilio Silva, a journalist, who in 2000 wondered where his grandfather was. The time had come to unearth the forgotten, to reveal the past of Franco's "exile" and to raise his voice against silence. On the initiative of this journalist, the first exhumation of victims of Franco's repression was initiated using scientific methodology: the grave of "the thirteen of Priaranza" (province of León). This was the symbolic starting point of the social movement for the recovery of historical memory¹⁰.

Emilio Silva wrote an article about his case with a title: "My grandfather was also a disappeared person". The choice of the term was not accidental. In 2000, the Spanish public knew the reality of the *disappeared* in Latin America better than their own. The trials in Argentina and the exhumations in Chile -as in Pisagua- had revealed a truth that also existed on the other side of the Equator and the Atlantic, but of which we did not want to be aware¹¹. Since then, the democratizing wave of the past has been unstoppable in Spain. Dozens of associations have mobilized all their human and financial resources with the aim of putting on stage all that remained to be talked about: clandestine burials, tortures, rapes, executions... As well as, equally, acts of resistance. A whole collective memory that was jealously guarded in houses and prisons and that, at last, has been gaining some public visibility. However, the road has not been easy. A true "odyssey of memory"¹².

There are regions that have memory laws and public funding to collaborate in this great rescue of the past. There is even, since 2022, a Law of Democratic Memory through which the Spanish government is responsible for research and protection. But there are regions in which any kind of process is hindered and even goes so far as to undo the path initiated: on February 15, 2024, the right-wing government of Aragon repealed the Law of Democratic Memory, in force since 2018¹³. Memory is still far from being a generally accepted issue in Spain. For that very reason, exhibitions like *What is left for us to talk about* seem to have an even more intense cathartic power. We can think of the show as a simple encounter between artists from Chile and Spain. But it is much more than that. It is more than a mere artistic enunciation -which is not minor either-: it is an act of speech. A reminder that there is still much to be said, while, as María Arnal and Marcel Bagés sang, the veils of the present and the sleeplessness of the past "are still there / in silence"¹⁴

11. There is a wide debate on the relevance of the term "disappeared" in defining the Spanish context. This brief text cannot aspire to synthesize all sides of the debate, but I recommend reading the works of the sociologist Gabriel Gatti, as well as those of the anthropologist Francisco Ferrándiz and his research group NECROPOL. Más allá del subterráneo: del giro forense a la necropolítica en las exhumaciones de fosas comunes de la Guerra Civil [Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC].

12. Cuesta, Josefina (2008): *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España (siglo XX)*, Alianza, Madrid.

13. "Aragón deroga la ley de memoria autonómica con los votos de PP, VOX y el PAR", *El País*, 15 de febrero de 2024.

14. The title of the song 45 brains and 1 heart refers to the exhumation of a grave with 104 corpses in La Pedraja (province of Burgos). During the intervention, the archaeological team found that the special conditions of humidity and acidity of the soil had allowed 45 brains and a human heart to be preserved "in an atypical way". The soft tissues had undergone a saponification process. On the finding: Etxeberria, Francisco y Serrulla, Fernando (2019): "El caso de los cerebros de La Pedraja: ciencias forenses y memoria histórica en España", *Métode*, 2(1): 82-91.

Angela Cura Méndez
Curadora y académica
Universidad de Chile
Curator and academic

La vinculación
y la pedagogía
como procesos
de comprensión
mágica o como
una invitación
a salir de la
caverna

Engagement
and pedagogy
as processes
of magical
understanding, or,
as an invitation to
exit the cavern

En el marco de la exposición *Lo que nos queda por hablar*, consignada en este catálogo, y que se presentó en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago en el contexto de la conmemoración de los 50 años del golpe civil-militar en Chile, se realizaron diversas acciones que formaron parte del plan de mediación y vinculación de este proyecto.

Estas contemplaron actividades tales como visitas guiadas, charlas y conversatorios con las/los artistas expositores, la curadora de la muestra, Soledad Aguirre, y otras personas invitadas para comentar y aportar diversas miradas y perspectivas desde sus áreas. También se realizó un *workshop* para la producción de una de las obras que formó parte de esta exposición.

Todas estas acciones tuvieron como objetivo ampliar y diversificar públicos y participantes, así como también pensar la muestra como un dispositivo que, desde el lenguaje del arte contemporáneo, se expande y se abre al debate, al conocimiento, y a la reflexión sobre los cambios políticos, culturales y sociales, para llevar a cabo ejercicios de memoria que, dada la contingencia, nos parecen urgentes.

Como señala la escritora Joanna Zyliniska, “La vida, por lo general, se convierte en un objeto de reflexión cuando se encuentra amenazada. En particular, los seres humanos tenemos la tendencia a pensar en ella (en lugar de simplemente seguir viviéndola) en el momento en que nos vemos obligados a confrontar la posibilidad de la muerte: ya sea la muerte de un individuo debido a alguna

enfermedad, algún accidente o por el advenimiento de la vejez; la muerte de todo un grupo étnico o nacional en guerras u otras formas de conflicto armado; así como también de poblaciones enteras, sean o no humanas”¹.

1. Zylinska, J.
[2023]: *Ética mínima para el Antropoceno*. Ediciones Mimesis, Santiago. p.13.

2. Ibid. p.15.

Ella habla de “esbozar una posición viable sobre la ética como una forma de vivir una buena vida cuando se declara que la vida misma se encuentra bajo una amenaza única”² en este precario momento geo-histórico cuando, por ejemplo, estamos siendo testigos del genocidio del pueblo palestino por parte de Israel. Entonces, la invitación a realizar este ejercicio de memoria no tiene que ver sólo con el pasado, sino que también con cómo encaramos el presente enfrentando nuestros temas pendientes como sociedad.

En este marco se organizaron dos actividades con la comunidad universitaria de Las Encinas, donde se encuentran los Departamentos de Artes Visuales y de Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Una de ellas fue un conversatorio titulado *Lo que nos queda por hablar* abierto a todo público, realizado el jueves 30 de noviembre de 2023 en la Sala Adolfo Couve; en este diálogo participaron los artistas españoles Alán Carrasco, Irene de Andrés y Amaia Molinet, junto a la curadora de la muestra, y a la académica y Directora del Departamento de Teoría del Arte, Isabel Jara. En esta instancia se abordaron las investigaciones y prácticas en torno a lo político, a la memoria de la dictadura franquista y la relación con la dictadura civil-militar chilena.

Además, el artista español Marco Godoy dictó el *workshop De la impresión 3D modular a la escultura en gran formato*, en el que participaron estudiantes de las carreras de Artes Visuales y Arquitectura. Este se impartió entre el 7 y el 17 de noviembre en el Taller de Vaciado del Departamento de Artes Visuales, y en él se abordaron las etapas de producción de una escultura de gran formato en base a piezas pequeñas impresas en 3D. El objetivo era tener una visión global de todo el proceso de trabajo y postproducción de una pieza impresa, además de entender cómo adaptarse a instalaciones de mayor tamaño, incluida la preparación de la estructura para el montaje final.

Esta instalación muestra la réplica de la fachada de la Iglesia de San Felipe Neri en Barcelona, dañada durante la Guerra Civil Española, en la que aún se aprecian los impactos de bala y bombarderos. La pieza recupera como testimonio estos restos del conflicto y la presencia de las huellas de la dictadura en la sociedad como memoria histórica.

Si bien el taller tuvo un enfoque técnico en torno a la producción de esta obra de Marco Godoy, acompañado de contenidos entregados por el artista y por las profesoras

del Taller de Vaciado, Camila Astaburuaga y Jessica Briceño, también se trabajó activamente para que estas materialidades y conocimientos luego pudieran ser aplicados por las/los estudiantes tanto en sus trabajos personales formales como conceptuales.

Aquí quisiera detenerme en un punto que me parece fundamental en relación con la participación crítica y con una pedagogía distinta, que se desplegó interrumpiendo el trabajo curricular y el horario propio de la programación académica formal. “Es desde estos espacios fronterizos que invitamos a pensar en la universidad no solo como el lugar que forma académicamente, sino como aquel que se vive como espacio abierto al contacto, al conocimiento, a la resistencia y a la comunicación”³.

Desde esta propuesta expandida, y siguiendo la línea pedagógica de Paulo Freire, es que los/las estudiantes no fueron considerados/as como simples espectadores/as y facilitadores/as de un proceso, sino que como sujetos activos y participativos de una instancia horizontal de diálogo que fuese capaz de aportar en su etapa formativa, y de la cual resultará necesariamente un conocimiento a través de la experiencia.

Una experiencia que, como comenta el filósofo argentino Darío Sztajnszrajber en relación al rol del docente, “tiene que ver cada vez menos con los contenidos y cada vez más con provocar un acontecimiento educativo [...], que es inspirar a que los estudiantes busquen su propia transformación”, pues una “pedagogía emancipatoria hoy en el mundo de la educación tendría que tener que ver más con inspirar a los estudiantes a estar saliendo permanentemente de cavernas, salir de la caverna es un ejercicio permanente, una revolución permanente”⁴.

3. Belausteguigoitia, M., Nictexa, Y. [2022]: Activismo académico feminista. Paradojas y dilemas. Centro de Investigaciones y Estudios de Género, México, p.13.

4. Sztajnszrajber, D. [7 de abril de 2018]: “Un docente es alguien que inspira a que el otro se transforme”. *El País*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/105907-un-docente-es-alguien-que-inspira-a-que-el-otro-se-transforme>

In the context of the *What is left for us to talk about* exposition documented in this catalogue, exhibited at the Museum of Memory and Human Rights in Santiago in the context of the 50th commemoration of the civil-military coup d'état in Chile, numerous actions were realized as part of the of mediation and engagement plan of this project.

These included activities like guided tours, talks, and discussion meetings with the exhibiting artists, the curator of the exhibition, Soledad Aguirre, and other invited guests to discuss and contribute diverse views and perspectives from their areas. A workshop was also realized for the production of one of the works that took part of this exhibition.

All of these actions had as an objective to expand and diversify the public and the participants, as well as to think the exhibition as a device that, from the language of contemporary art, expands and opens up to debate, knowledge, and reflection on political, cultural and social changes, to carry out memory exercises that, given the contingency, seem crucial to us.

As the writer Joanna Zylinska points out, “Life typically becomes an object of reflection when it is seen to be under threat. In particular, we humans have a tendency to engage in thinking about life (instead of just continuing to live it) when we are made to confront the prospect of death: be it the death of individuals due to illness, accident or old age; the death of whole ethnic or national groups in wars and other forms of armed conflict; but also of whole populations, be it human or nonhuman ones”¹.

She proposes “to outline a viable position on ethics as a way of living a good life when life itself is declared to be under a unique threat”² in this precarious geo-historical moment when, for example, we are witnessing the genocide of Palestinian people by Israel. Thus, the invitation to carry out this memory exercise is not only related to the past, but also about how we face the present by confronting our unresolved issues as a society.

In this setting, two activities were organized with the university community of Las Encinas, where the Departments of Visual Arts and Art Theory of the University of Chile are located. One of them was a discussion meeting titled *What is left for us to talk about* open to the public, held on Thursday, November 30 of 2023, in the Sala Adolfo Couve; in this dialogue participated the Spanish artists Alán Carrasco, Irene de Andrés and Amaia Molinet, along with curator of the exhibition, and Art Theory Department Director and academic, Isabel Jara. In this instance the investigations and practices around the political, the memory of the Francoist dictatorship and the relationship with the

1. Zylinska, J. (2014): *Minimal Ethics for the Anthropocene*. Open Humanities Press, Michigan, p.9.

2. Ibid. p.11.

Chilean civil-military dictatorship were addressed. Also, Spanish artist Marco Godoy imparted the workshop *From modular 3D printing to big format sculpture*, in which participated Visual Arts and Architecture degree students. This was imparted between the November 7 and 17 in Taller de Vaciado of the Visual Arts Department, and in it were addressed the stages of production of a big format sculpture from small 3D printed pieces. The goal was to have a global vision of the entire work process and postproduction of a printed piece, besides understanding how to adapt to bigger installations, including the structure for the final staging.

This installation shows the replica of the façade of the San Felipe church in Barcelona, damaged during the Spanish Civil War, in which the bullet impacts and bombings still can be appreciated. The piece recovers as a testimony these conflict remainders and the presence of traces of the dictatorship in society as historic memory.

Even though the workshop had a technical approach around the production of this work by Marco Godoy, accompanied by contents given by the artist and the teachers from Taller de Vaciado, Camila Astaburuaga and Jessica Briceño, it also worked actively so that these materialities and knowledge could then be applied by the students in their formal and conceptual personal work.

I would like to stop, here, on a point that seems fundamental to me in relation to critical participation and a distinct pedagogy, which deployed interrupting the curricular work and the proper schedule of the formal academic programming. “It is from these border spaces that we invite to think the university not only as the place that molds academically, but also as one that is experienced as an open space for contact, knowledge, resistance, and communication”³.

From this expanded proposal, and, following the pedagogical line of Paulo Freire, students were not considered as simple spectators and facilitators of a process, but as active subjects of a horizontal dialogue capable of contributing to their formative phase, and from which will necessarily result in knowledge through experience.

A experience that, as the Argentine philosopher Darío Sztajnszrajber discusses, in relation to the teacher’s role, “has increasingly less to do with the contents and progressively more with provoking an educational event [...], which is to inspire the students to search their own transformation”, for a “emancipatory pedagogy, today in the world of education would have to do more with inspiring to be permanently exiting caves, coming out of the cave is a permanent exercise, a permanent revolution”⁴.

3. Belausteguigoitia, M., Nictexa, Y. (2022): *Activismo académico feminista. Paradojas y dilemas*. Centro de Investigaciones y Estudios de Género, México, p.13.

4. Sztajnszrajber, D. (7 de abril de 2018): “Un docente es alguien que inspira a que el otro se transforme”. El País. Available at: <https://www.pagina12.com.ar/105907-un-docente-es-alguien-que-inspira-a-que-el-otro-se-transforme>



OBRAS

Works

Fernando Sánchez Castillo

2023

Cueca Sola
memorial

Cueca Sola
Memorial

Instalación 400 figuras
en inyección de polímeros
Obra comisionada

Installation 400 figures
in polymer injection molding
Commissioned work

El artista propone reflexionar sobre la creación colectiva de un memorial que cobra vida a través de la interacción de las y los visitantes, quienes tienen la oportunidad de llevarse consigo una de las cuatrocientas figuras en miniatura de la bailadora de la Cueca Sola. Esta representación fue elaborada a partir de registros fotográficos y audiovisuales del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. A cambio de estas figuras, el artista invita al público responder: *¿Qué le preguntaría usted al Estado?* en un *post-it*, profundizando así en la experiencia personal de cada individuo.

De esta manera, el público se convierte en participante activo de la exposición, evidenciando cómo las memorias de un lugar se construyen mediante la contribución de todos sus habitantes, en un ejercicio de interpelación y de memoria colectiva.

La *Cueca Sola* emerge como una expresión de resistencia reivindicando la lucha constante contra el olvido y el rol fundamental en la mujer contra la dictadura civil-militar chilena. Originada en 1978 por el conjunto folclórico de la Agrupación de Familiares Detenidos Desaparecidos, esta adaptación de la cueca tradicional –declarada baile nacional durante el régimen militar– tiene la particularidad que la mujer baila sin pareja, llevando consigo un pañuelo blanco y un retrato de la persona desaparecida. Este acto simboliza el dolor de la pérdida y la incertidumbre al desconocer el paradero de un ser querido.

The artist proposes to reflect on the collective creation of a memorial that comes to life through the interaction of visitors, who have the opportunity to take home one of the four hundred miniature figures of the Cueca Sola dancer. This representation was elaborated from photographic and audiovisual records of the Museum of Memory and Human Rights. In exchange for these figures, the artist invites the public to answer: *What would you ask the State?* on a *post-it*, thus delving into the personal experience of each individual.

In this way, the public becomes an active participant in the exhibition, showing how the memories of a place are built through the contribution of all its inhabitants, in an exercise of interpellation and collective memory.

The *Cueca Sola* emerges as an expression of resistance vindicating the constant struggle against oblivion and the fundamental role of women against the Chilean civil-military dictatorship. Originated in 1978 by the folkloric group of the Agrupación de Familiares Detenidos Desaparecidos, this adaptation of the traditional cueca –declared a national dance during the military regime– has the particularity that the woman dances without a partner, carrying a white handkerchief and a portrait of the disappeared person. This act symbolizes the pain of loss and the uncertainty of not knowing the whereabouts of a loved one.

¿Qué
le
preguntaría
usted
al
Estado?

What would
you ask
the state?





Lorenzo Sandoval

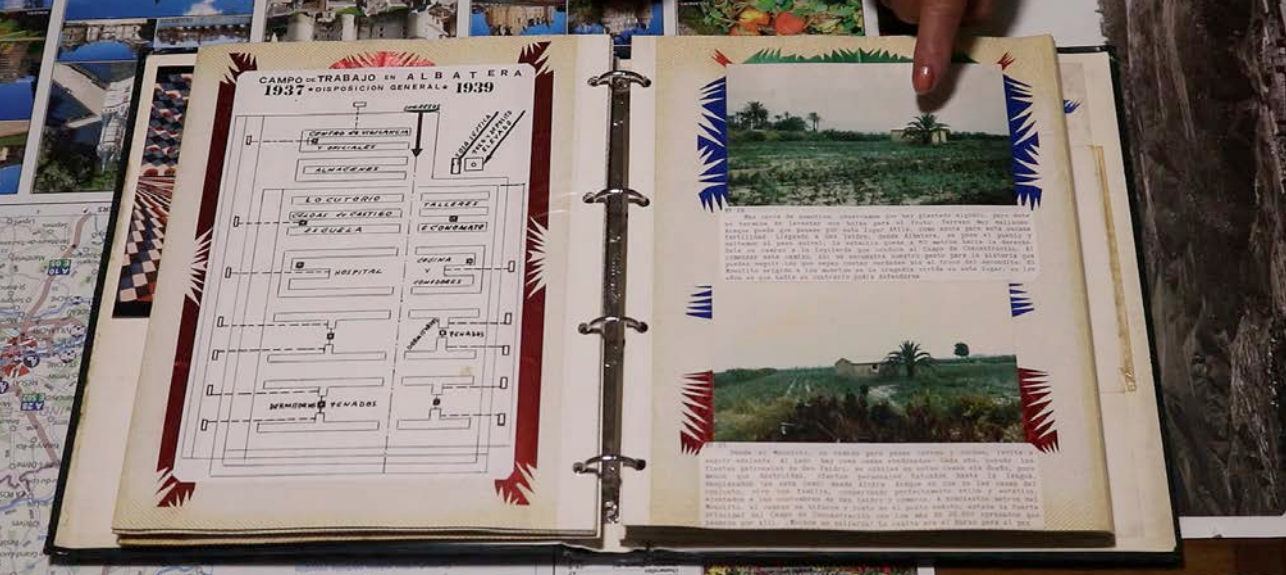
2022

Libro que espera su
edición

Book awaiting
publication

HD film, estéreo, 27'44''
Publicación

HD film, stereo, 27'24''
Publication



Film acerca del libro que narra la construcción del monumento de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) en recuerdo de las víctimas del campo de concentración de Albatera, situado en San Isidro, Alicante. En este campo fueron recluidas miles de personas, siendo uno de los más duros de la dictadura franquista.

El monumento fue creado de forma colectiva que incluyó una serie de actividades paralelas, donde se reunieron supervivientes del campo, poetas, escritores y numerosos habitantes del pueblo. Este proyecto recuperó la memoria de las víctimas a través de un ejercicio de escritura colectiva. Las fotografías y material fueron recopilados en 1995 en un álbum por Salomé Moltó y Floreal Rodríguez de la Paz, integrantes de la comisión del CNT que llevó a cabo la iniciativa. Este álbum, titulado *Libro que espera su edición*, fue finalmente publicado en 2022 por la Editorial Concreta, nombre que también lleva la película.

La importancia de este monumento radica en que se erige en un momento en donde la memoria histórica era una tabú en la península ibérica. Surgió en un contexto marcado por un profundo escepticismo hacia el arte público vinculado a estas temáticas.

Film about the book that narrates the construction of the monument of the National Confederation of Labor (CNT) in memory of the victims of the Albatera concentration camp, located in San Isidro, Alicante.

Thousands of people were interned in this camp, one of the harshest of the Francoist dictatorship.

The monument was created collectively and included a series of parallel activities, bringing together survivors of the camp, poets, writers and numerous inhabitants of the village. This project recovered the memory of the victims through a collective writing exercise. The photographs and material were compiled in 1995 in an album by Salomé Moltó and Floreal Rodríguez de la Paz, members of the CNT commission that carried out the initiative. This album, entitled *Book awaiting publication*, was finally published in 2022 by Editorial Concreta, the name also given to the film.

The importance of this monument lies in the fact that it was erected at a time when historical memory was taboo in the Iberian Peninsula. It arose in a context marked by a deep skepticism towards public art related to these issues.

Lorenzo Sandoval

2022

Las formas que
sostienen el
discurso n.º4

The Forms that
Support Discourse
n. 4

Impresiones a color
65,8 x 45,5 cm c/u (16)
Copias de exhibición

Color prints
65.8 x 45.5 cm each (16)
Exhibit copies



Collage digital realizado a partir de los elementos ornamentales que Floreal Rodríguez de la Paz incluyó alrededor de las fotos y textos del álbum *Libro que espera su edición*. Estas decoraciones facilitan el acceso a una narración de violencia, resistencia y memoria histórica. La obra se despliega en la pared como un mural, repitiendo los motivos como si fuesen papel tapiz o posters en las murallas, creando un entorno que invita a la reflexión y el recuerdo.

Digital collage made from the ornamental elements that Floreal Rodríguez de la Paz included around the photos and texts of the album *Book awaiting publication*. These decorations facilitate access to a narrative of violence, resistance and historical memory. The work unfolds on the wall like a mural, repeating the motifs as if they were wallpaper or posters on the walls, creating an environment that invites reflection and remembrance.

Ricardo Cruz Pecaric

1979

Lluvia

Rain

Dibujo en lápiz pasta
32,6 x 21,5 cm
Fondo Ricardo Cruz Pecaric
Colección Museo de la Memoria
y los Derechos Humanos

Ballpoint pen drawing
32.6 x 21.5 cm
Ricardo Cruz Pecaric Fund
Collection Museum of Memory and
Human Rights Museum of Chile



Este dibujo fue realizado cuando tenía veinticinco años, después de ser detenido por participar en una manifestación el 1 de mayo de 1979. Fue trasladado a la Penitenciaría de Santiago, donde permaneció durante dos semanas. Durante su estancia, encontró en el dibujo una manera de mantener la calma y dejar registro de la vida que llevaba en prisión.

This drawing was made when he was twenty-five years old, after being arrested for participating in a demonstration on May 1, 1979. He was transferred to the Santiago Penitentiary, where he remained for two weeks. During his stay, he found in the drawing a way to keep calm and leave a record of his life in prison.

Jaime Imilán Álvares

1973

Prisioneros
UTE
Valdivia

Prisoners
UTE
Valdivia

Dibujo a lápiz pasta
19,3 x 24,3 cm
Fondo Jaime Imilán Álvares
Colección Museo de la Memoria y los
Derechos Humanos

Ballpoint pen drawing
19.3 x 24.3 cm
Jaime Imilán Álvares Fund
Collection of Museum of Memory and
Human Rights of Chile



GENERAL GORDON
REVISTANDO A LOS
PRISIONEROS UTE
18:15 HRS
13 SEPT 1973
COMISARIA DE VALDIVIA

Este dibujo ilustra uno de los momentos en que, en su papel como Secretario General de la Universidad Técnica del Estado sede Valdivia, fue arrestado junto con funcionarios y estudiantes durante un allanamiento llevado a cabo por Carabineros el 13 de septiembre de 1973. En la imagen se retrata a Humberto Gordon en la comisaría de Valdivia. Más tarde, en 1980, Gordon fue designado director de la Central Nacional de Informaciones (CNI), uno de los servicios de inteligencia responsables de la detención, interrogatorio, tortura y desaparición de personas. Además, fue miembro de la Junta Militar entre el 1 de Enero de 1987 y el 30 de noviembre de 1988.

This drawing illustrates one of the moments when, in his role as Secretary General of the Universidad Técnica del Estado, Valdivia, he was arrested along with staff and students during a raid carried out by Carabineros on September 13, 1973. The picture shows Humberto Gordon at the Valdivia police station. Later, in 1980, Gordon was appointed director of the Central Nacional de Informaciones (CNI), one of the intelligence services responsible for the detention, interrogation, torture and disappearance of people. He was also a member of the Military Junta from 1 1987 to 30 November 1988.

La Oficina de Investigación Documental

2023

002-13501 (Tomo I)

002-13501 (Volume I)

Proyección monocal con
audio dirigido, 22 h.52"

Single-channel projection with
directed audio, 22 h. 52''

Esta obra se enmarca dentro de las prácticas performativas y documentales de larga duración, centrada en la lectura del primer Libro de Registro de Inhumaciones del Valle de los Caídos. Este tomo contiene los nombres de 13.501 de las 33.847 personas enterradas en este lugar. La proyección presenta a personas leyendo meticulosamente esta extensa lista, intercalando tomas de las páginas donde están transcritos los nombres en el libro.

Esta lectura constituye un acto simbólico destinado a evocar a las personas enterradas en el Valle, revelando la magnitud de los enterramientos y la dificultad, así como la violencia implícita en el acceso a este documento. Es una invocación que otorga voz a un cuerpo político silenciado y, al mismo tiempo, une a una comunidad de lectoras/es comprometidos con la preservación de la memoria colectiva.

This work is framed within the performative and documentary practices of long duration, centered on the reading of the first Registry Book of Inhumations of the Valley of the Fallen. This volume contains the names of 13,501 of the 33,847 people buried in this place. The projection presents people meticulously reading this extensive list, intercalated with shots of the pages where the names are transcribed in the book.

This reading constitutes a symbolic act intended to evoke the people buried in the Valley, revealing the magnitude of the burials and the difficulty as well as the violence implicit in the access to this document. It is an invocation that gives voice to a silenced body politic and, at the same time, unites a community of readers committed to the preservation of collective memory.



Marco Godoy

2023

Lo que aún
tenemos que hablar

What We Still Need
to Talk About

Adaptación impresión 3D y
estructura metálica.
200 x 350 cm

3D printing and metal
structure adaptation
200 x 350 cm

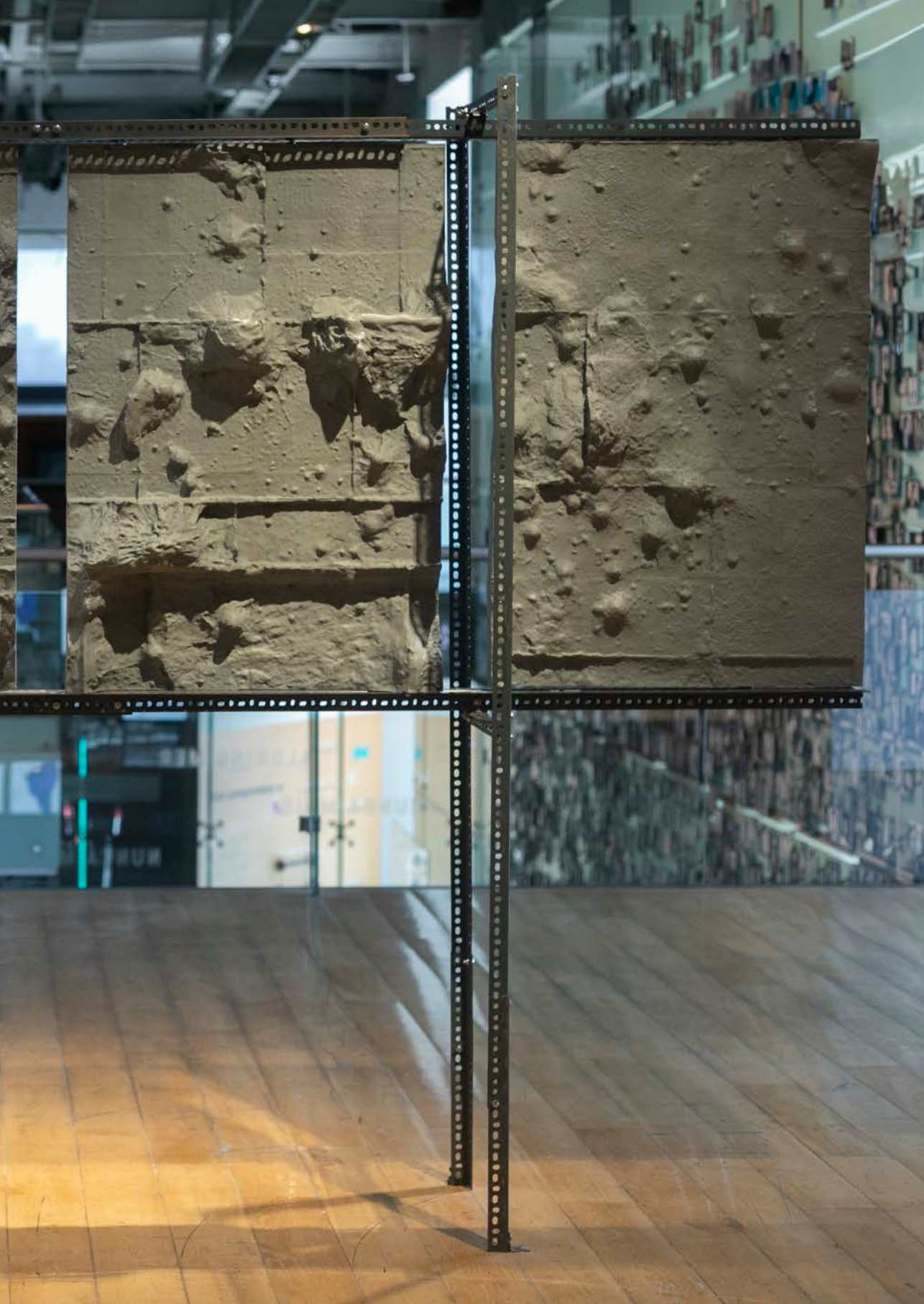
Esta obra es una instalación escultórica, realizada a partir de un vaciado directo de la fachada de la iglesia de San Felipe Neri en Barcelona, la cual quedó fuertemente dañada durante un bombardeo aéreo perpetrado por las tropas fascistas italianas –en apoyo al bando franquista– sobre la población civil el 30 de enero de 1938. Este acto causó la muerte de cuarenta y dos personas que buscaban refugio en los sótanos de la iglesia. La obra reproduce el positivo y negativo de los impactos de las bombas, creando una composición abstracta que pretende visibilizar las heridas de la ciudad aún presentes en la sociedad española como consecuencia de la Guerra Civil.

**Pieza realizada en colaboración con las y los alumnos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile: Daniela Baeza, Michelle Bravo, Sophia Carrasco, Cielo Cid, Grace Gala, Consuelo Herrera, Emilia Moren, Joana Parra, Bastián Pino, Pola Poblete, Karyn Salazar, Alex Vásquez, Alexandra Verdugo y Maximiliano Ulloa.*

This work is a sculptural installation, made from a direct casting of the façade of the church of San Felipe Neri in Barcelona, which was heavily damaged during an aerial bombardment perpetrated by the Italian fascist troops -in support of Franco's side- on the civilian population on January 30, 1938. This act caused the death of forty-two people who sought refuge in the basements of the church. The work reproduces the positive and negative impacts of the bombs, creating an abstract composition that aims to make visible the wounds of the city still present in Spanish society as a result of the Civil War.

**Piece made in collaboration with the students of the Faculty of Arts of the University of Chile: Daniela Baeza, Michelle Bravo, Sophia Carrasco, Cielo Cid, Grace Gala, Consuelo Herrera, Emilia Moren, Joana Parra, Bastián Pino, Pola Poblete, Karyn Salazar, Alex Vásquez, Alexandra Verdugo and Maximiliano Ulloa.*





Alexis Díaz Belmar

2021

Golpes

Hits

Fotografías
75,5 x 50 cm c/u (5)
Colección Museo de Arte
Contemporáneo de Chile

Photographs
75.5 x 50 cm each (5)
Collection of the Museum of
Contemporary Art of Chile

Serie que centra la mirada en las huellas dejadas en el centro de Santiago por los enfrentamientos del día 11 de septiembre de 1973, día en que ocurrió el golpe de Estado que derrocó al gobierno del presidente Salvador Allende y dio inicio a la dictadura civil-militar encabezada por Augusto Pinochet. Las fotografías capturan los impactos de armamento en distintos edificios y monumento de la ciudad. Marcas que nos acompañan como testimonio de la memoria política e histórica de nuestra sociedad. Estas huellas son testigos de las profundas consecuencias en la transformación social, económica y cultural que ha experimentado Chile.

1. Nataniel #78
2. Monumento Diego Portales. Plaza de la Constitución
3. Palacio de La Moneda
4. Museo Nacional de Bellas Artes. José Miguel de la Barra #650
5. Parque Almagro

This series focuses on the traces left in downtown Santiago by the September 11, 1973 confrontations, the day of the coup d'état that overthrew the government of President Salvador Allende and ushered in the civil-military dictatorship headed by Augusto Pinochet. The photographs capture the impact of weapons on different buildings and monuments in the city. Marks that accompany us as a testimony of the political and historical memory of our society. These traces are witnesses of the profound consequences in the social, economic and cultural transformation that Chile has experienced.

1. Nataniel #78
2. Diego Portales Monument. Constitution Square
3. La Moneda Palace
4. National Museum of Fine Arts, José Miguel de la Barra #650
5. Almagro Park





Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum

2021

Bandera Falsa

False Flag

Instalación (aviones de fibra de
vidrio y proyección 5'49'')
Medidas variables

Installation (fiberglass
airplanes and 5'49''projection)
Variable measurements

Esta obra tiene como punto de partida un cuadro que Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum descubrieron durante una investigación sobre la Guerra Civil española: *Le Drapeau Noir* (Bandera Negra) del pintor surrealista René Magritte, pintado en 1937 y posiblemente inspirado en el bombardeo de Gernika. En este cuadro, aviones futuristas vuelan sobre el horizonte, como escenografía de una película de ciencia ficción, anticipando los drones y satélites contemporáneos que orbitan hoy nuestro planeta. La obra subraya un aspecto crucial de aquel momento histórico: cómo el avance tecnológico en la aviación transformó irreversiblemente la relación humana con el territorio.

Jaio y van Gorkum han creado modelos tridimensionales de estos aviones, presentándolos junto con un video del paisaje montañoso vasco y una banda sonora donde varias voces, como ecos distorsionados, enumeran partes del cuerpo representadas en *Guernica* de Picasso.

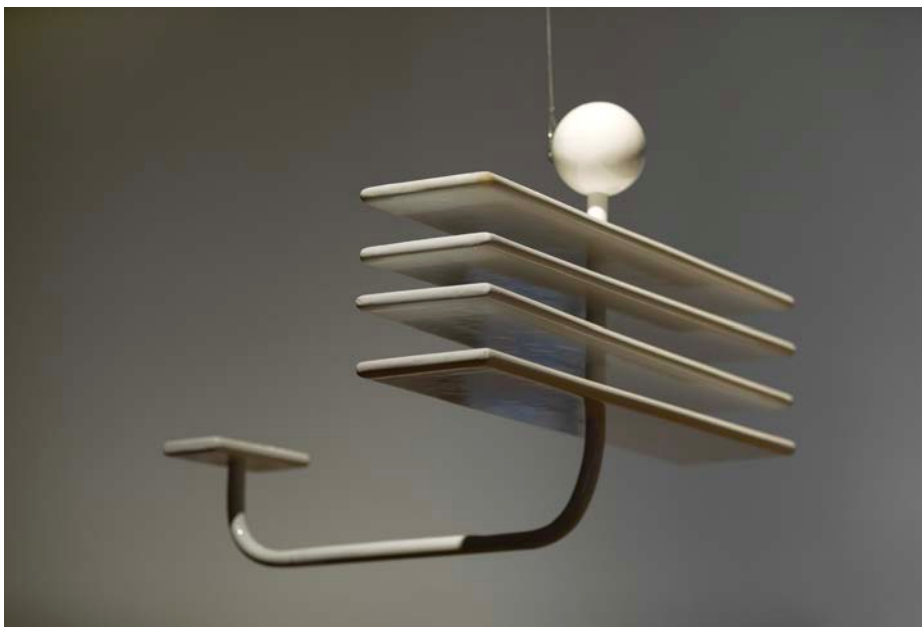
El resultado no es una reproducción precisa de un evento histórico, sino una apropiación de las inconsistencias y anacronismos presentes en la pintura de Magritte, explorándola como una desviación del canon histórico donde el cuadro de Picasso ocupa un lugar central. Desde los márgenes de este canon, las máquinas voladoras de Magritte se convierten en un medio para una reflexión poco convencional sobre la modernidad y el papel del arte en el imaginario colectivo de la memoria histórica.

The starting point for this work is a painting that Iratxe Jaio and Klaas van Gorkum discovered during their research on the Spanish Civil War: *Le Drapeau Noir* (Black Flag) by the surrealist painter René Magritte, painted in 1937 and possibly inspired by the bombing of Gernika. In this painting, futuristic airplanes fly over the horizon, like the scenery of a science fiction movie, anticipating the contemporary drones and satellites orbiting our planet today. The work underlines a crucial aspect of that historical moment: how technological progress in aviation irreversibly transformed the human relationship with the territory.

Jaio and van Gorkum have created three-dimensional models of these planes, presenting them together with a video of the Basque mountain landscape and a soundtrack where various voices, like distorted echoes, list parts of the body depicted in Picasso's *Guernica*.

The result is not an accurate reproduction of a historical event, but an appropriation of the inconsistencies and anachronisms present in Magritte's painting, exploring it as a deviation from the historical canon where Picasso's painting occupies a central place. From the margins of this canon, Magritte's flying machines become a medium for an unconventional reflection on modernity and the role of art in the collective imaginary of historical memory.





Irene de Andrés

2023

350
páginas

350
pages

Adaptación instalación
fotográfica
202 x 272 x 30 cm
Copias de exhibición
Libro de artista y documental

Adaptation of photographic
installation
202 x 272 x 30 cm
Exhibition copies
Artist's book and documentary

Esta obra se centra en los libros que desempeñaron un papel crucial durante la Guerra Civil española de 1936 en la Ciudad Universitaria de Madrid para intentar frenar la entrada del fascismo. Transformados en barricadas improvisadas, estos libros fueron estratégicamente posicionados en puertas y ventanas de la facultad de Filosofía y Letras para resistir los ataques iniciales de las tropas golpistas. Un año después del conflicto, gracias a la colaboración de bibliotecarios y voluntarios, algunos de estos ejemplares fueron rescatados entre los escombros. Este esfuerzo no solo permitió conservar el valioso contenido de sus escritos y ediciones únicas, sino que también ofrece un testimonio tangible de uno de los episodios más sombríos de la historia de España. Representa cómo estos libros perforados por balas cambiaron radicalmente su función original; la relevancia recaía en el grueso de sus lomos, ya que debían tener al menos 350 páginas para detener proyectiles durante los combates.

Actualmente resguardados en el Archivo de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense, estos libros no solo fueron defensas improvisadas utilizadas por soldados y brigadistas, sino también una fuente de lectura durante los momentos de calma en medio del conflicto.

*Acompañando esta instalación, se presenta una publicación que incluye un poema-ensayo escrito por Javier Pérez Iglesias y diseñado por Marina Meyes, además de un documental sonoro.

This work focuses on the books that played a crucial role during the Spanish Civil War of 1936 in the University City of Madrid in an attempt to stop the entry of fascism. Transformed into improvised barricades, these books were strategically positioned in doors and windows of the Faculty of Philosophy and Letters to resist the initial attacks of the coup troops. A year after the conflict, thanks to the collaboration of librarians and volunteers, some of these books were rescued from the rubble. This effort not only preserved the valuable content of their writings and unique editions, but also offers a tangible testimony of one of the darkest episodes in the history of Spain. It depicts how these bullet-punctured books radically changed their original function; the relevance lay in the thickness of their spines, as they had to have at least 350 pages to stop projectiles during the fighting.

Currently stored in the Archive of the Historical Library of the Complutense University, these books were not only improvised defenses used by soldiers and brigade members, but also a source of reading during moments of calm in the midst of the conflict.

*Accompanying this installation is a publication that includes a poem-essay written by Javier Pérez Iglesias and designed by Marina Meyes, as well as a sound documentary.



Documental Sonoro: De la ventana al sótano
Sound documentary: from the window to the basement



Claudio Correa

2022

Higiene y Felicidad

Hygiene
and Happiness

Video instalación

Video installation

Videoinstalación que se compone por dos acrílicos circulares: en el de menor tamaño, cuelga un colgante metálico, realizado con la medalla chilena *Misión Cumplida*, otorgada a miembros de las Fuerzas Armadas y Carabineros durante la dictadura civil-militar en Chile como reconocimiento por sus *servicios distinguidos*. En el círculo de mayor tamaño, se presenta una retroproyección del registro de la acción de disolver la medalla en ácido, acompañada por el audio de una manifestación deportiva de fondo.

Esta obra forma parte de una investigación sobre cómo las medallas militares actúan como mediadoras entre la violencia y la vanidad, destacando los eufemismos en sus inscripciones y cómo reflejan un periodo marcado por pactos de silencio. Es así como se busca visibilizar las operaciones de modificación y retoque que se emplean para recordar nuestro pasado reciente, eliminando símbolos que se volvieron incómodos durante la transición democrática en Chile.

Video installation composed of two circular acrylics: in the smaller one, hangs a metal pendant, made with the Chilean medal *Mission Accomplished*, awarded to members of the Armed Forces and Carabineros during the civil-military dictatorship in Chile in recognition of their *distinguished services*. In the larger circle, there is a rear projection of the record of the action of dissolving the medal in acid, accompanied by the audio of a sports demonstration in the background.

This work is part of an investigation on how military medals act as mediators between violence and vanity, highlighting the euphemisms in their inscriptions and how they reflect a period marked by pacts of silence. Thus, it seeks to make visible the modification and retouching operations used to remember our recent past, eliminating symbols that became uncomfortable during the democratic transition in Chile.





Celeste Rojas Mugica

2017-2021

Ejercicios de Aridez

Aridity Exercises

Fotografía con estructura de hierro
y vidrio junto a dispositivo lumínico
de neón blanco
100 x 170 cm

Photograph with iron and glass
structure and white neon light
device
100 x 170 cm

Proyecto poliforme (fotografías, video instalación, página web, publicación) que se centra en una imagen realizada a partir de capturas satelitales de un cuchillo corvo de dos kilómetros de longitud, trazado con cal sobre el suelo del desierto de Atacama. Este corvo, un símbolo histórico de la violencia en la región, fue adoptado por el ejército chileno durante la Guerra del Pacífico a fines del siglo XIX y, más recientemente, durante la dictadura civil-militar, se entregaba a militares y se utilizaba su imagen en colgantes para ellos.

La artista se familiarizó con esta figura a través del testimonio de una mujer integrante de la Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos en Calama, quien en 2011 recibió un sobre anónimo que contenía una imagen de este dibujo en el desierto.

En cada lado de la empuñadura, se han trazado y petrificado los números 73 y 78, referencias que parecen señalar el año del golpe de Estado y del plan de ejecución y desaparición forzada Caravana de la muerte, así como la fecha de la operación *Retiro de televisores*. Este último caso fue un plan nacional de desaparición encomendado a los regimientos del país mediante un mensaje encriptado, con el objetivo de remover los cuerpos de ejecutados políticos durante la *Caravana de la muerte* y lanzarlos al mar.

Aunque la autoría del monumental dibujo no está confirmada, la imagen revela la intencionalidad del gesto y la persistencia del territorio físico que lo alberga. Un corvo permanece incrustado en la tierra más seca del mundo.

Polyform project (photographs, video installation, web page, publication) focuses on an image made from satellite captures of a two-kilometer-long corvo knife, traced with lime on the ground of the Atacama Desert. This corvo, a historical symbol of violence in the region, was adopted by the Chilean army during the War of the Pacific at the end of the 19th century and, more recently, during the civil-military dictatorship, it was given to military personnel and its image was used in pendants for them.

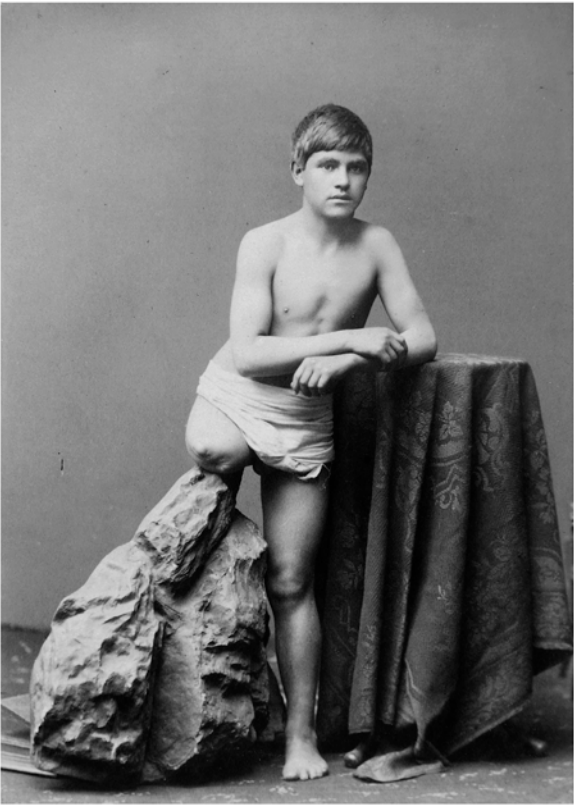
The artist became familiar with this figure through the testimony of a woman member of the Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos in Calama, who in 2011 received an anonymous envelope containing an image of this drawing in the desert.

On each side of the hilt, the numbers 73 and 78 have been traced and petrified, references that seem to indicate the year of the coup d'état and the *Caravan of Death* execution and forced disappearance plan, as well as the date of *Operation Television Withdrawal*. This last case was a national plan of disappearance entrusted to the country's regiments by means of an encrypted message, with the objective of removing the bodies of those executed during the *Caravan of Death* and throwing them into the sea.

Although the authorship of the monumental drawing is not confirmed, the image reveals the intentionality of the gesture and the persistence of the physical territory that houses it. A sickle remains embedded in the driest land in the world.



22°33'43.1"S 68°54'25.0"W



Art al Quadrat

2018

Yo soy. Memoria de
las rapadas

I am. Memory of
the Shaved Ones

Registro performance
100 x 560 cm
Copias de exhibición
Reproducción de publicaciones

Performance record
Photographs
100 x 560 cm
Exhibit copies

Registro de la performance en la que las artistas se rapan públicamente el cabello, evocando el brutal castigo infligido a numerosas mujeres durante la Guerra Civil y la dictadura franquista. En ese período, las mujeres que desafiaban las convenciones tradicionales impuestas por el régimen, ya fuera por sus ideas progresistas, su participación política, o simplemente por ser familiares de republicanos, eran castigadas rapándoles el cabello, forzándolas a beber aceite de ricino, “paseadas” u obligándolas a barrer las calles. Este escarnio público representaba una forma de violencia silenciada y poco visibilizada, ya que no existen registros oficiales y su memoria subsiste principalmente a través de testimonios orales de las pocas supervivientes, testigos o familiares.

En el curso de su investigación, las artistas se esforzaron por identificar a estas mujeres, buscando sus nombres y fotografías. Sin embargo, varias de ellas no se han podido recuperar, subrayando la necesidad de abordar la historia de aquellas mujeres anónimas que sufrieron. Debido a esto, las artistas conciben esta obra como un *acto sanador* y un homenaje a las mujeres represaliadas, destacando cómo desde el presente tenemos el poder de redefinir cómo queremos recordar o relacionarnos con el pasado.

A record of the performance in which the artists publicly shave their hair, evoking the brutal punishment inflicted on numerous women during the Civil War and Franco’s dictatorship. In that period, women who defied the traditional conventions imposed by the regime, whether for their progressive ideas, their political participation, or simply for being relatives of Republicans, were punished by having their hair shaved off, being forced to drink castor oil, “strolled” or forced to sweep the streets. This public scorn represented a form of violence that was silenced and not very visible, since there are no official records and its memory survives mainly through oral testimonies of the few survivors, witnesses or relatives.

In the course of their research, the artists endeavored to identify these women, searching for their names and photographs. However, several of them could not be recovered, underscoring the need to address the history of those anonymous women who suffered. Because of this, the artists conceive this work as a healing act and a tribute to the repressed women, highlighting how from the present we have the power to redefine how we want to remember or relate to the past.



“Y las víctimas quedaban marcadas indefinidamente, aunque no tuvieran secuelas físicas, pero sí quedaron grabadas en el imaginario colectivo de toda la población, probablemente para siempre. Pero nunca apareció referencia alguna a estos hechos en los expedientes de los tribunales militares”.

González Duro, Enrique. *Las rapadas. El franquismo contra la mujer*. Madrid, Siglo XXI de España, 2012. P. 45.

“And the victims remained marked indefinitely, even if they had no physical scars, as they were imprinted in the collective imagination of the entire population, probably forever. Yet there was never any reference to these events in the military court records”.

González Duro, Enrique. *Las rapadas. El franquismo contra la mujer*. Madrid, Siglo XXI de España, 2012. P. 45.



Alán Carrasco

2021

En ese
claroscuro

In that
Chiaroscuro

Adaptación papel con inyección
de tinta.
14 x 22 cm c/u (193)

Inkjet paper adaptation
14 x 22 cm each (193)

Esta pieza nos invita a repensar y cuestionar el relato hegemónico, mostrando un almanaque que indica los días en los que hubo violencia mortal patrocinada o promovida por el Estado durante la transición española. Una historia borrada en el que este calendario aparece junto con el listado del santoral correspondiente cada fecha.

A pesar de la voluntad del Estado por aparentar sosiego y orden durante los años de la transición en España, la actividad violenta y represiva de las instituciones armadas –un legado franquista de las instituciones– continuó persiguiendo y neutralizando aquellos sectores sociales y políticos que defendían un proceso de ruptura con el régimen dictatorial. El interés específico de las fuerzas soberanas que asumen después de la muerte de Franco radica en la desacreditación y desactivación de las memorias alternativas que desconfían o ponen en duda la validez de la memoria oficial y luchan, al mismo tiempo, por obtener un relato de mayor verosimilitud sobre el pasado. En ese intento de mostrar una verdad única –como es el caso del proceso de la Transición en el Estado español–, la versión oficial manifiesta también una intención de ocultar. Una voluntad explícita de construir lo que el artista llama *políticas de olvido*.

This piece invites us to rethink and question the hegemonic narrative, showing an almanac that indicates the days in which there was deadly violence sponsored or promoted by the State during the Spanish transition.

An erased history in which this calendar appears together with the list of the corresponding saints' days on each date.

Despite the will of the State to appear calm and orderly during the years of transition in Spain, the violent and repressive activity of the armed institutions –a Francoist legacy of the institutions– continued to persecute and neutralize those social and political sectors that defended a process of rupture with the dictatorial regime. The specific interest of the sovereign forces that took over after Franco's death lies in the discrediting and deactivation of alternative memories that distrust or question the validity of the official memory and struggle, at the same time, to obtain a more plausible account of the past. In this attempt to show a single truth –as is the case of the Transition process in Spain–, the official version also manifests an intention to conceal. An explicit will to build what the artist calls policies of oblivion.





Marco Ugarte

Entre 1974 - 1985
Between 1974 - 1985

Sín Título

Durante la dictadura civil-militar, las Agrupaciones de Familiares de Detenidos Desaparecidos emplearon diversas estrategias de manifestación, como la encadenación frente a los Tribunales de Justicia de Santiago o el Ex Congreso Nacional. Estas acciones buscaban obtener información sobre sus seres queridos detenidos y desaparecidos. Las manifestaciones eran frecuentemente enfrentadas con el asedio policial, que terminaba con su desalojo.

Fotografía
80,4 x 70 cm
Copia de exhibición
Fondo Marco Ugarte
Colección Museo de la Memoria
y los Derechos Humanos

Untitled

During the civil-military dictatorship, the Agrupaciones de Familiares de Detenidos Desaparecidos employed various demonstration strategies, such as chaining themselves together in front of the Santiago Courts of Justice or the former National Congress. These actions sought to obtain information about their detained and disappeared loved ones. The demonstrations were frequently met with police siege, which ended with their eviction.

Photography
80.4 x 70 cm
Exhibit Copy
Collection of Museum of Memory
and Human Rights of Chile



María Verónica San Martín

2013- 2015

Memoria y paisaje:
Develando las
verdades históricas
de Chile

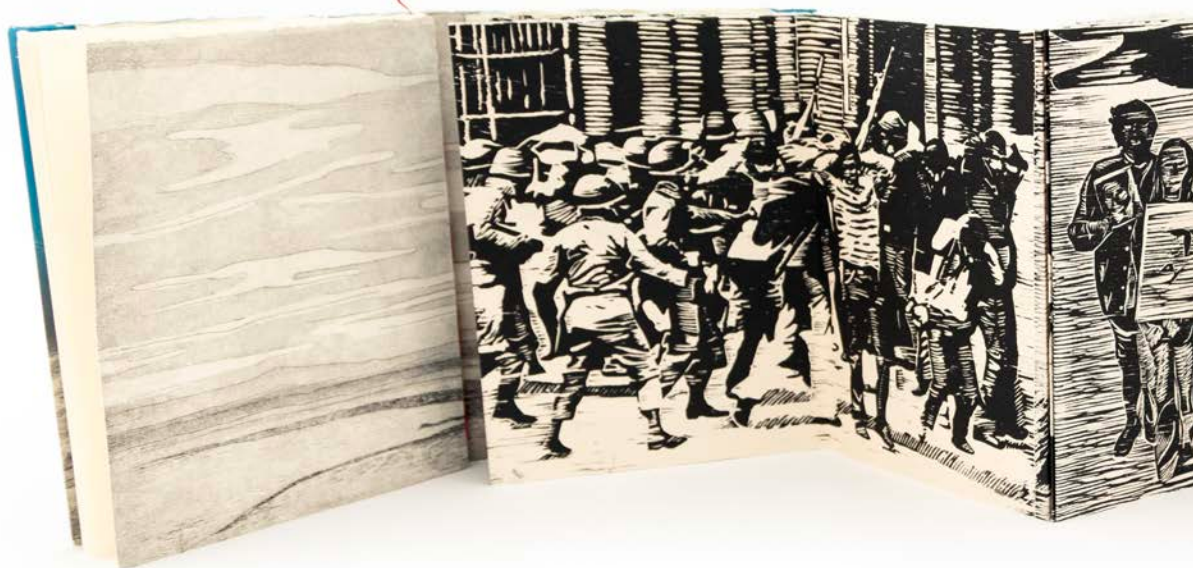
Memory and
Landscape:
Unveiling the
Historical Truths of
Chile

Libro de artista
Fondo Verónica San Martín
Colección Museo de la Memoria y los
Derechos Humanos

Artist's book
María Verónica San Martín Fund
Collection of Museum of Memory and
Human Rights of Chile

Libro de artista que aborda la desaparición y asesinato de personas en Chile durante la dictadura civil-militar. A través de técnicas de grabado, sus páginas revelan las violaciones a los derechos humanos. La impresión no solo actúa como un medio visual alternativo para exponer las injusticias cometidas entre 1973 y 1990, representando rostros de detenidos desaparecidos en un lado, sino que también establece una analogía con los tradicionales grabados en xilografía y la idea de tallar la historia. Una historia oficial que hace omisión de otros relatos. Para la artista, la imagen que desaparece en el proceso de grabado vuelve a emerger impresa en el papel, simbolizando la búsqueda de la verdad.

Artist's book that deals with the disappearance and murder of people in Chile during the civil-military dictatorship. Through printmaking techniques, its pages reveal the human rights violations. The print not only acts as an alternative visual medium to expose the injustices committed between 1973 and 1990, depicting faces of disappeared detainees on one side, but also establishes an analogy with traditional woodcuts and the idea of carving history. An official history that omits other stories. For the artist, the image that disappears in the engraving process re-emerges printed on the paper, symbolizing the search for the truth.





Noelia Pérez Sáñez

2012

La memòria és un
mirall trencat

Memory is a
Shattered Mirror

Impresiones a color
Medidas variables (17)
Copias de exhibición

Color prints (17)
Variable measurements
Exhibit copies

Esta serie de fotomontajes forman parte del libro *La memòria és un mirall trencat*, resultado de una investigación etnográfica centrada en una película de 1945 que documenta el aniversario de la liberación del pueblo de Avinyó –ubicado al interior de Catalunya– de las tropas franquistas. La artista llevó a cabo diversas entrevistas y recopiló fotografías de álbumes familiares de varios residentes del pueblo, así como material de hemeroteca.

El uso del fotomontaje busca “romper los espejismos” de las construcciones históricas, sociales y políticas de España, cuestionando la narrativa oficial del pasado, e indicar el proceso de recuperación de la memoria histórica. Estas imágenes están acompañadas de textos inspirados en relatos extraídos de documentos oficiales y conversaciones con habitantes del pueblo, los cuales reflejan la sensación de vacío que caracterizó los debates y políticas de los primeros años del 2000.

Así, la escritura se convierte en una herramienta reflexiva que aborda un presente lleno de silencios, mientras la fotografía va más allá de su función meramente documental, estableciendo conexiones que se creían agotadas, selladas o enterradas. De este modo, se cuestiona la relación entre la historia oficial, cerrada y unívoca, y la memoria personal, fluida y cambiante

This series of photomontages is part of the book *La memòria és un mirall trencat*, the result of an ethnographic research centered on a 1945 film documenting the anniversary of the liberation of the village of Avinyó -located in the interior of Catalonia- from Franco's troops. The artist conducted several interviews and collected photographs from family albums of several residents of the village, as well as newspaper archive material.

The use of photomontage seeks to “break the mirages” of Spain's historical, social and political constructions, questioning the official narrative of the past and indicating the process of recovery of historical memory. These images are accompanied by texts inspired by accounts drawn from official documents and conversations with villagers, which reflect the sense of emptiness that characterized the debates and policies of the early 2000s. Thus, writing becomes a reflective tool that addresses a present full of silences, while photography goes beyond its merely documentary function, establishing connections that were thought to be exhausted, sealed or buried. In this way, the relationship between official history, closed and univocal, and personal memory, fluid and changing, is questioned.



La memòria és un mirall trencat.



*El poble d'Avingó
fou ocupat per les
tropes franquistes el
28 de gener de 1939.
La repressió política va
deixar 85 morts i 4
afegits al Camp de la
Bota.*



*El silenci no és absència de
record, sinó senzillament falta de
reconeixement.*



*Aquí ha patit la destrucció i la
derrota, pot pensar en el porrat?*

Américo Caamaño

1989

A mis muertos

To My Dead Ones

Xilografía P/A.
24,2 x 17,7 cm
Fondo Américo Caamaño
Colección Museo de la Memoria
y los Derechos Humanos

Xylography P/A
24.2 x 17.7 cm.
Americo Caamaño Fund
Collection of Museum of Memory and
Human Rights of Chile



Xilografía PA "Mis Muertos" A. Cuernavaca - 89

Mauricio Toro-Goya

2013

Gólgota, Caravana
de la muerte

Golgotha, Caravan
of Death

Ambrotipos
50 x 50 cm c/u (14)
Colección ARKIVE, Estados Unidos

Ambrotypes
50 x 50 cm each (14)
ARKIVE Collection, United States

Catorce ambrotipos –estaciones del viacrucis– narran los eventos acaecidos a una pareja partidaria del gobierno del presidente Salvador Allende, personificados como Jesucristo y María Magdalena. Ambos personajes son re-situados en un espacio híbrido, atiborrado de referentes y símbolos de la cultura e historia chilena y latinoamericana. Este cruce metafórico revela la similitud entre los episodios de la Pasión de Jesucristo y la represión ejercida por el paso de la Caravana de la Muerte en 1973, conocida por ser uno de los primeros asesinatos y desaparición en masa, orquestados por Augusto Pinochet y el Oficial delegado para tal tarea, el General Sergio Arellano Stark. La Caravana, compuesta por una comitiva del Ejército, recorrió varias ciudades de Chile bajo el pretexto de agilizar los procesos de detenidos políticos y asegurar una adecuada defensa, resultando en la ejecución de noventa y seis personas, y su posterior desaparición.

Fourteen ambrotypes - Stations of the Cross - narrate the events that befell a couple who were supporters of President Salvador Allende's government, personified as Jesus Christ and Mary Magdalene. Both characters are re-situated in a hybrid space, full of references and symbols of Chilean and Latin American culture and history. This metaphorical crossing reveals the similarity between the episodes of the Passion of Jesus Christ and the repression exercised by the passage of the Caravan of Death in 1973, known for being one of the first mass murders and disappearances, orchestrated by Augusto Pinochet and the officer delegated for this task, General Sergio Arellano Stark. The Caravan, composed of an Army retinue, toured several Chilean cities under the pretext of expediting the trials of political detainees and ensuring an adequate defense, resulting in the execution of ninety-six people and their subsequent disappearance.



ESCENA II



ESCENA IV



ESCENA XIV

Paula Rubio Infante

2019

El hombre del saco

The Boogeyman

Fotografías
100 x 100 cm c/u {2} y
Dibujos 40 x 30 c/u {3}
Copias de exhibición

Photograph
100 x 100 cm each {2}
Drawings 40 x 30 each {3}
Exhibit copies

La obra examina las estructuras arquitectónicas de poder que construyó la dictadura franquista, específicamente las torres de enfilación de Mallorca. Estas torres, erigidas en 1940 para que los submarinos realizaran maniobras de tiro naval y colocación de minas, mediante el cálculo de su posición de la enfilación o superposición de las torres. Estas huellas de la arquitectura militar simbolizan también el comportamiento humano en su afán de expansión geográfica y política.

Asimismo, las imágenes nos traen al presente la memoria histórica, recordándonos cómo si estuviéramos en medio de un paisaje o transitando por las calles ignorando los horrores que allí ocurrieron. El uso del blanco y negro potencia la evocación del miedo y el horror. La memoria no se limita a los recuerdos de las personas, sino que también reside en las ciudades, edificios y territorios.

The work examines the architectural structures of power built by the Franco dictatorship, specifically the enfilading towers of Mallorca. These towers, erected in 1940 for submarines to carry out naval gunnery and mine laying maneuvers, by calculating their position from the enfilading or overlapping of the towers. These traces of military architecture also symbolize human behavior in its quest for geographic and political expansion.

Likewise, the images bring to the present the historical memory, reminding us, as if we were in the middle of a landscape or walking through the streets ignoring the horrors that occurred there. The use of black and white enhances the evocation of fear and horror. Memory is not limited to people's memories, but also resides in cities, buildings and territories.





Manuel Correa

2023

La mirada del Estado

The State's View

Pinturas con marcos 3D
22 x 26 cm c/u (5) y
documentos facsimilares

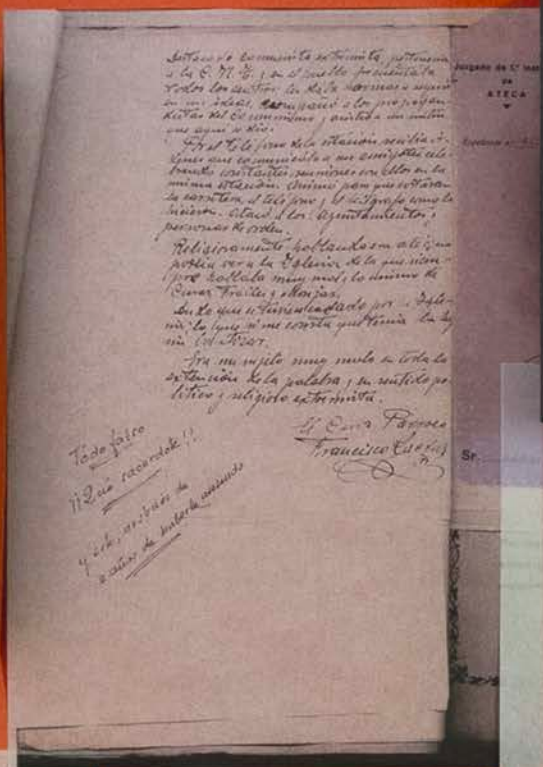
Paintings with 3D frames
22 x 26 cm each (5)
Facsimile documents

Esta obra se origina de una investigación iniciada en 2018 en estrecha colaboración con asociaciones de víctimas dedicadas a la exhumación de sus familiares en el Valle de los Caídos. La serie de pinturas se gestó después de que una fuente anónima filtrara al artista un informe forense confidencial que detallaba el estado actual de los osarios dentro del Valle. Este reporte incluía cerca de un centenar de fotografías capturadas con teléfonos móviles, imágenes que no solo documentaban lo que está frente a la lente, sino también la perspectiva del fotógrafo que sostenía el teléfono.

En *La Mirada del Estado*, estas fotografías se reproducen en una serie de pinturas, ofreciendo una interpretación distinta de lo esperado para las capturas realizadas por científicos forenses. De esta manera, las imágenes capturadas por técnicos estatales se recontextualizan, cuestionando los medios y metodologías utilizados por los agentes del Estado para producir imágenes que a menudo carecen de la meticulosidad necesaria o simplifican los casos de violaciones a los derechos humanos que están investigando.

This work originates from an investigation initiated in 2018 in close collaboration with victims' associations dedicated to the exhumation of their relatives in the Valley of the Fallen. The series of paintings was conceived after an anonymous source leaked to the artist a confidential forensic report detailing the current state of the ossuaries inside the Valley. This report included nearly a hundred photographs captured with cell phones, images that not only documented what is in front of the lens, but also the perspective of the photographer holding the phone.

In *The State's View*, these photographs are reproduced in a series of paintings, offering a different interpretation from what is expected of captures made by forensic scientists. In this way, images captured by state technicians are recontextualized, questioning the means and methodologies used by state agents to produce images that often lack the necessary meticulousness or simplify the cases of human rights violations they are investigating.



Srs. D^{as}. M^{as} de las Mercedes
C/ Muro, 8 4^a Izda.
47004 VALLADOLID

Muy señores

Conste a
información acerca de
estar inhumados en el V.

Le comun-
los Libros de Entierri-
por esto que sus restos
1959 ingresaron como
registro del 9.466 al 9.5

Sin otro pa-



CSIC

Página n° 41

Visualización a través de la cámara

En el apartado 4.2 de este Informe se describe lo observado con el videooculopio a través de la cámara instalada en estas capillas laterales.

4. VISUALIZACIÓN CON VIDEOOCULOPIO DEL INTERIOR DE LOS RECINTOS

Los interiores de las cámaras se han inspeccionado con un videooculopio a través de las perforaciones realizadas en diversos puntos. El objetivo ha sido determinar la configuración de las tallas de separación y observar el estado de los elementos estructurales de los recintos y de las cajas de posturas. Para practicar estas perforaciones se utilizó una broca de 10 mm de diámetro, controlando progresivamente la profundidad de la perforación. Una vez realizadas las inspecciones con el videooculopio, las cámaras fueron selladas.

Se ha utilizado un videooculopio XL Vn de General Electric, que es un equipo instrumental para realizar inspecciones visuales remotas. Dispone de una cámara al final de un cable-robot, en este caso de dos metros de longitud y 6,1 mm de diámetro, que está compuesto de varias capas de polímeros y trancos, altamente flexible y con capacidad de giro superior a 140°. El sensor de la cámara tiene un tamaño 1/4 de pulgada, una resolución de 440.000 píxeles y una profundidad amplia de campo a partir de 30 mm, siendo capaz de tomar fotografías en color, además de grabar vídeo.

El procedimiento seguido consistió en introducir el cable del videooculopio, en cuyo extremo se localiza la cámara, a través del espacio del túnel, protegiendo su paso con un tubo acrílico. El cable con la cámara puede girar en el espacio, siendo controlado con un mando por un operador desde el exterior, lo que permite observar en diferentes direcciones. Debido a ello, algunas de las imágenes que se han extraído de los vídeos se muestran giradas para facilitar su comprensión.

Informe 21.864-MI

Los datos, resultados y conclusiones que se incluyen en este Informe, derivados de los análisis, pruebas o ensayos realizados, son documentos aplicables a las estructuras videooculopio.





ala 16 N1

PREMIUM NACIONAL
VALLE DE LOS CALDOS
Baja
104 00 20000000
1000000 00 0000

Valle de los Caldos, 14 de febrero de 2005.

des Abril Alonso

a mia.

su carta de fecha 16 de enero en la que solicita
RAFAEL ABRIU AYO y cuyos restos mortales podían
valle de los Caldos.

co que, una vez consultados tanto los ficheros consi-
mientos no consta ningún dato de dicho señor. No pue-
se encuentren aquí ya que, con fecha 8 de abril de
desconocidas 81 personas correspondientes al nº de
16 procedentes de Calatayud.

rticular, le envío un cordial saludo.

Número de orden	APELLIDOS Y NOMBRES	Datos de procedencia		Fecha de ingreso en el Valle de los Caldos			Observaciones
		Lugar	Intervista	Por	de	en	
001	Doncic	Bosch	387	1	2	1983	
002							
003							
004							
005							
006							
007							
008							
009							
010							
011							
012							
013							
014							
015							
016							
017							
018							
019							
020							
021							
022							
023							
024							
025							
026							
027							
028							
029							
030							
031							
032							
033							
034							
035							
036							
037							
038							
039							
040							
041							
042							
043							
044							
045							
046							
047							
048							
049							
050							
051							
052							
053							
054							
055							
056							
057							
058							
059							
060							
061							
062							
063							
064							
065							
066							
067							
068							
069							
070							
071							
072							
073							
074							
075							
076							
077							
078							
079							
080							
081							
082							
083							
084							
085							
086							
087							
088							
089							
090							
091							
092							
093							
094							
095							
096							
097							
098							
099							
100							



Cala 27-N4

SUBSECRETARIA DE LA GOBERNACION

TELEGRAMA OFICIAL

Número _____
Madrid, 14 de febrero de 1959.
PARA CIRCULAR
EXPEDIDO A LAS 15/10
EL SUBSECRETARIO
AL GOBERNADORES CIVILES TODAS LAS PROVINCIAS

CIRCULAR TELEGRAFICA NUMERO 17 DE 1959

Con esta fecha se cursan instrucciones sobre traslado restos cripta Monasterio de Cuelgamuros en el sentido de que sólo procederán las exhumaciones cuando medie el consentimiento expreso de la familia. Si se tratare de fosas colectivas, respecto de las que no exista unanimidad de los familiares, se darán ulterio- res pautas para esta clase de exhumaciones.- Salúdole



NUMERO 3 DEL AÑO 1959

Como continuación a las circulares cursadas a V.E. se saluda a los señores para la exhumación de restos que deben trasladarse a la Cripta del MONASTERIO DE CUELGA-MUROS y en- trega son relativos a los inhumados o caídos durante la Guerra de Liberación. Se estiman necesarias determinadas aclaraciones, para que se actúe con total respeto a las cristianas y patrióticas intenciones que determinan la iniciativa de erigir el Monumento, Mausoleo y Monasterio del Valle de los Caldos, como lugar de estudio para difundir la doctrina social católica inspiradora de los realismos sociales del Régimen; de oración por las almas de los que dieron la vida por su fe y por su patria; y de digno reposo de aquellos gloriosos restos.

Por otra parte, se da advertir que la inhumación en el Valle de los Caldos no tendrá lugar tan sólo dentro del plazo inicialmente señalado; sino que, anualmente, se fijará el período dentro del cual han de tener lugar nuevas inhumaciones, cuando lo vayan solicitando los familiares que no lo han hecho hasta la fecha (por razones de orden psicológico, especialmente cuando se trata de fosas comunes o de ubicación indefinida), y ello a medida que con su inauguración y cultivo, crezca de día en día el renombre y devoción del Santuario.

En conclusión, se afirma y concreta:

- 1.- Enterramientos individuales, de restos identificados en Cementerios parroquiales, municipales o especiales. Únicamente cuando medie el consentimiento expreso del familiar más caracterizado, serán exhumados y trasladados los restos.
- 2.- Enterramientos colectivos, con restos total o parcialmente identificados, en lugares de Santuarios. En caso de ser la conformidad familiar, respecto de cuántos estuvieran identificados, de tal modo que, no afecte la conformidad para alguno de ellos, la oportuna autorización se otorgará para mantenerlos en la situación actual, sin perjuicio de las instrucciones que en el futuro se emitan.
- 3.- Enterramientos individuales o fosas colectivas, con restos no identificados, en Cementerios o en lugares sin tal carácter. Pude procederse a su exhumación y traslado. En tal caso se comprenderá, por tanto, los restos sin restos no identificados que no están bajo el mismo tipo de atención de entidad, organización y parámetros.
- 4.- Deben ser tenidas en cuenta las solicitudes de

Núria Güell

2013

Resurrección

Resurrection

Video instalación, stereo, 10'53''

Video installation, stereo 10'53''

Tras la dictadura franquista, en 1977 empezó lo que se conoce como la “Transición española”, marcada por la aprobación de la Ley de Amnistía, que otorgó perdón a torturadores y asesinos. Durante ese mismo año, se creó la Fundación Nacional Francisco Franco, una entidad privada que hace apología explícita al fascismo ensalzando la figura y obra del dictador español. La FNFF recibió financiación pública del Ministerio de Cultura hasta el año 2004.

Güell describe la obra de la siguiente manera:

- Creé una asociación registrada a nombre de seis maquis (guerrilleros) catalanes: Francesc Sabaté Llopart, Marcel·lí Massana Balcells, Salvador Gómez Talón, Ramón Vila Capdevila, Teresa Pla Messeguer y Josep Lluís Facerías. Cuatro de ellos fueron asesinados por las tropas franquistas.
- Pedí una tarjeta de crédito para la asociación a nombre de uno de los maquis asesinados, Salvador Gómez Talón.
- Con la tarjeta compré artículos que la Fundación Nacional Francisco Franco vende para promocionar y glorificar la figura del dictador.
- Una vez recibidos los artículos, devolví los cargos de la tarjeta para que la Fundación no cobrase las ventas.
- Con ayuda de unos amigos, enterré la propaganda fascista en una cuneta.

Más de 88.000 personas asesinadas por las tropas franquistas siguen enterradas en las cunetas de España.

**Acompañando el video se encuentra un Kardex con fotografías de las exhumaciones de diversas fosas comunes en Burgos, España. Las imágenes son cortesías de Álvaro Alonso de Armiño González, Óscar de la Torre y Elvira Agüeira.*

In 1977, after the Francoist dictatorship, began what is known as the “Spanish Transition”, marked by the approval of the Amnesty Law, which granted pardon to torturers and murderers. During that same year, the Francisco Franco National Foundation was created, a private entity that made explicit apology to fascism by extolling the figure and work of the Spanish dictator. The FFNF received public funding from the Ministry of Culture until 2004.

Güell describes the work as follows:

- I created an association registered in the name of six Catalan maquis (guerrilla fighters): Francesc Sabaté Llopart, Marcel·lí Massana Balcells, Salvador Gómez Talón, Ramón Vila Capdevila, Teresa Pla Messeguer and Josep Lluís Facerías. Four of them were killed by Franco’s troops.
- I asked for a credit card for the association in the name of one of the murdered maquis, Salvador Gómez Talón.
- With the card I bought items that the Francisco Franco National Foundation sells to promote and glorify the figure of the dictator.
- Once the items were received, I returned the card charges so that the Foundation would not charge the sales.
- With the help of some friends, I buried the fascist propaganda in a ditch. More than 88,000 people murdered by Franco’s troops are still buried in the ditches of Spain.

**Accompanying the video is a Kardex with photographs of the exhumations of several mass graves in Burgos, Spain. The images are courtesy of Álvaro Alonso de Armiño González, Óscar de la Torre and Elvira Agüeira.*





Nicanor Parra

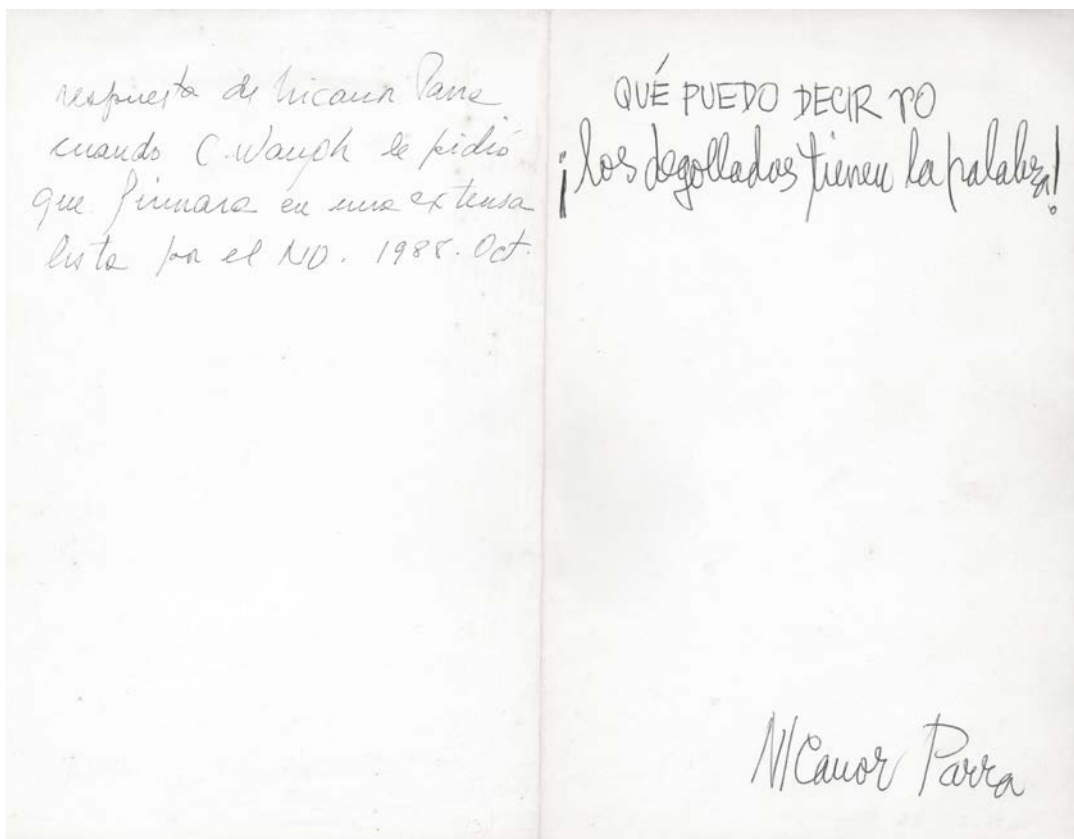
1988

Qué puedo decir yo

What can I say

Escrito
21 x 26,4 cm
Fondo Carmen Waugh
Colección Museo de la Memoria
y los Derechos Humanos

Writing
21 x 26.4 cm
Carmen Waugh Fund
Collection of Museum of Memory
and Human Rights of Chile



Respuesta del poeta chileno Nicanor Parra ante la pregunta de la galerista y gestora cultural chilena Carmen Waugh.

Chilean poet Nicanor Parra's response to a question from Chilean gallery owner and cultural manager Carmen Waugh.

Amaia Molinet + Eriz Moreno

2023

Zirrikitua

Zirrikitua

Publicación impresa en papel de
periódico de 32 páginas, a color
y blanco y negro, instalación
fotográfica y postales sobre madera
Medidas variables
Copias de exhibición

32-page publication printed
on colored and black and
white newsprint, photographic
installation and postcards on wood.
Variable sizes
Exhibit copies

Proyecto de colaboración entre los artistas Amaia Molinet y Eriz Moreno que los llevó a explorar los vestigios de la Guerra Civil en la localidad de Larrabetzu y su entorno en el País Vasco. El objetivo fue profundizar en las huellas históricas y los rastros tangibles de este pasado tumultuoso, buscando capturar y preservar la esencia de quienes alguna vez habitaron en estas tierras marcadas por la guerra.

El enfoque se centró especialmente en los búnkeres, trincheras y vestigios dejados por los gudarís (soldados) que participaron en las batallas. Fotografiaron estas estructuras, las cuales evocan las emociones, luchas y aspiraciones de aquellos que buscaron refugio entre los muros de hormigón. Además, su interés se extendió a los artefactos hallados, desde cucharas oxidadas hasta huellas de zapatos en un suelo de cemento, testigos silenciosos de historias no contadas y sacrificios.

A partir del encuentro con los rastros históricos de la Guerra Civil, los artistas incorporaron la presencia del eucalipto en la obra. Este árbol se convierte en un símbolo que refleja la compleja relación entre el pasado y el presente, ya que su existencia en la zona resulta de decisiones humanas relacionadas con plantaciones de monocultivo que han alterado el paisaje natural y, por ende, también los vestigios de la memoria de ese lugar.

A collaborative project between artists Amaia Molinet and Eriz Moreno that led them to explore the vestiges of the Civil War in the town of Larrabetzu and its surroundings in the Basque Country. The objective was to delve into the historical traces and tangible traces of this tumultuous past, seeking to capture and preserve the essence of those who once inhabited these lands marked by war.

The focus was especially on the bunkers, trenches and remnants left by the gudarís (soldiers) who participated in the battles. They photographed these structures, which evoke the emotions, struggles and aspirations of those who sought refuge within the concrete walls. In addition, their interest extended to the artifacts found, from rusty spoons to shoe prints in a concrete floor, silent witnesses of untold stories and sacrifices.

From the encounter with the historical traces of the Civil War, the artists incorporated the presence of the eucalyptus tree in the work. This tree becomes a symbol that reflects the complex relationship between the past and the present, since its existence in the area is the result of human decisions related to monoculture plantations that have altered the natural landscape and, therefore, also the vestiges of the memory of that place.





Carolina Astudillo

2022

La Muchedumbre
reaparecerá
siempre

The Crowd Will
Always Reappear

Película, 15'

Film, 15'

“Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer el pasado”. Esta frase, escrita por el Walter Benjamín en su *Tesis IX sobre el concepto de la Historia*, sirve como punto de partida de esta pieza. El film aborda dos lugares y momentos: las ruinas que dejadas por la Guerra Civil española en la Ciudad Universitaria, observadas por un hombre y filmadas por un grupo de cineastas en la posguerra, representan un acto de resistencia contra el olvido y un retorno simbólico a los caídos. La Ciudad Universitaria se transformó en una trinchera y emblema republicano, marcando el punto de resistencia ante la entrada de las tropas franquistas a Madrid.

En Chile, el Estadio Nacional, construido en 1938, se convirtió en campo de concentración durante la dictadura civil-militar. Casi cincuenta años después, un hombre que estuvo allí en 1973 como preso político, lo visita de nuevo. No pudieron callarlos, no pudieron callarlas. Las imágenes capturadas por fotografías y fotografías en la década de los ochenta documentan marchas, protestas, funerales y la represión policial. La historia de los vencidos es también una historia de resistencia.

”He would well like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed”. This phrase, written by Walter Benjamin in his *Thesis IX from On the concept of History*, serves as the starting point for this piece. The film addresses two places and moments: the ruins left by the Spanish Civil War in the University City, observed by a man and filmed by a group of filmmakers in the post-war period, represent an act of resistance against oblivion and a symbolic return to the fallen. The University City was transformed into a trench and Republican emblem, marking the point of resistance against the entry of Franco’s troops into Madrid.

In Chile, the National Stadium, built in 1938, became a concentration camp during the civil-military dictatorship. Almost fifty years later, a man who was there in 1973 as a political prisoner visits it again. They could not silence them. The images captured by photographers in the 1980s document marches, protests, funerals and police repression. The story of the vanquished is also a story of resistance.





Walter Heynowski y Gerhard Scheumann

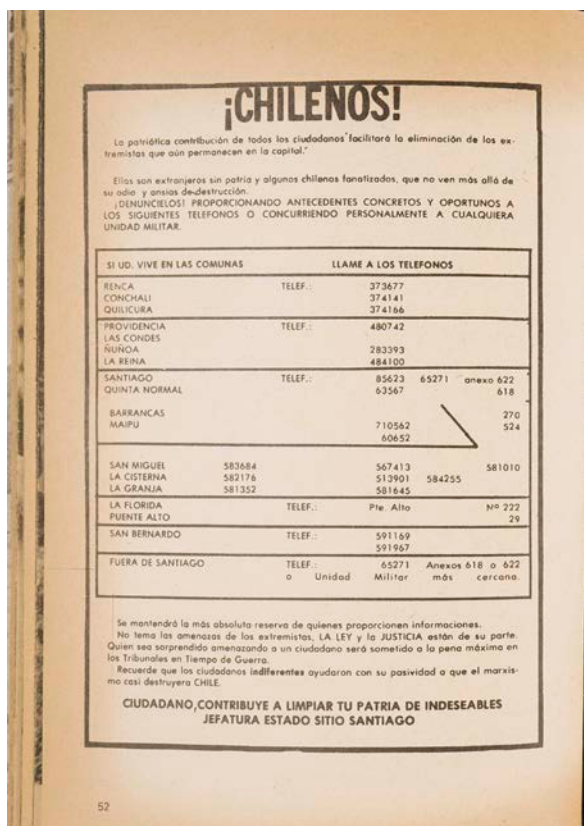
1974 / 2023

Operación silencio Chile nach Salvador Allende

Operation Silence Chile After Salvador Allende

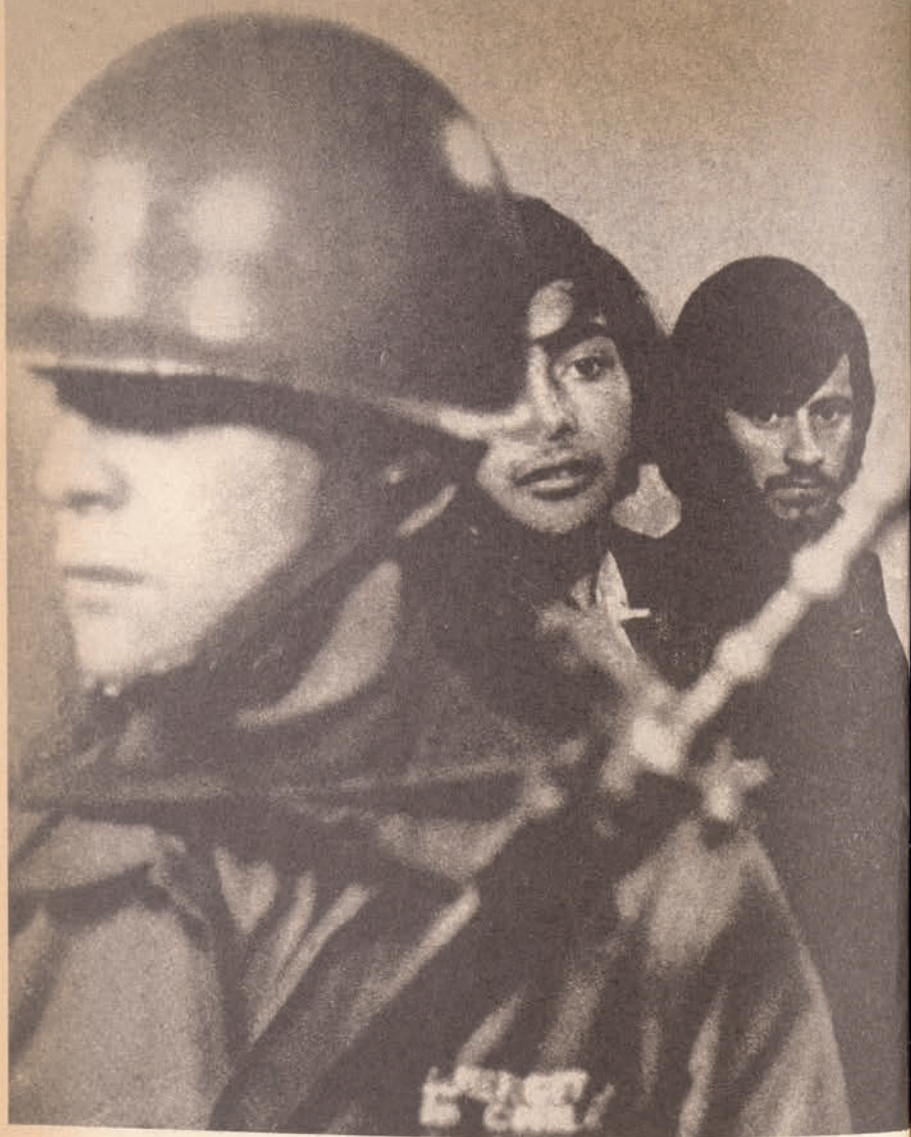
Primera edición 1974
Traducción al español 2023.
Cynthia Shuffer/ Hannah K. Grimmer
(Editoras)
Reproducción
Medidas variables

First edition 1974
Spanish translation 2023.
Cynthia Shuffer and Hannah
K. Grimmer (Editors)
Reproduction
Variable sizes

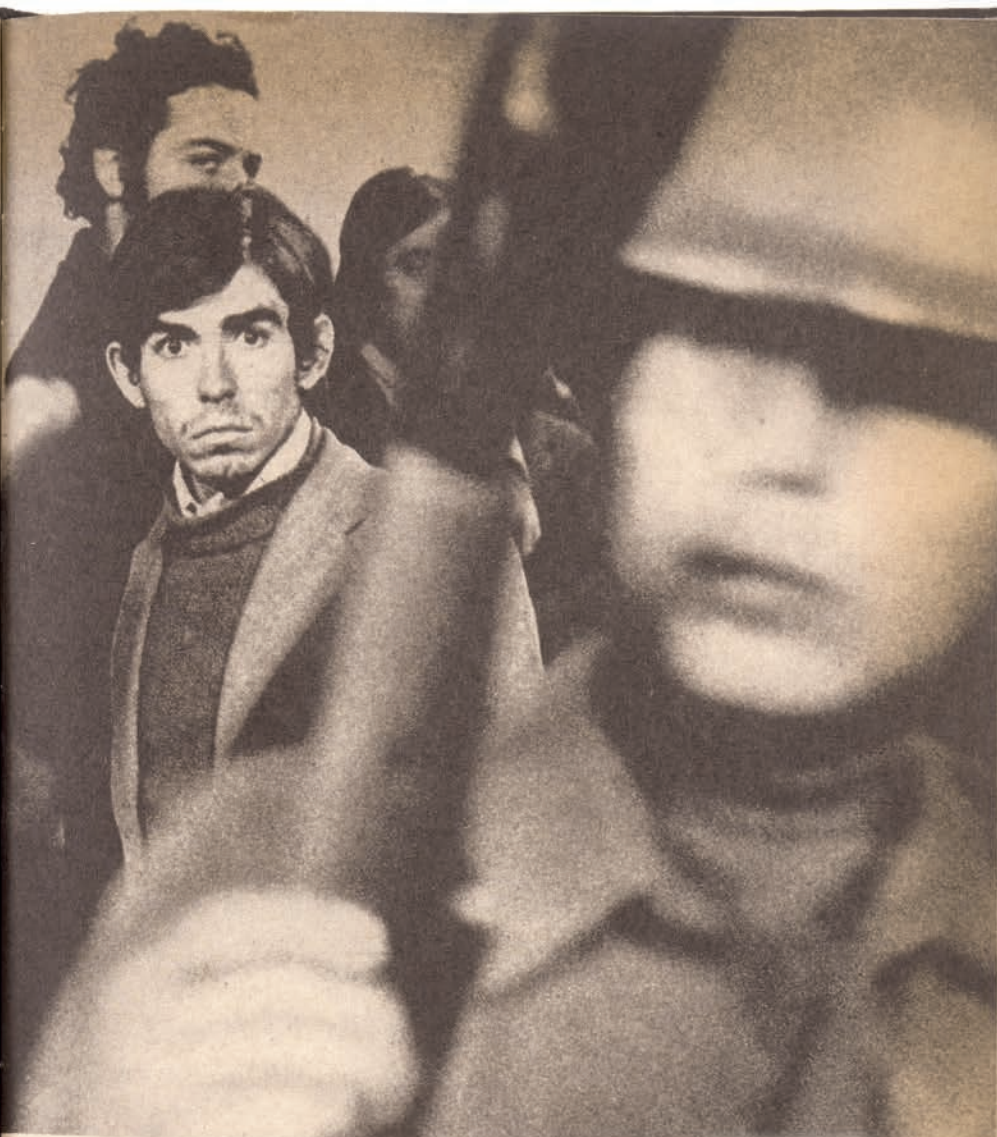


El fotolibro *Operación Silencio. Chile nach Salvador Allende* de Walter Heynowski y Gerhard Scheumann fue publicado en 1974 en la República Democrática Alemana (RDA). Su contenido aborda los primeros meses de la dictadura mediante una serie de ejercicios visuales que entrelazan lo textual y lo visual, presentando fragmentos que buscan divulgar y condenar las primeras acciones y actividades de la dictadura civil-militar liderada por Augusto Pinochet. Destaca por sus fotografías, mayormente capturadas en la clandestinidad, principalmente por Domingo Politi. La publicación tenía como objetivo expresar solidaridad con Chile y, al mismo tiempo, denunciar las estrategias imperialistas destinadas a frenar los avances del socialismo en el mundo durante un período marcado por la Guerra Fría.

The photobook *Operación Silencio. Chile nach Salvador Allende* by Walter Heynowski and Gerhard Scheumann was published in 1974 in the German Democratic Republic (GDR). Its content deals with the first months of the dictatorship through a series of visual exercises that intertwine the textual and the visual, presenting fragments that seek to divulge and condemn the first actions and activities of the civil-military dictatorship led by Augusto Pinochet. It stands out for its photographs, mostly taken clandestinely, mainly by Domingo Politi. The publication was intended to express solidarity with Chile and, at the same time, to denounce imperialist strategies aimed at halting the progress of socialism in the world during a period marked by the Cold War.



EL OBRERO = Der Arbeiter
EL COMPAÑERO = Der Genosse



Instrucción N° 34/73 de la censura militar para toda la prensa:

La palabra "obrero" se sustituye por "trabajador manual" en todas las publicaciones.

La palabra "compañero" se suprime del vocabulario.

Domingo Juan Politi

1973

Estadio Nacional

National Stadium

Fotografía incluida en el libro
Operación Silencio
79,8 x 55 cm
Copia de exhibición
Fondo Domingo Politi
Colección Museo de la Memoria y
los Derechos Humanos de Chile

Photograph included in the book
Operación Silencio
79.8 x 55 cm
Exhibit Copy
Domingo Politi Fund
Collection of Museum of Memory and
Human Rights of Chile



Tras el golpe de Estado, desde el 12 de septiembre hasta 9 de noviembre de 1973, el Estado Nacional fue habilitado como el mayor centro de detención de la Región Metropolitana bajo el mando del Ejército, conocido como el Campamento de Prisioneros Estadio Nacional. Según la Cruz Roja Internacional, se estima que albergó hasta 7.000 detenidos/as, incluyendo extranjeros de diversas nacionalidades. Durante ese periodo, hombres en su mayoría, junto con mujeres, fueron sometidos a torturas con electricidad, fusilamientos, golpes, vejaciones psicológicas y situaciones que llevaron a la muerte a varios de ellos. Los tiempos de reclusión variaban: algunos/as fueron liberados/as después de semanas, mientras otros/as eran trasladados/as a otros campos de concentración.

Fotografía Incluida en el libro *Operación Silencio. Chile nach Salvador Allende*, de Walter Heynowski y Gerhard Scheumann.

After the coup d'état, from September 12 to November 9, 1973, the Estado Nacional was set up as the largest detention center in the Metropolitan Region under the command of the Army, known as the Estadio Nacional Prison Camp. According to the International Red Cross, it is estimated that it housed up to 7,000 detainees, including foreigners of various nationalities. During this period, mostly men, along with women, were subjected to torture with electricity, firing squads, beatings, psychological abuse and situations that led to the death of several of them. The length of imprisonment varied: some were released after weeks, while others were transferred to other concentration camps.

Photograph Included in the book *Operación Silencio. Chile nach Salvador Allende*, by Walter Heynowski and Gerhard Scheumann.



BIOGRAFÍAS

Artist bios

Art al Quadrat
Valencia, 2002
Viven y trabajan en Valencia

Es un colectivo que surge el año 2002 y está formado por las gemelas Mónica y Gema Del Rey Jordà (Valencia, 2 de agosto de 1982). Se definen como creadoras duales feministas. Su obra se despliega en dos líneas de trabajo: la primera que explora su propia intimidad con reflejos autobiográficos, utilizando sus vivencias como base de la obra; la segunda aborda temáticas de carácter social y crítico, como el cuestionamiento a las estructuras de poder que han oprimido a las mujeres. Se posicionan activamente a través de diversos medios como la performance y el video.

Art al Quadrat
Valencia, 2002
Based in Valencia

Collective that emerged in 2002, formed by twin sisters Mónica and Gema Del Rey Jordà (Valencia, August 2, 1982), they define themselves as dual feminist creators. Their work unfolds along two main lines: the first explores their own intimacy with autobiographical reflections, using their personal experiences as the foundation of their work; the second addresses social and critical themes, such as the questioning of power structures that have oppressed women. They actively position themselves through various mediums, including performance and video.

Carolina Astudillo
Santiago de Chile, 1975
Vive y trabaja en Barcelona

Ha desarrollado su trabajo en torno a la investigación, la creación documental y la escritura, teniendo como eje articulador a las mujeres y la memoria histórica, principalmente de España y Chile. Sus obras oscilan entre el cine experimental y documental.

Carolina Astullido
Santiago, Chile, 1975
Based in Barcelona

She has developed her work around research, documentary creation, and writing, with a particular focus on women and historical memory, especially in Spain and Chile. Her works oscillate between experimental and documentary film.

Alán Carrasco
Burgos, 1986
Vive y trabaja en Barcelona

Su obra está ligada a una investigación teórica que se enfoca en los mecanismos de construcción de los relatos oficiales. Se centra en el análisis de las estrategias narrativas, como la selección intencionada de lo que se recuerda y lo que se olvida. Este enfoque se materializa a través del estudio de la función de la iconoclastia y la exploración de los márgenes de los relatos históricos. Además, examina las razones detrás de la sistemática eliminación o exclusión de ciertos aspectos y actores de estas narrativas a lo largo de la historia.

*Alán Carrasco
Burgos, 1986
Based in Barcelona*

His work is closely linked to theoretical research that focuses on the mechanisms behind the construction of official narratives. He analyzes narrative strategies, such as the deliberate selection of what is remembered and what is forgotten. This approach materializes in the study of the function of iconoclasm and the exploration of the margins of historical narratives. Additionally, he examines the reasons behind the systematic elimination or exclusion of certain aspects and actors from these narratives throughout history.

Claudio Correa
Arica, 1972
Vive y trabaja en Madrid

Problematiza el rol de la historia oficial y reflexiona sobre la relación entre dispositivos visuales y estructuras de poder. A través del análisis de las jerarquías sociales y las prácticas y tecnologías que configuran nuestra subjetividad, aborda las matrices de poder en la historia de Latinoamérica. Su enfoque se materializa en instalaciones, esculturas, fotografías, collages y videos que se apropian de elementos de la "escultura monumentalista" del proyecto moderno para perturbar sus emblemas y significados. De esta manera, cuestiona la historia geopolítica y visual de Hispanoamérica, exponiendo la banalidad y el narcisismo en la representación hegemónica del poder y su influencia en la identidad contemporánea.

*Claudio Correa
Arica, 1972
Based in Madrid*

He problematizes the role of official history and reflects on the relationship between visual devices and power structures. Through the analysis of social hierarchies and the practices and technologies that shape our subjectivity, he addresses the matrices of power in Latin American history. His approach materializes in installations, sculptures, photographs, collages, and videos that appropriate elements of the "monumentalist sculpture" of the modern project to disrupt its emblems and meanings. In this way, he questions the geopolitical and visual history of Hispanic America, exposing the banality and narcissism in the hegemonic representation of power and its influence on contemporary identity.

Manuel Correa
Medellín, Colombia, 1992
Vive y trabaja en Madrid

Su práctica artística explora la memoria y la reconstrucción posconflicto en las sociedades contemporáneas, enfrentando la difícil tarea de negociar relaciones sociales complejas y frágiles formadas tras un trauma. Ha utilizado el cine documental como una herramienta para unir a personas: creando puntos de encuentro para víctimas de guerra, supervivientes, activistas y científicos.

*Manuel Correa
Medellín, Colombia, 1992
Based in Madrid*

His artistic practice explores memory and post-conflict reconstruction in contemporary societies, tackling the challenging task of negotiating complex and fragile social relationships formed after trauma. He has used documentary film as a tool to bring people together, creating meeting points for war victims, survivors, activists, and scientists.

Irene de Andrés
Ibiza, Islas Baleares, 1986
Vive y trabaja en Madrid

Su trabajo aborda, desde distintos ámbitos, el desenlace de la historia, en particular la de España, mediante la exploración de las analogías entre memoria, turismo y colonización que articula en formatos plurales, como la fotografía, el video o las instalaciones. Uno de sus ejes temáticos se centra en la evolución del concepto de ocio a lo largo de la historia y en el significado del viaje, desde los primeros colonos hasta los operadores turísticos, con un enfoque especial en el siglo XVIII, cuando el mar se convierte en nuevo objeto de deseo y comienza a gestarse el viaje turístico moderno.

*Irene de Andrés
Ibiza, Balearic Islands, 1986
Based in Madrid*

Her work focuses on the unfolding of history, particularly that of Spain, through analogies between memory, tourism, and colonization, articulated in various formats such as photography, video, and installations. One of her thematic axes centers on the evolution of the concept of leisure and the meaning of travel, from the first settlers to modern-day tour operators. She pays special attention to the 18th century, when the sea became a new object of desire, marking the beginning of modern tourism, which transformed the geography and socioeconomics of countries.

Alexis Díaz Belmar
Santiago de Chile, 1977
Vive y trabaja en Santiago de Chile

Su actividad creativa explora los conceptos de territorio, ciudad, memoria y capital a través de la fotografía, investigando las conexiones e impactos en los ámbitos social, cultural y económico, con especial énfasis en la transformación del paisaje. Selecciona lugares en tensión debido a ciertos elementos o intereses y realiza observaciones fotográficas o audiovisuales, complementándolas con textos, documentos o archivos. Concibe este enfoque de trabajo como una suerte de arqueología de la memoria, donde, partiendo de un hecho histórico o de un escenario con problemáticas sociales, busca elementos significativos en la ciudad y su entorno que puedan funcionar como metáfora o alegoría para ampliar las interpretaciones y comprensiones del espacio.

*Alexis Díaz Belmar
Santiago, Chile, 1977
Based in Santiago*

Through photography, he explores the concepts of territory, city, memory, and capital, investigating their connections and impacts in the social, cultural, and economic spheres. He particularly focuses on the transformation of landscapes, selecting sites under tension due to specific elements or interests. He uses photography and audiovisual media, complementing them with texts, documents, or archives. He conceives this approach as a kind of archaeology of memory, where, starting from a historical event or a socially problematic scenario, he searches for significant elements in the city and its surroundings that can function as metaphors or allegories to broaden interpretations and understandings of space.

Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum
Marquina-Xemein, Vizcaya, 1976 y
Delft, 1975. Viven y trabajan en
Rotterdam

Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum son una pareja de artistas visuales que llevan más de diez años trabajando juntos en Rotterdam. Como compañeros procedentes de diferentes entornos geográficos y sociales, comparten entre ellos un sentido de dislocación y un especial interés en aquello que dibuja una identidad cultural. Su práctica puede describirse como arqueología experimental, ya que examinan el significado social de los objetos y documentos para recrearlos en un contexto diferente.

*Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum
Marquina-Xemein, Vizcaya, 1976 and Delft, 1975
Based in Rotterdam*

Iratxe Jaio and Klaas van Gorkum are a duo of visual artists who have been working together in Rotterdam for over a decade. As collaborators coming from different geographical and social backgrounds, they share a sense of dislocation and a special interest in what represents cultural identity. Their practice can be described as experimental archaeology, as they examine the social meaning of objects and documents to recreate them in a different context.

Marco Godoy
Madrid, 1986
Vive y trabaja en Madrid

Su trabajo examina de forma crítica la representación del poder, reflexionando sobre las estrategias históricas empleadas para mantener y legitimar la autoridad. Su obra se centra en visibilizar y desafiar esas estrategias, utilizando medios como el video, la escultura y la acción. Sus proyectos indagan en momentos en los cuales el poder simbólico se transforma en poder concreto, abordando temas como las protestas, narrativas históricas, construcción de fronteras y la naturaleza ficticia del valor de cambio.

Marco Godoy
Madrid, 1986
Based in Madrid

He critically examines the representation of power, reflecting on the historical strategies employed to maintain and legitimize authority. He uses mediums such as video, sculpture, and performance to highlight and challenge these strategies. His projects explore moments when symbolic power transforms into concrete power, addressing themes such as protests, historical narratives, border construction, and the illusory nature of exchange value.

Núria Güell
Vidreras, Girona, 1981
Vive y trabaja en Girona

Analiza la ética ejercida por las instituciones que nos gobiernan, exponiendo los abusos de poder perpetrados bajo la supuesta legalidad establecida y la moralidad hegemónica. Estas operan como mecanismos de control que moldean la percepción colectiva e inciden en nuestros esquemas de conducta y de sentido. A través de sus proyectos artísticos, busca evidenciar estas estrategias y, al mismo tiempo, generar nuevas perspectivas con la intención de transgredirlas o ponerlas en crisis. Para ello, provoca interferencias en el entorno cotidiano mediante acciones disruptivas, dando lugar a creación de otras realidades posibles. Entiende la práctica artística como práctica social y políticamente necesaria.

Núria Güell
Vidreras, Girona, 1981
Based in Girona

Her work analyzes the ethics exercised by the institutions that govern us, exposing the abuses of power perpetrated under the guise of established legality and hegemonic morality. These operate as control mechanisms that shape collective perception and influence our behavior and sense-making frameworks. Through her artistic projects, she aims to expose these strategies while simultaneously generating new perspectives with the intention of transgressing or challenging them. To this end, she provokes disruptions in everyday environments through disruptive actions, creating the possibility of other realities. She conceives artistic practice as socially and politically necessary.

Amaia Molinet
Navarra, 1988
Vive y trabaja en Bilbao

Desarrolla su trabajo artístico a través de la fotografía, concebida como un campo expandido. Su enfoque parte desde la práctica fotográfica, explorando la complejidad territorial como símbolo identitario. Además, indaga en nociones relacionadas con la frontera, la memoria, la arquitectura y el territorio, considerando el paisaje como construcción cultural, política y social. A través de una perspectiva crítica, realiza acciones performáticas documentadas mediante fotografía y video, lo que le permite establecer conexiones con el contexto y reinterpretarlo en diversos soportes físicos.

Amaia Molinet
Navarra, 1988
Based in Bilbao

She develops her artistic work through photography, conceived as an expanded field. She explores territorial complexity as an identity symbol and delves into notions of borders, memory, architecture, and territory, considering the landscape as a cultural, political, and social construction. With a critical perspective, she performs documented performative actions in photography and video, establishing connections with the context and reinterpreting it across various physical mediums.

Eriz Moreno
Bilbao, 1982
Vive y trabaja en Helsinki

Su práctica artística se vincula principalmente con contextos histórico-políticos y su incidencia en una población o un paisaje en específico, a partir de los cuales propone la creación de archivos de fotografías, videos, libros, objetos, así como proyectos site-specific. Destaca la importancia que otorga a la experiencia de trabajar directamente en el territorio y establecer conexiones entre diferentes áreas del conocimiento. Su objetivo es propiciar relaciones que se mantengan abiertas al diálogo con las y los espectadores, al mismo tiempo que genera herramientas que permiten la reflexión desde diferentes puntos de vista.

Eriz Moreno (Bilbao, 1982)
Based in Helsinki

His artistic practice is linked to historical-political contexts and their impact on specific populations or landscapes, from which he proposes the creation of archives of photographs, videos, books, and objects, as well as site-specific projects. His work stands out for its focus on direct experience in the territory and in establishing interdisciplinary connections. He seeks to facilitate open dialogues with viewers while generating tools that allow for reflection from different points of view.

Oficina de Investigación Documental
Madrid, 2022
Desarrollan su trabajo con base
en Madrid.

Colectivo de investigación situada
y transdisciplinar que busca
expandir y desarrollar nuevas
técnicas de visualización para
abordar lo ausente, lo invisible y
lo afectivo como parte del proceso
documental relacionado con la
memoria histórica de diversos países.
Utilizando metodologías decoloniales,
se enfoca en los silencios de los
archivos para generar nuevas
interpretaciones.

Oficina de Investigación Documental
Madrid, 2022
Based in Madrid

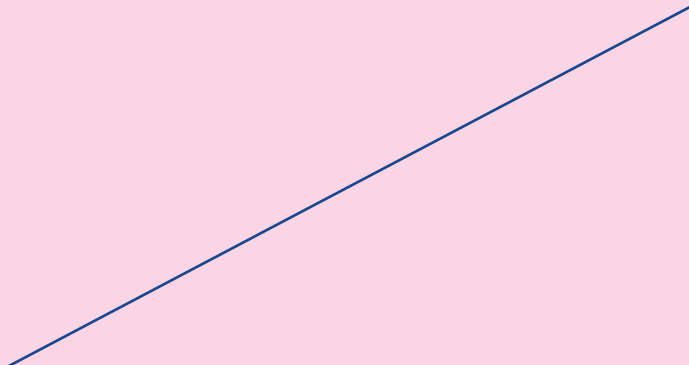
*A collective of situated and transdisciplinary research
that seeks to expand and develop new visualization
techniques to address the absent, the invisible, and the
affective as part of the documentary process related to the
historical memory of various countries. Using decolonial
methodologies, they focus on the silences within archives
to generate new interpretations.*

Noelia Pérez Sáenz
Granollers, Barcelona, 1976.
Vive en L'Empordà y trabaja
en Barcelona

Su obra se centra en una confluencia
interdisciplinar entre la etnografía
visual, la fotografía documental y el
archivo como dispositivo de poder/
saber, la música y la agricultura.
Trabaja desde y a partir del
cuerpo como espacio discursivo en
torno a temas como la memoria, la
posmemoria y la construcción de la(s)
historia(s).

Noelia Pérez Sáenz
Granollers, Barcelona, 1976
Lived in L'Empordà and work in Barcelona

*Her work focuses on an interdisciplinary convergence
between visual ethnography, documentary photography,
and the archive as a power/knowledge device, as well as
music and agriculture. She works from and through the
body as a discursive space around themes such as memory,
post-memory, and the construction of history (or histories).*



Celeste Rojas Mugica
Santiago de Chile, 1987
Vive y trabaja entre Chile,
Argentina y el País Vasco

Utiliza imágenes, audiovisual y archivos como medios y materia de experimentación, explorando sus usos sociales y su potencial político. Sitúa su práctica en la intersección entre la ficción y el documento. A través de estas operaciones investiga las relaciones entre historia, memoria, violencia y política, examinando las consecuencias de ciertos eventos particulares en Sudamérica, así como el imaginario simbólico y político del territorio, junto con el uso social de las imágenes.

Celeste Rojas Mugica
Santiago de Chile, 1987
Based between Chile, Argentina, and the Basque Country

She uses images, audiovisual media, and archives as means and materials for experimentation, exploring their social uses and political potential. Her practice is situated at the intersection between fiction and documentary. Through these operations, she investigates the relationships between history, memory, violence, and politics, examining the consequences of certain particular events in South America, as well as the symbolic and political imaginary of the territory, along with the social use of images.

Paula Rubio Infante
Madrid, 1977
Vive y trabaja en Asturias

Su obra se caracteriza por el interés en los conflictos generados cuando aquellos en posiciones de poder o pertenecientes a la clase dominante recurren, en mayor o menor medida, a la violencia para preservar su condición de privilegio. En sus creaciones, subyace la preocupación por analizar el comportamiento sádico inherente al ser humano, utilizado como medio para alcanzar sus objetivos de expansión geográfica, política y racial. Por lo general, inicia sus investigaciones explorando instrumentos diseñados para la vigilancia y el castigo, documentándolos mediante registros fotográficos o audiovisuales, para luego expandirse a otros medios como instalaciones y dibujos.

Paula Rubio Infante
Madrid, 1977
Based in Asturias

Her work is characterized by the conflicts arising from the use of violence by those in positions of power or belonging to certain groups to preserve their privileged status. Her creations are underpinned by a concern with analyzing the sadistic behavior inherent in human beings as a means to achieve their goals of geographical, political, and racial expansion. Her investigations typically begin with the exploration of surveillance and punishment instruments, documented through photographic or audiovisual records, and extend to installations and drawings.

María Verónica San Martín
Santiago de Chile, 1981
Vive y trabaja en Nueva York

Explora los impactos de la historia, la memoria y el trauma, centrándose, principalmente en la dictadura-civil-militar en Chile a través de la utilización de archivos, libros de artista, instalaciones, esculturas y performances.

María Verónica San Martín
Santiago de Chile, 1981
Based in New York

She explores the impacts of history, memory, and trauma, focusing primarily on the civil-military dictatorship in Chile, through the use of archives, artist books, installations, sculptures, and performances.

Fernando Sánchez Castillo
Madrid, 1970
Vive y trabaja en Madrid

A lo largo de su trayectoria artística, ha ahondado en la relación entre las iconografías del poder y sus restos materiales en el presente, a partir de la reflexión sobre la monumentalización del trauma histórico, los símbolos de autoridad y las diversas formas de vigilancia y control establecidas. Su obra se fundamenta en prácticas de resistencia e interferencia con el propósito de cuestionar y poner de manifiesto el sigilo con el que opera el poder. Asimismo, busca poner en circulación imágenes no visibles y generar nuevas a partir del humor, lo silenciado y la monumentalización de figuras de la sociedad civil que han permanecido en el anonimato o cuya relevancia ha sido invisibilizada por los relatos oficiales de la historia.

Fernando Sánchez Castillo
Madrid, 1970
Lives and works in Madrid

Throughout his artistic career, he has delved into the relationship between the iconographies of power and their material remnants in the present, reflecting on the monumentalization of historical trauma, symbols of authority, and various forms of established surveillance and control. His work is grounded in practices of resistance and interference, aiming to question and expose the stealth with which power operates. Additionally, he seeks to circulate unseen images, generating new ones through humor, silence, and the monumentalization of civil society figures who have remained anonymous or whose significance has been obscured by official historical narratives.

Lorenzo Sandoval
Madrid, 1980.
Vive y trabaja entre Berlín
y Valencia

Realiza proyectos artísticos colectivos y expansivos que involucran la participación de diversos/as profesionales, abordando una amplia gama de temas que van desde curadurías audiovisuales hasta instalaciones con múltiples medios artísticos. Sus reflexiones se centran principalmente en las estructuras económicas y políticas que influyen en los diferentes aspectos de la sociedad, revelando los procesos laborales ocultos, la economía de los afectos, la precariedad, la historia y aquellos umbrales difusos entre el trabajo material y el inmaterial.

Lorenzo Sandoval
Madrid, 1980
Based between Berlin and Valencia

He develops collective and expansive artistic projects involving the participation of various professionals, addressing a wide range of topics that include audiovisual curatorship and multi-medium installations. His reflections focus primarily on the economic and political structures that influence different aspects of society, revealing hidden labor processes, the economy of affections, precarity, history, and those blurred thresholds between material and immaterial labor.

Mauricio Toro-Goya
Vallenar, 1970
Vive y trabaja en Valparaíso

Trabaja desde la estética del “barroco latinoamericano” como base para desarrollar un lenguaje político mediante la fotografía contemporánea, destacándose por el empleo de técnicas fotográficas de principios del XIX como el ambrotipo y el daguerrotipo. Su obra se distingue por la creación de escenas que, a través de narrativas simbólicas, abordan la realidad e historia social latinoamericana, centrándose en contexto e imaginarios concebidos desde la resistencia y los márgenes. Estas escenas incorporan un imaginario plagado de referencias culturales que dan forma a la identidad visual de América Latina.

*Mauricio Toro-Goya
Vallenar, 1970
Based in Valparaíso*

He works within the aesthetics of the “Latin American baroque” as a foundation to develop a political language through contemporary photography, standing out for his use of 19th-century photographic techniques such as ambrotype and daguerreotype. His work is distinguished by the creation of scenes that, through symbolic narratives, address Latin American social history and reality, focusing on contexts and imaginaries conceived from resistance and the margins. These scenes incorporate an imagery filled with cultural references that shape the visual identity of Latin America.

Soledad Aguirre Evangelista

Santiago de Chile, 1985

Investigadora y curadora.
Magíster en Historia y Teoría del
Arte de la Universidad de Chile.
Su área de investigación se enfoca
en los cruces entre arte, política,
estrategias de poder y memoria
latinoamericano, centrándose
especialmente en la fotografía
y arte contemporáneo. Ha llevado a
cabo diversas exposiciones en Chile
y otros países. Actualmente, desempeña
el rol de Investigadora de proyectos
expositivos y curatoriales en el
Museo de la Memoria y los
Derechos Humanos de Santiago
de Chile. En este rol, investiga los
acervos del Museo y arte contemporáneo,
resultando en exposiciones temporales
y el desarrollo de zonas dentro de la
muestra principal. Además, ha publicado
los libros *Afiches. Resistencia, cultura
y solidaridad Internacional 1973-1990*
(2021) y *Solidaridad* (2023), este último
en colaboración con el Ministerio de
Relaciones Exteriores de Chile.

Soledad Aguirre Evangelista

Santiago, Chile, 1985

*Researcher and curator. She holds a Master's degree in Art
History and Theory from the University of Chile. Her research
focuses on the intersections between art, politics, power
strategies, and memory in the Latin American context, with
a particular emphasis on photography and contemporary
art. She has organized various exhibitions in Chile and other
countries. Currently, she serves as a Researcher for exhibition
and curatorial projects at the Museum of Memory and Human
Rights in Santiago, Chile. In this role, she coordinates and
executes multiple exhibitions of the Museum's collections and
contemporary art. She has also published the books *Afiches.
Resistencia, cultura y solidaridad Internacional 1973-1990*
(2021) and *Solidaridad* (2023), the latter in collaboration with
Chile's Ministry of Foreign Affairs.*

Josu Santamarina Otaola
Vitoria-Gasteiz, 1993

Doctor en Arqueología e Historia Contemporánea por la Universidad del País Vasco (UPV-EHU). Es Profesor Asociado en el área de Historia Contemporánea de la Universidad Pública de Navarra (UPNA) y forma parte del Grupo de Investigación sobre la Guerra Civil y el Franquismo (GIGEFRA) de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Especializado en Arqueología del Pasado Contemporáneo, Arqueología del Conflicto y Estudios sobre Memoria. Desde 2014 ha colaborado en más de 20 proyectos de investigación. Además, es miembro del colectivo Memoria Gara, iniciativa creada en 2018 con el objetivo de articular un Museo y Sitio de Memoria en la ex-iglesia de San Francisco de Asís en Vitoria-Gasteiz, escenario de una masacre perpetrada contra huelguistas el 3 de marzo de 1976.

Josu Santamarina Otaola
Vitoria-Gasteiz, 1993

Doctor in Archaeology and Contemporary History from the University of the Basque Country (UPV-EHU). He is an Associate Professor in Contemporary History at the Public University of Navarre (UPNA) and a member of the Civil War and Francoism Research Group (GIGEFRA) at the Complutense University of Madrid (UCM). He specializes in Contemporary Archaeology, Conflict Archaeology, and Memory Studies. Since 2014, he has collaborated on more than 20 research projects. He is also a member of the Memoria Gara collective, an initiative created in 2018 with the aim of establishing a Museum and Memory Site at the former San Francisco de Asís church in Vitoria-Gasteiz, the scene of a massacre against strikers on March 3, 1976.

Angela Cura Méndez
Santiago de Chile, 1978

Artista visual, curadora, gestora y académica en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Desarrolla su trabajo de creación e investigación en torno a la relación entre arte y artesanía, lo objetual y el cuerpo, también aborda las prácticas colaborativas y comunitarias en contextos situados, la autogestión, y los procesos pedagógicos como dispositivos que permiten la apertura a las múltiples dimensiones del campo de la cultura, el arte contemporáneo y, con ello, el desarrollo de la reflexión crítica. Actualmente, es parte del equipo de Andes Residencia, proyecto autogestionado emplazado en Colbún, región del Maule, Chile. Entre los años 2011-2019 formó parte del equipo curatorial del proyecto independiente Galería Temporal. Además, ha realizado diversas curadurías y presentado su obra tanto en Chile como en otros países.

Angela Cura Méndez
Santiago, Chile, 1978

Visual artist, curator, cultural manager, and academic at the Faculty of Arts, University of Chile. She develops her creative and research work around the relationship between art and craft, objects and the body, and also explores collaborative and community practices in situated contexts, self-management, and pedagogical processes as devices that open up multiple dimensions of the field of culture, contemporary art, and critical reflection. Currently, she is part of the team at Andes Residencia, a self-managed project located in Colbún, in the Maule region of Chile. From 2011 to 2019, she was part of the curatorial team for the independent project Galería Temporal. She has also curated and presented her work both in Chile and internationally.

CRÉDITOS

Colophon

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Directora Ejecutiva Executive Director	María Fernanda García Iribarren
Coordinadora General General Coordinator	Magdalena Garretón Soler
Jefa de Área de Colecciones e Investigación Head of Collections and Research	María Luisa Ortiz Rojas
Jefa de Área de Museografía y Exposiciones Head of Museography and Exhibitions	Paula Solimano Aninat
Jefa de Área de Educación y Audiencias Head of Education and Audiences	Sandra Piñeiro Fuenzalida
Jefa de Área de Comunicaciones Head of Communications	Paulina Vera Puz
Jefa de Área de Extensión y Producción Head of Extension and Production	Alejandra Ibarra Arriagada
Jefe de Área de Tecnologías de la Información Head of Information Technologies	Carlos Álvarez Pérez
Jefa de Área de Administración y Finanzas Head of Administration and Finances	Fanny Santander Muñoz

Exposición *Exhibition*

Curaduría
Curatorship

Soledad Aguirre Evangelista

Coordinación y producción
Coordination and production

Soledad Aguirre Evangelista

Programa vinculación con
el medio Universidad de Chile
Public engagement program
University of Chile

Angela Cura Méndez

Montaje
Staging

Rodrigo Araya Espíndola, Antonio Palacios
Tolvett, Luis Quezada Vera, Juan Carlos San
Martín Cariceo, Éric Valencia Weber

Diseño gráfico
Graphic design

Daniela Román Ayala

Técnico en informática
Computer science technician

Juan Borrero González

Iluminación
Lighting

Pascal Chautard y Karina Hyland

Catálogo

Catalog

Contenidos
Contents

Soledad Aguirre Evangelista
Josu Santamarina Otaola
Angela Cura Méndez

Coordinación Editorial
Editorial Coordination

Daniel Reyes León

Traducción al inglés
English translation

Leonardo Bahamondes

Diseño gráfico
Graphic design

Daniela Román Ayala

Producción gráfica
Graphic Production

Carolina Zañartu Salas

Fotografías
Photographs

Rayen Luna Solar

Créditos fotográficos

Photographic Credits

p. 44 a 55	Cortesía de / Courtesy of Rayen Luna Solar
p. 76-77	Cortesía de / Courtesy of Rayen Luna Solar
p. 79	Cortesía de / Courtesy of Lorenzo Sandoval
p. 81	Cortesía de / Courtesy of Rayen Luna Solar
p. 83	Cortesía de / Courtesy of Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
p. 85	Cortesía de / Courtesy of Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
p. 88-89	Cortesía de / Courtesy of Manuel Correa
p. 92-93	Cortesía de / Courtesy of Rayen Luna Solar
p. 96-97	Cortesía de / Courtesy of Alexis Díaz Belmar
p. 100-101	Cortesía de / Courtesy of Rayen Luna Solar
p. 104	Cortesía de / Courtesy of Rayen Luna Solar
p. 105	Cortesía de / Courtesy of Irene de Andrés
p. 108-109	Cortesía de / Courtesy of Rayen Luna Solar
p. 112-113	Cortesía de / Courtesy of Celeste Rojas Mujica
p. 116-117	Cortesía de / Courtesy of Art al Quadrat
p. 120-121	Cortesía de / Courtesy of Rayen Luna Solar
p. 123	Cortesía de / Courtesy of Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
p. 126-127	Cortesía de / Courtesy of Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
p. 130-131	Cortesía de / Courtesy of Noelia Pérez Sández
p. 133	Cortesía de / Courtesy of Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
p. 136-137	Cortesía de / Courtesy of Mauricio Toro-Goya
p. 140-141	Cortesía de / Courtesy of Paulina Rubio Infante
p. 144-145	Cortesía de / Courtesy of Rayen Luna Solar
p. 148	Cortesía de / Courtesy of Núria Güell
p. 149	Cortesía de / Courtesy of Rayen Luna Solar
p. 151	Cortesía de / Courtesy of Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
p. 154-155	Cortesía de / Courtesy of Amaia Molinet y Eriz Moreno
p. 158-159	Cortesía de / Courtesy of Carolina Astullido
p. 161 a 163	Copyright Operación Silencio
p. 165	Cortesía de / Courtesy of Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

Edición 500 ejemplares

Impreso en Chile en Alerce Talleres Gráficos S.A.

ISBN: 978.956.9340.20.8

Todos los derechos reservados.

Prohibida cualquier forma de reproducción total y parcial de este libro por cualquier medio sin autorización de los editores.

Edition 500 copies

Printed in Chile at Alerce Talleres Gráficos S.A.

ISBN: 978-956-9340-20-8

All rights reserved.

No part of this book may be reproduced in any form or by any means without the permission of the publishers.

Organiza
Organized by



MUSEO DE LA MEMORIA
Y LOS DERECHOS
HUMANOS



Años
1973-2023



ADREDE EDITORA
libros con propósito

Auspicia
Sponsor



Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo
Cultural y las Artes, FONDART Región Metropolitana, convocatoria 2023



B I E
N A L
S U R

UNTREF
UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

Fundación
Foro del
ur



Colabora
In collaboration with

arkive



MUSEO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO
Universidad de Chile

AGRADECIMIENTOS

Acknowledgements

A todas las personas, organizaciones e instituciones que, de una forma u otra, colaboraron e hicieron posible cruzar un océano para realizar esta exposición, por los afectos y vínculos que se han construido en el proceso, muchas gracias.

To all the people who, in one way or another, collaborated and made it possible to cross an ocean to realise this exhibition for the bonds and connections that have been built in the process, thank you very much.

Fernando Farina, Elías Fuentes, Javier Godoy, Rayen Gutiérrez, Hanna Grimmer, Pablo Herrera, Rayen Luna Solar, Milena Moena, Cynthia Shuffer y Pablo Valenzuela.

Universidad de Chile: Camila Astaburuaga, Daniela Baeza, Michelle Bravo, Jessica Briceño, Sophia Carrasco, Cielo Cid, Grace Gala, Fernando Gaspar, Consuelo Herrera, Joaquín Hidalgo, Emilia Moren, Ignacio Ruano, Joana Parra, Bastián Pino, Pola Poblete, Karyn Salazar, Alex Vásquez, Alexandra Verdugo y Maximiliano Ulloa.

Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), BienalSur, CCE Santiago, Generalitat de Catalunya - Delegat del Govern al Con Sud) y Cooperativa Cuarto de Guerra (CDG).



