

ALFREDO JAAR

EL LADO OSCURO DE LA LUNA

lunes	martes	miércoles	jueves	viernes	sábado	domingo
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	11	11	11	11	11
11	11	11	11	11	11	11
11	11	11	11	11	11	11

EL LADO OSCURO DE LA LUNA
ALFREDO JAAR

Carolina Arredondo Marzán

MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO

El golpe de Estado y la dictadura significó una de las más graves fracturas y heridas en nuestra historia política, social y cultural. Un suceso que marcó y dejó cicatrices en la sociedad chilena, y que también influyó en la creación de nuestros y nuestras artistas, quienes a pesar de un escenario adverso, cumplieron un rol clave en la resistencia contra la dictadura.

Uno de esos artistas fue Alfredo Jaar, Premio Nacional de Artes Plásticas 2013 y uno de los más grandes creadores contemporáneos de la historia de nuestro país, quien aborda este hecho en un grupo de obras creadas principalmente en Chile entre los años 1974 y 1981, y que se presentan de forma inédita en “El lado oscuro de la Luna”.

En el marco de la Conmemoración de los 50 años del golpe de Estado, esta muestra del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) reúne un periodo crucial de su carrera. Una etapa no tan conocida de su producción artística, pero que reflexiona sobre el quiebre democrático, la dictadura y sus profundas consecuencias, con su mirada siempre única, lúcida e inquisidora. Las obras consideradas, valiéndose de diversos signos y símbolos, ofrecen una invitación a sumergirse en las fórmulas utilizadas para construir relatos hegemónicos y una realidad histórica, y las implicancias que estos hechos tuvieron en nuestra cultura.

Como Estado e instituciones públicas tenemos la obligación de conmemorar y generar espacios de reflexión sobre nuestra historia y memoria, con el objetivo de revisitar nuestro pasado y resignificar nuestro presente y futuro.

Una tarea en la que es indispensable contar con el apoyo del MNBA y la visión y lucidez de artistas de la envergadura de Alfredo Jaar. Ellos nos muestran una vez más la importancia del arte y los espacios culturales en la reflexión de temas insoslayables y en la construcción de una sociedad y cultura que tiene como principios incondicionales la democracia y los derechos humanos.

Abordar el golpe de Estado de 1973, es situarse en un tiempo suspendido.

El acontecimiento marcado por el hecho del bombardeo al Palacio La Moneda, queda en un imaginario personal y colectivo difícil de borrar para varias generaciones. Una imagen que simboliza la transgresión ética de la democracia y los derechos fundamentales.

En la exposición *El lado oscuro de la luna*, Alfredo Jaar hace alusión a esa interrupción que nos afectó para siempre, fijando el tiempo en la fecha crucial; un 11 que queda en la memoria del país que, a 50 años, nos retumba como imagen de la violencia. Es esa marca la que edificó la visión de mundo que aquí nos propone.

Su obra, reconocida internacionalmente, ha puesto la alarma sobre problemáticas de carácter humanitario a través de instalaciones e intervenciones. Conjugando lo visual, lo arquitectónico y la palabra, ha generado también una interpellación sensible que lo sitúa entre aquellos artistas comprometidos con las comunidades que enfrentan situaciones de violencia, siendo una de las más relevantes y conmovedoras *Proyecto Ruanda* que desde 1994 ha recorrido el mundo en denuncia del genocidio allí perpetrado.

Esta formidable trayectoria le valió en nuestro país, el Premio Nacional de Artes Plásticas 2013 y aun cuando no reside en Chile desde el año 1982, mantenemos en el registro la significancia de su obra. Por estas razones, llevar a cabo esta exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes contribuye con el ejercicio mnémico de remembranza de nuestra tragedia y nos invita a un remirar consciente como sociedad. En este sentido, la icónica obra *Estudios de la felicidad* (1979-1981) a través de la interrogante ¿Es usted feliz? marca también un hito imprescindible a la hora de revisar críticamente el devenir de los años de dictadura, apelando a la emocionalidad introspectiva del individuo. Hoy bajo el título de esta muestra, Jaar nos remite a los años de oscuridad. Esos tiempos que calaron en buena parte de las personas que habitamos este territorio. De allí que esta pregunta siga siendo pertinente e incómoda a la vez.

Probablemente la más significativa exposición de Alfredo Jaar en Chile ha sido JAAR SCL 2006, producida en el espacio Telefónica en la que se pudo recorrer buena parte de la obra producida hasta aquel entonces. Posterior a eso ha estado en una permanente relación con Chile que nos ha permitido adentrarnos en su trabajo reflexivo de forma profunda. Sin embargo, en el MNBA cuenta únicamente con la participación de exposiciones colectivas, aunque no de menor significancia, tales como *Umbral. 15a. Bienal de Artes Mediales* (2021) y la reposición de la muestra *CAYC Chile / Argentina / 1973-1985-2022. La exposición olvidada y una lectura a cuatro artistas chilenos*, que pudo resignificar las obras de Alfredo Jaar junto con las de Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn y Carlos Leppe, recuperando el diálogo entre museos fronterizos suspendido por las dictaduras.

Al interior de la colección del MNBA, Alfredo Jaar está presente con su mítica obra de Clotario Blest, el líder sindical y gran defensor de los derechos humanos que movilizó a cientos de trabajadores y trabajadoras a través de la Agrupación Nacional de Empleados Fiscales (ANEF) y la Central Única de Trabajadores (CUT). Es a través de sus palabras que quisiera cerrar esta presentación, retomando la pregunta inicial con la que nos interpela Alfredo Jaar:

A esto contestaremos con íntimo convencimiento que esperanza existe y muy cierta, pero ¿de dónde vendrá? La triste experiencia de hechos recientes nos demuestra que ello no podrá venir ni de abstractas peroraciones ni violentas represalias. No. Ella tendrá que venir de una doctrina que a la vez que asegure en base incombustible las justas y legítimas aspiraciones de igualdad social del proletariado con la evolución pacífica pero segura del estado actual de cosas al estado futuro que todos anhelamos. Esta doctrina tendrá que mirar a todo el hombre por entero, llevar el bienestar a todo su ser, tanto físico como moral, en otra forma sería incompleta.

(Clotario Blest «Gran Conferencia Sindical del Trabajo». *El Sindicalista*, 1925. En Maximiliano Salinas. Clotario Blest, 1980).

En un año particularmente complejo de abordar, es un orgullo poder realizar esta exposición en el MNBA, una exposición que quedará resonando en la memoria y que seguramente será recibida por la ciudadanía con gran expectación. Agradezco en nombre del Museo la confianza en nosotras y nosotros, y al equipo que lo hizo posible.

EL LADO OSCURO DE LA LUNA
ALFREDO JAAR

En Santiago del Nuevo Extremo, en días de junio de 2023

ADRIANA VALDÉS

Al varias veces Doctor Alfredo Jaar, artista connotado, amigo esencial, Premio Nacional:

No escribo ya largos ensayos, amigo mío, usted me lo perdonará. No quedan muchas páginas en el libro de mi vida (páginas lúcidas, debería decir), y quisiera dedicar esta carta, que ojalá lo sea, a celebrarlo. A usted y a su obra, por cierto: es allí donde mejor lo conozco yo, y donde mejor se le puede conocer.

La misiva debería ir manuscrita, como antiguamente, en un bello papel color hueso, con marca de agua. En un sobre de las mismas características, sellado con lacre. Me divierto pensándola como un objeto de belleza pasado de moda. Cuando usted y yo nos conocimos, esas cartas ya no se usaban, aunque eran preciadas. Cuando usted y yo nos conocimos, en 1981, Internet como tal no estaba al alcance de nadie. Faltaban diez años por lo menos, y muchos cambios. Es decir, cuando usted y yo nos conocimos, vivíamos en otro mundo.

Era un mundo en que reinaba la televisión, la pantalla única que casi todos ya tenían. Las primeras habían llegado a Chile para el Mundial de fútbol de 1962, para muy pocos, y dos décadas después su uso se había extendido ya. A casi todos. La primera obra suya sobre la cual escribí (una etapa de *¿Es usted feliz?*, proyecto iniciado dos años antes, en 1979), apelaba a la pantalla de televisión, la única de entonces, como único era el teléfono ubicado a la entrada de la casa. Apelaba a la fascinación que producía aparecer en pantalla, experiencia rara todavía. *Obra abierta y de registro continuo* creaba una situación opuesta a la del espectador de la televisión y también a la del espectador de la obra: ser documentado, en Chile 1981, en una pantalla. Cosa peligrosa, como hablar por teléfono y ser oído por toda la familia, pero mucho peor: ser registrado para algún servicio de “inteligencia”.

Lotty Rosenfeld respondió a su arma con la suya propia. Salió en pantalla, sí, pero tras su propia cámara, que era fotográfica. Raúl Zurita apareció leyendo un poema. (El CADA se había presentado al mismo concurso, y salió segundo, pero eso no lo sabíamos aún). La mayor parte de los espectadores que aparecieron en cámara fueron cándidos, modelaron sus cuerpos y sus sonrisas a la tele de entonces, con excepciones. Hay horas y horas de registros de nosotros, los chilenos, en 1981. Qué hacer con esos registros, se preguntó usted alguna vez. Estoy esperando para ver. No sé si andarán por esta exposición, creo que no, pero siempre se las ha arreglado para sorprenderme. Por entonces, era usted muy joven y rara avis. A diferencia de la frágil y dramática *intelligentsia* de esos años, no provenía de estudios de arte ni de humanidades, sino de la escuela de arquitectura de la Universidad de Chile, un mundo aparte, y manejaba, en esos tiempos anteriores al Internet, un conjunto de información sobre arte muy sofisticado y al día; no el mismo sobre el cual trabajábamos los demás. Sus acercamientos a la “escena de avanzada”, entonces en gestación, no habían dado resultado. Nada de eso sabía yo cuando nos conocimos. Cuando me pidió un texto para su obra, me sorprendió completamente. Me intrigó, también. Sentí que mi instrumental de

entonces no daba para escribirlo, mis referencias y mis pertenencias grupales tampoco. Precisamente por eso lo acepté. Escribía para aprender, para crecer, y *Obra abierta y de registro continuo* era anticipatoria. Forzaba a las artes locales a enfrentarse con los medios de comunicación masiva, lo que no había aparecido por entonces como tema. Pude darme cuenta del profesionalismo con que se planteaba, del alcance de su imaginación, de su potencia como artista. Entonces yo le dije, como usted ha repetido, que se fuera de Chile. Es un zoológico muy chico, le dije. "Esta mujer me hizo irme", diría usted después. "He visto grandes animales languidecer en estas jaulas" – le dije en las primeras conversas – "y usted es un animal de los grandes. Váyase". Alguien dijo que los enemigos son más importantes que los amigos. Si usted se hubiera quedado aquí, conversando con antagonistas de entonces, sus horizontes se habrían limitado tal vez, aunque es difícil pensar lo.

Miro el mapa del mundo y, como a usted, me fascina la cantidad de puntos en que ha estado su obra. Me alegra haberle dicho "váyase", haberle dicho definitivamente que, criado en la isla Martinica, un paso por Chile y el colegio de la Alianza Francesa no definirían su destino. La arquitectura como disciplina, sí, a lo mejor, porque estudiada en Chile encauzó los ardores, dio forma e instrumental. Para eso es la arquitectura. "Soy un arquitecto que hace arte". Duchamp le dio la pasada, ese permiso indispensable. Llegó al arte en un momento en que el arte dudaba de sí mismo, en que la misión del arte era, precisamente, esa duda. La disposición espacial de una instalación era pan comido para un buen arquitecto. También la buena información, un arma inexistente antes del Internet.

Recuerdo siempre, a propósito de su obra, la frase de Joaquín Edwards Bello. "Quiso ser escritor. Llegó a ser escritor chileno". Usted quiso ser artista, pero a diferencia de muchos, no se limitó a ser un "artista chileno". Hay quienes se lo reprocharán, por lo del Premio Nacional; yo, que lo hice irse de este país, lo aplaudo.

El mundo ya era otro. Donde usted se mueve hay muchos peligros. Las raíces se pierden, las tribus también, es como hacer piruetas en la nada, hay algo de imaginario o de publicitario que siempre será una inquietud y una molestia. En algún sentido, dejamos de existir, nos traducimos a otros idiomas. A medida que somos más universales, hay un sentido local que se va vaciando. Tremendo costo. Eugenio Dittborn me decía hace muchos años que le gustaría cruzar el Atlántico llevando en la mano "un poquito de español", pero no se puede, en esos parajes nadie entiende. Entonces hay que entender más allá de los parajes. Llegar –como arquitecto– a unas estructuras que funcionan aquí, pero también en otros espacios, en las almas de otra gente, en la que llamamos cultura occidental, y más allá. En Japón, en pequeños lugares de retiro y contemplación. En África, en grandes lugares de memoria, como también en Chile. En el museo en llamas de los países nórdicos, una imagen pegada en la memoria. En fin, en los distintos lugares del globo donde ha sabido trabajar, que bien documentados están.

Cuando volvió usted a Chile después de 25 años de trabajo en el extranjero, en esa gloriosa exposición de la Telefónica, JAAR SCL 2006 y nuestro libro, nos mostró estructuras que funcionan en casi todos los espacios: como el recorrido que debemos hacer para ver "El silencio de Nduwayezu", como los espejos que muestran y ocultan,

como la infinitud de los reflejos engañosos con que se van armando nuestras miradas. Engañar los ojos que nombramos al decir "lo vi con mis propios ojos". Fuerza de las imágenes, que se pierde con la repetición y la banalización. Recuperación ritual y cuidadosa de ciertas imágenes. Engaño y desengaño, mostrar y ocultar a un mismo tiempo, crear la extrañeza y la sorpresa. El libro que editamos con *Metales Pesados* en 2008, *Política de las imágenes*, recogía textos valiosos sobre su obra hasta entonces, y su título lo dice todo. Fueron los temas que tratamos en días de conversación con quienes son hoy figuras destacadas en nuestras artes: Sandra Accatino, Bruno Cuneo, Pablo Chiuminatto, Ana María Risco, Rodrigo Zúñiga, una nueva generación de interlocutores para su trabajo en su país.

Nada en la exposición de 2006 hablaba de Chile. El libro sí documentaba una despedida, al incluir la obra *Chile antes de partir* (una sorpresa para esta editora). Las obras daban testimonio de relación con el mundo, con grandes públicos multitudinarios, con conflictos mundiales colectivos y también multitudinarios. Hablaba de la relación con ese mundo, y con las imágenes después del Internet, más allá de los límites de nuestra casa y de nuestro conocimiento. Universalista como ella sola.

El reproche: ¿esta exposición, qué tiene de chilena? Como si no hubiera que pensar en la imagen desde el mundo entero, recorrido ya desde entonces por una supercarretera de información que no reconocía fronteras. Hace diez años usted y yo estábamos en Venecia, en la Bienal, y al editar el libro que acompañó su obra *Venezia, Venezia*, habíamos recordado la célebre exclamación de los franceses, "¡Esto no es el Perú!", en la Exposición Universal de 1855. *Venezia Venezia* no era Chile. Su obra era la de un artista contemporáneo, es decir, de un mundo globalizado, desde donde se podían ver y reconocer caducas estructuras de poder, por prestigiosas que fueran, batallas lentes e inexorables, persistencia de fantasmas. Su obra era un ejercicio de reconocimiento y de crítica desde un punto de mira en perpetuo y lento movimiento.

En el juego de los espejos, sin embargo, había otras imágenes escondidas. En gran medida reprimidas, obra producida a veces sin relación con ideas sobre arte, las obras más dolidas de todas, las que venían de más cerca, los esqueletos que tienen en el closet las familias y los países. Los gringos dicen *those that hit close to home*, y nosotros, sotto voce, "por donde más te ha de doler". Las imágenes que no se mostraban y que "no interesaban a nadie" eran las relacionadas con Chile.

En Lausanne, 2007, en *La política de las imágenes* una parte de la muestra comienza algo que seguirá sucediendo, a mayor escala, en Berlín (2012), en Buenos Aires (2014) y que, por lo poco que sé, culminará en su exposición del Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago de Chile, en septiembre de 2023, a cincuenta años de un golpe militar.

En Lausanne se aparecieron las obras de un artista muy joven, que estaba en Chile en 1973, había llegado pocos años antes y vivía, como nosotros todos, las repercusiones del golpe. No lo conocíamos, a pesar de conocerlo a usted. Desde 1974, había un trabajo secreto de duelo. Hizo algo, "pero no sabía que era arte", hubo obra secreta hasta para usted mismo como artista. Eran obras anteriores a las del proyecto *Estudios sobre la felicidad*.

Ese trabajo de duelo, primero, y de investigación, luego, ha ido aflorando desde Lausanne, en un proceso a lo largo de los años. Lausanne, Berlín, Buenos Aires. Culmina aquí, en Santiago, por ahora. Estuve en los tres lugares, conversamos en público, oímos a grandes personas como Georges Didi-Huberman, Chantal Mouffe, Jacques Rancière, pensar en voz alta acerca de ese trabajo. En Berlín, con el público llenando la sala y conversando animadamente con nosotros; en Buenos Aires, en el Parque de la Memoria... Ha sido un aprendizaje permanente compartir con usted el trayecto de su reflexión sobre Chile. Ha sido tarea de mi generación ir asimilando, intentando entender o siquiera saber más de lo que nos ha pasado colectivamente. Hay un "Punto ciego" (título de su obra para el Parque de la Memoria). Las imágenes son atraídas por la fuerza de ese punto de energía negativa y no lo agotan ni revelan jamás. Giramos en torno a esa fuerza.

Esto se vuelve ya largo. En lo personal, quiero agradecer cada gesto, desde el de acercarse a una desconocida, hasta compartir con una interlocutora y amiga la apertura hacia el mundo. En Nueva York, en París con *Magiciens de la Terre* hace tantos años, en Lausanne, en Venecia, en Berlín, en Buenos Aires. (Oh, cómo de mis manos te resbalas/ o cómo te deslizas, edad mía).

Pasa el tiempo de los encuentros y las conversaciones. Lo que somos, lo que fuimos, queda librado a la memoria de los otros. Los mortales damos testimonio unos de otros y reconstruimos de memoria las tramas de las que formamos parte. De lo que fuimos y somos, del mundo que compartimos, de las afinidades, las ideas y las discordancias de tramas efímeras y subrepticias, nunca entendidas del todo.

Siento que la memoria de una misma va quedando en algunos testigos, para siempre significativos. De esto quise hablarle en esta carta. Soy una anciana navegante, algo así como "el viejo marino" de Huidobro, "que cose/ los horizontes cortados". Usted también, salvo por lo de anciano. En las respectivas navegaciones, usted ha sido testigo esencial para mí. "Amistad esencial", la nuestra, en palabras suyas que estas letras hacen mías. Desde esa amistad, el abrazo que le daré cuando venga.

Adriana Valdés, ensayista, crítica literaria, traductora y editora, nació en Santiago en 1943. Fundadora e integrante de iniciativas culturales como la revista *Taller de Letras*, la *Revista de Crítica Cultural* y la Academia Imaginaria. Directora de la Academia Chilena de la Lengua y presidenta del Instituto de Chile entre 2019 y 2022. Autora de los siguientes libros: *Composición de lugar* (1996), *Memorias visuales. Arte contemporáneo en Chile* (2006) *Señoras del buen morir* (2011) y *De ángeles y ninjas. Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin* (2012). Ha recibido los siguientes reconocimientos: Premio Altazor 2010 por el libro *Enrique Lihn, vistas parciales* (2009), en 2018, el Premio Municipal de Literatura por su ensayo *Redefinir lo humano: las humanidades en el siglo XXI* (2017) y en 2022 el Premio del Círculo de Críticos de Arte de Chile por la recopilación de sus ensayos, *Intromisiones. Escritos sobre literatura 1971-2018* (2021). En 2023 fue nombrada Doctor Honoris Causa por la Universidad Diego Portales.

El capítulo chileno de Alfredo Jaar

PABLO CHIUMINATTO

“Apuntes para una historia de la dictadura cívico-militar”

—JUAN CRISTÓBAL ROMERO

UNO

Desvaída, la imagen del pasado no es sino una forma, entre otras, de vivir el tiempo. Pálidos, los hechos que componen esa dimensión paradójicamente utópica, se convierten en una huella, en eso que llamamos memoria. Quiero en este ensayo sugerir relaciones y paralelos para referirme a algunas de las obras realizadas por Alfredo Jaar durante sus primeros años como artista visual, pero más específicamente, al grupo de aquellas obras relacionadas con Chile, donde nació en el año 1956. Estas obras han sido empalidecidas, arrastradas al pasado, reducidas a antecedentes frente a otras zonas de su trabajo. Hoy, quisiera ponerlas al centro, un centro desplazado, tal vez traumático, y devolverles el color, es decir, ofrecerles un trabajo de memoria.

Decidí llamar a esta selección de obras “El capítulo chileno de Alfredo Jaar”, pues incluye trabajos e intervenciones realizadas en Chile entre los años 1974 y 1981, así como aquellas posteriores que se nutren de esa relación biográfica. Un capítulo entonces, y sus recapitulaciones. Esta selección incluye aquellas obras hechas en y sobre Chile, a partir del momento en que el artista migra a los Estados Unidos, específicamente a la ciudad de Nueva York y comienza, paulatinamente, a cambiar la proporción de obras relacionadas con su país de origen, aumentando sus proyectos e intervenciones internacionales.

No obstante, quisiera mostrar en este texto, cómo dicha vivencia nacional también transformará para siempre su obra, en el paradojal intento de elaborar esa experiencia primera. Las últimas décadas del siglo XX, como este primer cuarto del siglo XXI, constituyen las más de cuatro décadas en las que Alfredo Jaar ha ejercido su rol como artista, pero sobre todo su rol como testigo de la vida del mundo y los procesos sociales y culturales. Principio que él propone como máxima desde su quehacer: “No pienses como artista, piensa como ser humano”.¹

Así es como Alfredo Jaar ha recorrido el mundo con su mirada y la acción de resistencia artística y estética que cultiva, haciendo visible lo que no se puede o no se quiere ver. De este modo, el capítulo chileno de su obra ofrece una enorme cantera de relaciones, juegos de paralelismos siempre productivos, visibles también a través de fragmentos y pasajes de otros autores y otras miradas.

Sólo busco seguir la forma que ya había ofrecido Adriana Valdés en el primer escrito dedicado a Alfredo Jaar, que el artista autopublicó en Chile a comienzos de los 80, referido a la serie de intervenciones que luego convergerán en lo que se conoce

¹ Adriana Valdés. *Jaar SCL 2006*. (Barcelona: Actar, 2006), 48.

como el libro *Estudios sobre la felicidad*.² No es fácil innovar en este sentido, ya que existen más de un centenar de libros y ensayos que han pensado la obra de Jaar y que congregan hoy en día un notable conjunto de intelectuales, críticos y pensadores. No obstante, el capítulo chileno, al haberse mantenido guardado por décadas, está comparativamente subrepresentado en esa sección de ensayos dedicados a su trabajo.³

La obra temprana de Alfredo Jaar es hoy un capítulo que cobra forma como pieza fundamental para comprender el devenir general de su trayectoria. Así como también esos años lo son para la historia del arte de fines del siglo XX en Chile. Cada uno representa la voluntad de un joven artista por hacer lo que hasta el día de hoy declara al reconocer que –ante el horror de las imágenes televisivas de las fosas comunes de Hart Island en la ciudad de Nueva York, durante la pandemia de Covid19–: “su cerebro no comprende lo que sus ojos ven”.⁴

Los días de Chile, en que Jaar inicia este periplo vital, están marcados por un hecho radical en la historia del país. El golpe de Estado, liderado por las Fuerzas Armadas en el año 1973 –Jaar tiene 17 años– enfrentarán a toda la nación a una forma de destrucción traumática que hasta el día de hoy vuelve indefectiblemente como conflicto político, moral, judicial, social y cultural.



La muerte, el terror, la amenaza, la pérdida y finalmente el exilio, también del autoexilio de Jaar, fue la nueva condición de vida de miles de chilenos. Hechos que –mirados desde la segunda década del siglo XXI– resultan formas de una situación global en continuo movimiento que no es exclusiva de la historia de Chile. Es cierto que muchas naciones viven estas experiencias horrorosas. No se trata de una competencia épica por la propiedad del drama humano. Lo que importa en el capítulo chileno de Jaar no es la excepcionalidad de los hechos, sino cómo esos hechos son determinantes, en la historia del propio artista, en esas obras tempranas y, por cierto, en todo el recorrido que se inicia con estas series que parecen centrarse temáticamente en Chile.

La obra de Jaar se constituye en medio de quiebres sucesivos, el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 no es el primer conato durante el gobierno

2 Alfredo Jaar. *Estudios sobre la felicidad*. (Barcelona: Actar, 1999).

3 Vale mencionar como excepción, algunas muestras en las que se presentaron algunas de estas piezas, hasta la exposición *The way it is*, realizada en Berlín, 2012, que reunió la mayor antología de este conjunto.

4 “Alfredo Jaar: Opening the black box”, en *The Economist*, (julio, 2020): 81.

socialista de Salvador Allende. El 29 de junio de 1973 ocurrió el “tanquetazo o tancazo” liderado por un grupo de infantería, sofocado por otra facción del propio ejército. Ese es parte del contexto que sucumbirá al golpe de Estado definitivo, tres meses después, y del que será testigo el propio Alfredo Jaar como un joven estudiante. Esto quedará plasmado desde la primera obra del conjunto de piezas relacionadas con Chile, el día, el mes, el año y la hora del ataque aéreo al palacio de gobierno, donde se encontraba el presidente de la república.

No es fácil comentar, hablar o entrar en este archivo, así como tampoco lo debe haber sido para el joven Jaar. Tampoco comprender lo que sus ojos vieron en ese momento en Chile, lo que estas obras guardan como si se tratara de un diario de vida que retorna, acaso como recuerdo, en varios momentos posteriores en su obra. El número once marca un evento único, que, en forma de remembranza, se vuelve recurrente. Las marcas del tiempo en estos trabajos revelan esa dificultad, pero, a la vez, muestran el desafío que desde muy temprano Jaar asume como parte de su poética, en la reducción, la elusión, la digresión y la síntesis, casi antitética, de lo que las imágenes pueden mostrar de aquellos hechos. Se trata de una obra que nacerá marcada por la sustracción retórica radical, fundada principalmente en un gesto antialegórico, que evita la exposición directa de las imágenes ilustrativas y chocantes, impidiendo que cualquier emotividad anteponga la subjetividad del artista a la naturaleza feroz de lo que –paradójicamente– evidencia la obra.

En Berlín, 2012, Adriana Valdés escribió “Extrañando Chile: Lejano Sur. Lejos. Lejos”, donde al inicio del texto señala: “las fechas cuentan su propia historia, esa reflexión continua, abierta, dolorida, sobre una historia que a la vez es, y no es, personal”.⁵ Un evento único, al mismo tiempo, un recuerdo horroroso y productivo, el “once” es simultáneamente hecho y memoria.

DOS

No es fácil hablar de Chile para un chileno, menos aún de aquellas décadas de los 60 y 70 que se rompen con el golpe de Estado –cívico y militar, además– y, luego, la dictadura que duró diecisiete años. No hay día en que algún hecho, dato, mención, proceso u olvido, no oblique, a quien vive en Chile, a envolverse en las mismas sombras. Es patente que esa permanencia afecta aún el devenir de la democracia, virtualmente recuperada del todo, pero igualmente herida hace ya treinta años.

Si bien la obra de Alfredo Jaar a partir de fines de los años 80 irá tomando una distancia respecto del acontecer propiamente de Chile, este grupo de trabajos tiene sus raíces en un cosmos local que será siempre su vertiente. Los años tempranos de Jaar son hoy un llamado que se proyecta consistente desde el siglo pasado, en ecos de hechos que residen en las formas imaginadas por Jaar para un tiempo en presente continuo, a distancia. Mil novecientos setenta y tres, once de septiembre.

5 Adriana Valdés, “Missing Chile: Far South. Far. Very Far”, en *Alfredo Jaar: The way it is. An Aesthetics of Resistance*, (Berlín: NGBK, 2012), 182.

La manera en que es posible relacionar estas obras y su alcance con el tiempo, se vuelve una forma de presagio de lo que en la obra de Jaar se hacía presente en esas primeras imágenes. En la literatura, específicamente en la retórica, se designa esta figura como prolepsis, anticipación. Parte de este efecto es lo que hace que la historia de los pueblos, para sus propios ciudadanos, siempre parezca única e incognoscible, a pesar de los signos, de todos los signos previos que se reconocen una vez sucedidos los hechos. Sin embargo, si levantamos la mirada y somos capaces de comprender los paralelos y las concordancias es más fácil asumir que se trata de un efecto universal –aunque sea una universalidad negativa–, y también histórica. Quizás la matriz mítica en cada caso sea distinta, pero no hay pueblo ni cultura sin esos órdenes tensionados entre lo trágico y lo cómico, lo vital y lo fatal. Por lo mismo, es preciso establecer que no se trata de ciertos aspectos que la obra de Jaar tematiza, sino más bien de “ejes semánticos (no sólo temáticos)”.⁶ Dichos ejes, apreciables en los proyectos realizados por Jaar en estos cuarenta años, cíclicamente, retornan y marcan el ritmo de su obra en una poética concreta.

El día 12 de septiembre de 1973 el escritor chileno Alfonso Calderón (1930-2009), redacta en su diario parte de lo que será la realidad que se viene por delante por casi dos décadas:

He llorado silenciosamente. Cuando los militares toman el poder, no se van. Hay que echarlos, porque tras el falso principio del desinterés espartano se encubre un ansia de poder [...] ¿Qué va a ocurrir con los pobres de Chile? ¿Serán humillados y puestos en campos de concentración; les aplicarán la ley de la fuga; hablarán de los enfrentamientos entre los hijos de la Oscuridad y los de la Luz? El ejército de Chile ha ocupado su propio país, dispuesto por lo que leo en la prensa y veo en la televisión a eliminar de raíz el pensamiento libre, las instituciones, la voluntad popular.⁷



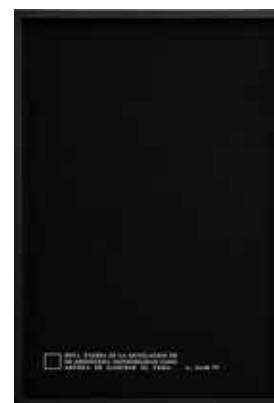
No está claro cómo hablar de Chile para un chileno. La visión de Calderón es certera. Desde otra perspectiva, la poeta Gabriela Mistral (1889-1957), premio Nobel 1945, lo decía ya en la década del 30, proyectando esa dificultad también para toda América Latina: “el hombre nuestro parece tan flotante, es una especie de alga que corre por encima, por la superficie de la nación. Muy rara vez yo me encuentro a esos americanos que dice el europeo, apoyados hasta el pecho en su geografía y en su historia”.⁸

⁶ Mauricio Ostría, “Globalización, ecología y literatura. Aproximación ecocritica a textos literarios latinoamericanos”, en *Kipus*, no. 27, (2010): 107.

⁷ Alfonso Calderón, *Vuelo de una mariposa saturnina, diarios 1964-1980*, (Santiago: Ediciones Nemo, 1994): 196-197.

⁸ Gabriela Mistral, “Algunos rasgos de la geografía humana de Chile”, en *Caminando se siembra: prosas inéditas*, ed. Luis Vargas-Saavedra, (Santiago: Lumen, 2013), 33.

Las palabras de Mistral dan cuenta del trance, de la angustiosa experiencia heredada desde la fundación de América Latina que ella reconoce en una vacilación de los cimientos identitarios, expresada también en la tensión entre la mirada de afuera y la de adentro. Esta dificultad incluye al arte y su historia. Una fuerza que está en la idea misma del “descubrimiento de América”, proyectada por el imperio español desde el siglo XV y ejercitada por la hegemonía boreal que paradójicamente trajo las independencias del siglo XIX, y que presiona al artista, enangostando su voz. Los intentos de libertad presupuestados en el ejercicio del arte están asediados por ejes coloniales profundos expresados, pero sobre todo radicalizados a partir del siglo XIX, como indica el historiador Maximiliano Salinas: “en el racismo, el clasismo, el sexism y el dogmatismo de las clases gobernantes, sin importar si son de derecha, izquierda o centro”.⁹ Nada raro que las más de las veces, entonces, el artista tenga que enfrentarse al silencio de una historia que no puede pronunciar completamente. Cuando a Alfredo Jaar lo invitan a realizar una página de artista en una revista de circulación nacional el año 1979, dispone un plano de color negro y agrega al pie de la imagen: “esta página es la revelación de mi angustiosa imposibilidad como artista de ilustrar el tema”.



En el caso de Chile, a partir de la huella de la dictadura militar liderada por el general Augusto Pinochet (1915-2006), cualquier conato identitario es leído con recelo, percibido como esencialista y, por lo mismo, bajo rasgos de un nacionalismo siempre conservador, cuando no directamente fascista. De ahí la dificultad de una obra que trata la historia. El capítulo de Chile de la obra de Alfredo Jaar nos enfrenta ante esa dificultad especulativa. ¿Desde qué lugar es posible mirar el pasado, enfrentarlo, evitando las caricaturas propias del nacionalismo y del esencialismo? Este conjunto de obras representa los elementos no sólo autobiográficos de lo que para el joven artista era el presente y sería, para siempre, el porvenir. Ese núcleo mínimo identitario que Mistral echa de menos de los discursos europeos, orgullosos de su identidad, pareciera haberse reducido –si no es por los extremos– hasta la mudez. Como si no hubiese metáfora posible, la obra de Jaar interroga precisamente esa “angustiosa imposibilidad”. El artista, desde la sustracción, desde la aversión al tópico tradicional del arte comprometido, prefiere callar.

Obras que vienen desde el fin del siglo XX, un siglo repleto de movimientos que buscaron atender a la realidad, desde el naturalismo tardío, el realismo socialista, al realismo del hiperrealismo fotográfico. Jaar, en una propuesta que podríamos asimilar con el proyecto modernista, opta por la digresión, desmarcándose de cualquier lírica metafórica

⁹ Ver: Maximiliano Salinas. Registro audiovisual de la conferencia “El fascinante encuentro con los Otros: acerca del amor y la risa en la historia intercultural de las Américas mestizas”, seminario *Los lugares de la diversidad. IIº Encuentro de Contenidos Locales del Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas de Chile*, Santiago, 27-29 julio de 2016.

de la subjetividad del yo-artista. No hay drama, sus imágenes no necesariamente son propias, la gran mayoría vienen de los medios, adquiridos los derechos a otros artistas o encargadas por él para un proyecto específico. La retórica visual de su trabajo, así como la poética de Jaar, se desmarca de la épica nacional buscando otras formas y medios, que hallará, precisamente, en los medios de comunicación y sus propias formas.



Chile está en la obra temprana de Jaar, pero de una manera que no es reconocible por lo nacional ni personal, sino porque se hace de la distancia y la frialdad de los emblemas, las imágenes de prensa, los nombres y las fechas comunes.

El gran cambio que representa la asunción al poder de una dictadura militar, tiene un efecto potente en el contexto nacional. El filósofo Pablo Oyarzún lo describe como "la parálisis" del movimiento cultural iniciado en Chile durante los años 60 hasta el 1973.¹⁰ Aquello

que podría identificarse con un sistema cultural integrado, previo, entre la alta cultura, la cultura de masas y la cultura popular que se vivió durante la segunda mitad del siglo XX, en una aproximación creciente, cambia de un día para otro de forma radical.

En adelante, tampoco será fácil dar con el tono preciso. Cuando Adriana Valdés redacta el prólogo a los textos sobre artes visuales del poeta y ensayista Enrique Lihn (1929-1988), marca esa medida no esencialista ni identitaria con una precaución que el propio Lihn guardaba: "... hace ya algún tiempo que se echan de menos miradas históricas viables y actuales sobre el arte en Chile (para 'no hablar de un arte chileno')".¹¹

Adriana Valdés fue la primera persona en escribir sobre la obra de Alfredo Jaar. Ambos vivían en Chile en el momento de ese encuentro, 1979. Jaar partiría a Nueva York en 1982. Ese primer texto se fragua en esos años y su mirada fue siempre un intento por ofrecer una lectura que dispusiera un campo distinto de relación y producción de la obra respecto del contexto. *Obra abierta y registro continuo* es un cuadernillo de fotocopias que Alfredo Jaar autopublica en Santiago, a partir de la serie de intervenciones públicas; el mismo que después, en 1999, compondrá, con comentarios, el libro *Estudios sobre la felicidad*.¹² El texto está fechado en Santiago 1981, y al inicio señala:



Cualquier acto cultural entra en una serie de actos culturales, a los que implícitamente afirma, niega, matiza o discute. Cualquier apreciación de un acto cultural

¹⁰ Pablo Oyarzún, "Arte en Chile de veinte, treinta años", en *Arte, visualidad e historia*, (Santiago: La Blanca Montaña / Universidad de Chile, 2000), 213.

¹¹ Adriana Valdés, Prefacio a Enrique Lihn, *Textos sobre arte*, eds. Adriana Valdés y Ana María Risco, (Santiago: Universidad Diego Portales, 2008), 14.

¹² Alfredo Jaar. *Estudios sobre la felicidad*. (Barcelona: Actar, 1999).

consiste en ubicarse dentro de esa serie; hacer las relaciones del caso; percibir las semejanzas y las diferencias. La intencionalidad de un acto cultural se da y se percibe en la relación que establece con otros actos culturales.¹³

La intencionalidad, la trama, el contexto, los hechos, son parte del paralelismo propuesto por esa lectura desde un principio. La obra temprana de Alfredo Jaar cubre más que su propio tiempo de ejercicios visuales, el inicio de un proyecto de obra cuya poética visual, con variantes por cierto, está cifrada ya en estos trabajos.

La cautela del poeta Enrique Lihn que anticipaba Adriana Valdés abre otras preguntas: ¿Qué es lo que se reconoce como arte producido en Chile desde el contexto internacional? ¿Cuál es su distancia con respecto de lo que efectivamente se produce "aqui" o en el exilio? Un efecto de doble mirada "desde" y "hacia" América Latina. Desde y hacia Chile.



Es el propio Enrique Lihn, con motivo de una gran muestra colectiva realizada en España en 1987, titulada *Chile Vive*, quien publica una columna en un periódico español. El poeta describe la curaduría, luego de –en ese momento– catorce años de dictadura militar, titulando su nota: "Chile Vive visto por un chileno". Y escribe: "Cualquier muestra, como su nombre debie-

ra indicarlo –lo mismo es válido para las antologías– será intrínsecamente incapaz de legibilizar todo el arte y la cultura de un país, por muy pequeño que sea".¹⁴ Lihn diferencia un arte producido en Chile desde el exilio exterior, por artistas expulsados o que emigraron luego del golpe militar, así como reconoce el aporte de aquellos que vivieron el "exilio interior", como él mismo.¹⁵ Toda esta secuencia topográfica evidencia la tensión entre el efecto de los discursos y los contextos, el aquí y el allá de un destierro que tenía más de una cara.

No es fácil de entender la paradoja, como señaló el arquitecto Enrique Browne, por esos años, con ironía: "Que los europeos vean América Latina desde su propia óptica es natural. Lo que es extraño es que los latinoamericanos la hayan adoptado. Curiosa y antigua excentricidad".¹⁶ Extravagancia que revela y oculta también las tensiones que surgirán al interior del contexto cultural en el que la obra del joven Jaar se despliega. Cosa que tampoco ciertamente es algo exclusivamente chileno, sin duda. Toda historia del arte, así como la historia de las naciones, produce márgenes, así como produce instituciones. El año antes de dicha exposición antológica *Chile Vive* en Madrid, Alfredo Jaar había sido invitado a la Bienal de Venecia, dentro de la sección internacional, al pabellón llamado *Aperto*, curado por Achille Bonito Oliva. Corría el año 1986 y era la primera vez que la Bienal invitaba a un artista de América Latina, fuera de los pabellones y envíos nacionales. Eso provocó otra invitación, aún mas

¹³ Adriana Valdés. *Obra abierta y registro continuo*, (1981), s/n. Archivo del Centro de Documentación de Artes Visuales, Santiago, Chile. Texto que luego fue publicado con comentarios de la autora en el libro *Alfredo Jaar: Estudios sobre la felicidad*, (Barcelona: Actar, 1999).

¹⁴ Lihn. p. 498.

¹⁵ Lihn, p. 500.

¹⁶ Enrique Browne. *Otra arquitectura en América Latina*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1988) 10.

importante al año siguiente, la *Documenta 8* en Kassel, 1987. De nuevo, era la primera vez que se invitaba a un artista de América Latina. No obstante, Alfredo Jaar no fue parte de esa muestra en Madrid titulada *Chile Vive*. La pregunta sería: Y, ¿dónde vivía, entonces, Alfredo Jaar?

TRES

Las décadas en que nacen estas obras que he llamado el capítulo chileno, corresponden a tiempos previsores de las dinámicas globales como las que se desarrollaron luego de la llegada de las redes digitales de comunicación mundial. Los años 80 en Chile son tiempos de aislamiento, que muchas veces se ha asociado a la idea de un “apagón cultural”. Pero más allá de si esta expresión es real o simplemente describe el claroscuro de una cultura oficial –distanciada radicalmente de los circuitos del arte alternativo o *underground*– lo cierto es que la actividad no se detuvo nunca. Salvo por el miedo inicial. En los primeros años después del golpe de Estado, los artistas ciertamente siguieron trabajando. La obra temprana del joven Jaar es parte de ese entorno. La escena nacional, la que insisto puede parecer particular de Chile, se repetirá en cada rincón de América Latina y los ciclos dictatoriales, tanto de derecha como de izquierda, en que se fue tejiendo el siglo XX. La ensayista argentina Josefina Ludmer escribe:

Especular desde aquí América latina [sic] es tomar una posición específica y como prefijada, como un destino. “Somos los que llegan tarde al banquete de la civilización” (Alfonso Reyes “Notas sobre la inteligencia americana”) y esta secundariedad implica necesariamente una posición estratégica crítica. No se puede no imaginar desde aquí algún tipo de resistencia y de negatividad, no se puede siempre perder.¹⁷

¿Cuál sería ese destino prefijado que anuncia Ludmer en el caso chileno, considerando además la tesis de Gabriela Mistral de aquella debilidad identitaria, geográfica e histórica? Sin duda es una perspectiva mucho más antigua que la propia designación nominal aportada por el siglo XVI y la fundación nacional de Chile en la independencia de España en 1810 o 1818, real o imaginaria. Es un “desde Chile” que incluye a Chile antes de que Chile fuese Chile. El destino tardío que problematiza Josefina Ludmer, abarca no sólo un aspecto temporal, humano e histórico. Esa resistencia y negatividad que imagina la académica argentina, ese “no se puede siempre perder” vuelve una y otra vez como recuerdo del pasado ante la obra de Alfredo Jaar, la de ayer y la de hoy. La afirmación sugiere que, desde la tardanza misma, autoriza siempre, obliga y condena a una mirada crítica. Alfredo Jaar convierte esta premisa en su práctica, intentando una y otra vez lo que Adriana Valdés reconoce en él como la impronta de “un poeta crítico de la política de las imágenes”.¹⁸ Jaar buscará hasta el cansancio las redes de esos recuerdos, de esa negatividad, de esa angustiosa imposibilidad, pero también las conspiraciones concretas de las redes políticas, económicas, sociales que permitieron el destino triste de Chile.

17 Josefina Ludmer. *Aquí América latina*, (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010), 10-11.

18 Valdés, Jaar SCL 2006, 54.



Alfredo Jaar, el capítulo chileno de su obra, busca superar la distancia geográfica, el idioma, y, por cierto, los tiempos históricos y cronológicos que hacen que el Sur de América no importe. Incluso los tiempos de traducción operarán sobre su obra a partir del momento en que migra a Nueva York. La divergencia epistémica colonial si se quiere es, más bien, un destino predeterminado lanzado al porvenir.

Jaar intentará, desde aquellos proyectos iniciales, asumir la despersonalización ante la historia como el gran fantasma de eso que el arte comprometido busca revelar. No obstante, mantendrá su diferencia, conservando al margen la lírica del yo-testigo, y lo logra al evitar entrar en el juego de las entelequias que hacen más fácil las retóricas beligerantes y bipolares de la subjetividad. Jaar buscará siempre que incluso el enemigo sea un otro y todos resulten testigos a pesar de sí mismos, en cuanto seres humanos.



La obra de Jaar interpela al espectador en una dinámica que no sólo incluye la responsabilidad de personas, grupos e individuos que participan de los hechos, sino de aquellos que, a pesar de sí, compartieron ese espacio y ese tiempo. Tal como lo piensa Donna Haraway a la hora de las responsabilidades medioambientales, en la obra de Jaar no se dan esos responsables “no-nosotros”, plasmados en las personificaciones abstractas.¹⁹ En los trabajos de Alfredo Jaar esas entelequias tienen siempre la huella humana, incluso cuando se trata de lo más inhumano. Existen responsables, víctimas, testigos. La mirada global sobre las tensiones del poder, del estado de derecho, del dinero, de los derechos humanos, influyen en las artes, identificando, clasificando, eligiendo autores y voces, obras, series, temas, ciclos. La mirada interna también, pero sus tiempos son distintos, ahí, la delicadeza con que la obra de Jaar recoge los turnos de habla, las miradas y los hechos; donde la huella del mundo emerge en los pronombres –personales, demostrativos y posesivos– es más que una crónica.

Y si bien todos estos aspectos confluyen en la obra de Alfredo Jaar, el artista siempre, o desde siempre, ha tenido una cierta aversión al tópico, a la tematización banal de aquello que se hace visible por medio de su propia obra. Por esto me atrevo a hablar de una poética antiallegórica que resiste la tentación de ilustrar los problemas mismos y las crisis que pone en evidencia, transigiendo por tanto la atracción a la alegoría ilustrativa que ronda gran parte del arte así llamado político. Jaar desde sus años tempranos apuesta por una especie de fracaso semántico. El mensaje no llega, o llega tarde, o por medios que difícilmente lo dejan aparecer. Jaar apuesta por el silencio, la elisión de los objetos de su reflexión. Reflejos, espejos, ausencias

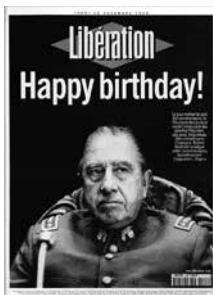
19 Donna Haraway, “Antropoceno, Capitaloceno, Plantacioceno, Cthuluceno: generando relaciones de parentesco”, en *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales* 3, no.1 (2016): 23.



que permiten la digresión, a la vez que el suspenso. El propio Jaar se reconoce como un artista de proyecto, que trabaja, viaja, vive en los lugares donde realiza sus investigaciones que luego serán las obras. El proyecto, la experiencia *in situ*, la información, los medios, los registros fotográficos son parte del material. Sus obras marcan el espacio negativo a través de esos aspectos particulares que le permiten narrar lo universal, por medio de lo particular. Noticias locales, personas reales, dramas particulares, contextos específicos, geolocalización de la tragedia humana.

Transformando así lo global en mundial, impidiendo que la abstracción, la conceptualización de los hechos mismos, borren su relación con los seres humanos que pagaron el precio de la historia. La generalización que distancia los elementos puramente anecdóticos, se convierte en el puente hacia lo universal del contenido, evitando así que se vuelva ilustrativo. La obra modela la forma del tiempo en el sentido de lo que la historia le permite articular por medio de su poética, en la intimidad del descalabro que la propia civilización orquesta en sus catástrofes.

No son cuadros costumbristas, aunque sí. Son imágenes de la tradición brutal de las sociedades modernas, hilos de memoria de ese momento en que –como dice el título del poema de la chilena Rosabetty Muñoz– “se triza el mundo conocido”:



Primero fue una trizadura
en el mundo conocido
Y luego, el hueso expuesto
la sangre detenida.
Cadáveres sosteniendo
pocillos de cloro
en el hueco de la mano.
Todavía despierto
agarrada la cabeza
el ojo hermético.
La palabra dispuesta a retener
este mundo en descalabro.²⁰



²⁰ Rosabetty Muñoz. “(se triza el mundo conocido)” del poemario *Ratada* de 2005, antologado en *Misión circular*. (Santiago: Lumen, 2020), 266.

CUATRO

El cineasta chileno Raúl Ruiz (1941-2011) tenía poco más de treinta años para el golpe de Estado de 1973. Salió al exilio y vivió en París el resto de su vida. En una entrevista deja ver algo sobre Chile que converge con la reflexión que propongo a partir del capítulo chileno de Jaar: “Chile se va desdibujando cada vez más. El hecho de que sea el país de América Latina de mayor eficacia capitalista implica que es el país más abstracto y, por lo tanto, el más inexistente, si cabe emplear ese término”.²¹ Sus palabras se suman a esta recopilación, para problematizar un cierto consenso respecto a la compleja perspectiva que implica Chile para los chilenos.

Después del golpe militar, la imagen quedó trizada y aún hoy se aprecia la marca indeleble de esa falla, de esa grieta que representó el enfrentamiento en el que se instala otro orden de cosas, otro orden de vida. Récord elocuente: las Fuerzas Armadas y de Orden de Chile sólo se han enfrentado a los chilenos en los últimos ciento cincuenta años. Pero, entonces, ¿qué es Chile para los chilenos? O, más específicamente, ¿qué es Chile para los chilenos desde Chile? La obra de Jaar, recolector de otras vidas y miradas, diría que la pregunta no puede ser respondida en sus propios términos. Siempre está fuera de sí.

La influencia inicial del gobierno de los Estados Unidos en ese quiebre del destino democrático de Chile fue central. Lo sigue siendo. La figura de Henry Kissinger y de toda la política de los gobiernos republicanos estadounidenses de la época fueron un factor determinante, tanto para el golpe de Estado, como para los años que siguieron, incluyendo la recuperación de la democracia en 1989.

Este aspecto puede parecer una anécdota, pero no lo es. Henry Kissinger –nacido en Alemania– cumplió cien años, luego de una carrera política que tuvo profundas consecuencias en la forma en que los gobiernos republicanos de los Estados Unidos influyeron en América Latina. Así como, por cierto, en toda la política internacional después de la Segunda Guerra Mundial, por lo que resulta un aspecto inevitable en cualquier recuento histórico de la Guerra Fría y sus ecos.

“K.” –como lo nombra Jaar– fue Secretario de Estado de los Estados Unidos entre 1973 y 1977 y Consejero de Seguridad Nacional entre 1969 y 1975. Su figura está más que presente entre estas décadas y no es posible evitar su nombre y su rostro en la condensación que resulta de la pesadilla en que se transformó el enfrentamiento entre las tendencias políticas de derecha e izquierda en el Chile en los 70.

Luego de más de cuarenta años de trayectoria, Alfredo Jaar, acumula una obra enorme y elocuente que ya no trata primordialmente de Chile, ni sobre Chile, ni es propiamente chilena, por cierto. Es más bien parte del arte mundial, incluso, por qué no, cosmopolita. Vicenç Altaió en el ensayo que abre el catálogo *Venezia Venezia* de la obra de Alfredo Jaar para la 55^a Bienal homónima de 2013, lo señala como un

²¹ René Naranjo, “Una taberna llamada Chile” en Ruiz: *entrevistas escogidas, filmografía comentada*, Ed. Bruno Cuneo, (Santiago: Universidad Diego Portales, 2013) 175.

"artista de la primera generación global, reconocido internacionalmente por haber dado visibilidad a conflictos escondidos, a través de una crítica de la imagen".²²

El trabajo de Jaar es parte de esa huella que lo conduce a él mismo hacia un contexto histórico en el que convergen las artes visuales del mundo, junto también a los medios masivos. Un mundo que, no obstante, describe al mismo tiempo el capítulo no-cosmopolita de las artes. El escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003) en el cuento "El ojo Silva", en *Putas Asesinas*, publicado en 1985, pareciera proponer una poética ampliada, similar a la que el propio Jaar cultiva desde la visualidad, mientras Bolaño lo hace desde la ficción. Ambos en el exilio, ya no desde Chile. Mariano Siskind a partir de ese relato de Bolaño escribe:

[...] desde mi punto de vista, el escritor topográfico de la herida traumática que deshace el mundo. [...] se ocupa de sujetos dislocados, descompuestos, desplazados, errantes, marcados por distintas iteraciones del fin del mundo, y en general cumple lo que Bolaño declaraba como la función ética del discurso poético: "saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio".²³

¿Qué es Chile para los chilenos desde Chile? Repito. No es fácil hablar de Chile para los chilenos. El trabajo retrospectivo, la elaboración que nos proponen la poética y la retórica de Jaar, tal como la de Bolaño, viajan precisamente por ese precipicio.

CINCO

El año 1984 *Los Prisioneros*, un grupo de música pop-new wave alternativo, estrenaba su popular canción "Latinoamérica es un pueblo al sur de Estados Unidos". Entre los versos del vocalista Jorge González suena: "Nadie en el resto del planeta toma en serio / a este inmenso pueblo lleno de tristeza / se sonríen cuando ven que tiene veintitantas banderitas / cada cual más orgullosa de su soberanía / ¡qué tontería!".²⁴ Puede existir la tentación de hilar las obras como pasando las cuentas de un collar, pero los nudos, los nudos que separan unas de otras están marcados por un trauma que no es sólo personal. Un collar incompleto y roto: acaso sea esta la imagen que Jaar devuelve a los chilenos de eso que débilmente podemos llamar identidad nacional en Chile.

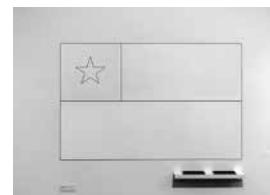
Tal como si se tratara de una antología de crónicas, las piezas, las imágenes, se ajustan y ensamblan, mientras otras se separan. Eso ocurre muchas veces con las lecturas acerca de la obra de Jaar. Me preocupa dejar en claro que el comentario podría estar ya bajo la magia de su mensaje. Esa es parte de la magia reveladora de las obras de

22 Vicenç Altaò, "Sussulto ed emergenza a Venezia", en *Alfredo Jaar Venezia*. (Barcelona: Actar, 2013) 31.

23 Mariano Siskind. "Towards a cosmopolitanism of loss: an essay about the end of the world", en *World Literature, Cosmopolitanism, Globality*, (North Western University Press, 2019), 216-217.

24 Jorge González. "Latinoamérica es un pueblo al sur de Estados Unidos", letra y música. *Los Prisioneros*, 1984.

este artista, prestidigitador del silencio, maestro de ceremonia de la antiallegoría, de la elocuente sustracción de los tópicos. Digresivo, brilla en medio de la oscuridad. Donde resuena: ¿Qué es Chile para los chilenos desde Chile? ¿Qué es Chile para los chilenos? Un eco. No hay otra respuesta.



derechos humanos y crítico de arte José Zalaquett, en el año 2000, cuando intenta nuevamente que el contexto del arte chileno considere la obra de Alfredo Jaar y da la noticia del premio MacArthur que recibía en los Estados Unidos el artista, describe su obra sintéticamente:

Se hace eco de graves preocupaciones humanitarias del mundo contemporáneo: los abusos de poder, los horrores de la guerra, la desesperación de los refugiados que se lanzan al mar en precarias embarcaciones o se arriesgan a cruzar fortificadas fronteras, huyendo de la opresión o la miseria.²⁵

Zalaquett es de los pocos críticos que en su afán por romper con el silencio que recayó sobre la obra de Jaar en Chile hasta su muestra antológica de 2006 en Santiago, se atreve a intercalar los puntos de vista que existen sobre la obra más conocida del artista, y escribe:

25 Ruiz, Raúl, *Diario: notas, recuerdos y secuencias de cosas vistas*. Ed. Bruno Cuneo, (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2017) 503.

26 José Zalaquett. "Horror y lustre", en *Una pasión predominante: crítica de artes visuales*. Ed. Pablo Chiuminatto, (Santiago: Ediciones UC, 2018), 211.

Hay quienes ven en su arte un aprovechamiento elitista de lo políticamente correcto. Este reproche se lo merecen con justicia numerosos escritores y artistas contemporáneos que manipulan con descaro las preocupaciones sociales y éticas del momento. Pero no es el caso de Alfredo Jaar. Es cierto que en sus obras la tragedia se encuentra enmarcada en elegantes diseños, pulcramente realizados, pero este es un recurso eficaz para marcar el contraste entre el mundo del confort y el del dolor, así como para agujonear las conciencias adormecidas por la opulencia.²⁷

A esto, en otros momentos, también se le ha llamado realismo. Las variantes más prodigiosas las dio el naturalismo en el siglo XIX y su voz experimental la recibió desde los manifiestos de Émile Zola (1840-1902), cuando identificó con lucidez el futuro del arte: "El más hermoso elogio que en otro tiempo se podía hacer de un novelista era decir: tiene imaginación. En la actualidad, este elogio sería considerado una crítica"²⁸; ya que, tal como subraya Zola más adelante en este mismo texto, esa capacidad será reemplazada por "el sentido de lo real". Estamos cerca de que se cumplan doscientos años de aquellos manifiestos. Las obras de Jaar, en el momento que las realizó a fines del siglo XX, resultaban ese arte que seguía experimentando con la tensión conceptual de la realidad como objeto y modelo, donde los archivos contribuyen al método. En la obra *Nada de gran importancia*, 2008, Jaar toma parte de los archivos desclasificados, una conversación telefónica entre Nixon y Kissinger –del 16 de septiembre de 1973– donde el presidente de los Estados Unidos se asegura de que la situación de Chile, luego del golpe de Estado que han apoyado, propiciado y cofinanciado, esté bajo control.

Mientras en Chile se acumulaban los hechos, los prisioneros, los victimarios, las víctimas, los culpables, los colaboracionistas, los agentes secretos, los torturadores, las cárceles clandestinas, la censura y, sobre todo, la reducción de la democracia y sus valores, a cenizas. Nadie podría negar que esa conversación cifraba el insoportable peso de lo real.

La poética de las imágenes de Alfredo Jaar obliga además a un regreso, una y otra vez, a los hechos, a los individuos, a las cosas. Quizás luego de cuarenta años, incluso nos obliga a volver a la historia, a la historia del arte. Después de tantas formas de realismo, las obras de Jaar, convierten ese pasado en algo real, una forma distinta, una que asume la fuerza de los medios de comunicación y sus materialidades, así como la negatividad de sus estrategias y cómo éstas se vuelven fuerzas concretas en la vida del mundo. América Latina existe más allá de los clichés.



Una tensión que va y vuelve en el debate acerca del arte, de la distancia variable de arte y vida y, por cierto, del arte político. En un texto del año 1937, Louis Aragon lo expresa, en esa hoy ya vieja tensión entre el realismo y sus objetivos respecto de la realidad:

27 Zalaquett, "Horror y lustre", 212.

28 Émile Zola, "Sobre la novela", en *El naturalismo*, (Madrid: Península, 2002) 239-242.

Sólo hablaréis en el nombre de todos, oh poetas, si vuestra voz surge de este suelo, y si en su agitación cantan los bosques y los pueblos de vuestro país. Sólo entonces alcanzaréis lo universal. Sólo entonces vuestra libertad se convertirá en arma, en instrumento para transformar el mundo, como se está transformando vuestro propio país.²⁹

Adriana Valdés en el ensayo introductorio del catálogo publicado con motivo de la muestra *Jaar SCL 2006* en Chile, escribe: "inexplicablemente, la capacidad para hacerse cargo de las propuestas de Alfredo Jaar fue durante muchos años casi nula en su propio país. Su resonancia internacional ha sido acompañada por un atronador silencio local en torno a su obra, al menos durante los veinte primeros años".³⁰ Jaar, desde sus primeras obras queda al margen del contexto chileno del arte durante la dictadura, su mensaje no se alinea en los códigos de lo que será reconocido como el arte político de la resistencia. Sólo la distancia corregirá, con los años, en parte, ese problema de visión. Jaar, en el año de su muestra antológica en Chile (2006) llevaba ya veinte años fuera del país.

SEIS

Arte comprometido o arte político, pero con un giro distinto al del realismo político, del realismo socialista en declive o, del capitalista, desde los grandes modelos del siglo XX. La obra de Jaar asume la táctica del silencio, de ahí su potencia poética. La figura de la elipsis, de la metonimia antialégorica avanza. Una fecha que se repite, una bandera fragmentada, la mirada de un prisionero entre muchos, de un militar en la tropa, de un civil entre civiles. Más que decir, enmudece y es así como transmite el escalofrío que produce la evidencia. Todo se oculta y revela en la operación de la fotografía, unas letras pegadas en un cartón que anuncian la interjección del asombro, los conceptos feroces de un nuevo diccionario, la modificación del destinatario de una carta, de un documento. El proyecto, lo que se proyecta ahora a la inversa, hacia Chile, es parte de un continuo, de una forma de volver a ese lugar del que partió cada vez hace más tiempo.

La actitud de Alfredo Jaar, la estética propiamente está en la declaración que hace en la obra titula *Entre el cielo y yo*, 2020, que ya mencioné, y que plasma el horror de las fosas en Hart Island: "eso que mi cerebro no puede comprender de lo que ve".³¹ Si eso no es una fenomenología general como fundamento, por cierto, incluyendo tanto la belleza como el horror del mundo, sí es una premisa estética mayor. La fuerza en ejercicio de la injusticia y la brutalidad humana en contraste permanente con el potencial de la belleza y la compasión, también humana, marca el ritmo de la propuesta de Jaar. La misma que es apreciable cuando, en 2006, conversa con Nicole Schweizer:

29 Louis Aragon, *Écrits sur l'art moderne*, (París: Flammarion, 1981) 63.

30 Valdés. *Jaar SCL 2006*, s/n.

31 Columna "Alfredo Jaar: Opening the black box", 81.

Para que la representación comunique lo humano, no sólo se precisa que la representación fracase, sino también que muestre su fracaso. Hay algo irrepresentable que sin embargo intentamos representar, y esa paradoja, debe ser preservada a través de la representación que ofrecemos.³²

¿Qué mejor manera de experimentar la distancia y la cercanía representada por la vigencia de las obras de Jaar, del capítulo de Chile y su sobrevivencia, que trenzar su voz con otras voces? Dentro y fuera de Chile.

Siete

En su conciencia testimonial, la obra de Jaar –nunca única voz, ni propia– está consciente de que, como sugiere Alain Corbin al pensar estas tácticas, buscar “romper el silencio implica tomar en cuenta a la vez el lugar donde uno se halla, el momento y asimismo la necesaria modestia” –como en una conversación– “conviene acompañar el silencio a fin de permitir al otro hablar y reflexionar para responder”³³ Corbin está pensando en el libro *Oráculo manual y arte de prudencia* de Baltasar Gracián publicado a mediados del siglo XVII. Un tiempo que en general en la historia del arte es reducido a la saturación de imágenes y al recargamiento del adorno, al mismo tiempo que a la consolidación del absolutismo político y al reclujo, en la primera modernidad, del colonialismo radical en expansión global. Aunque al resumirlo así podría referir perfectamente al siglo XX –¿por qué no? La mayoría de las obras de Alfredo Jaar que pensamos y vemos en este capítulo de Chile están bajo esa dinámica de la elocuencia del silencio, del fracaso de la representación, donde la táctica retórica de su poética radical brilla por el laconismo. La economía de las palabras o, más bien, una poética de las formas del silencio y su fuerza enunciativa. Tensión que, como señala Nicole Schweizer, “apunta con agudeza al problema de saber qué forma dar a aquello que no puede ser representado literalmente en un contexto histórico particular”³⁴

Sin rendirse, por lo que su cerebro no puede comprender ante lo que ve, Alfredo Jaar, intenta en su obra un discurso posible con las imágenes que vuelven una y otra vez, en un *ritornello*. Una retórica ante el horror, una forma poética de sobrevivencia, ya no la de las imágenes, sino la de la memoria en los demás. El artista, tal como en aquellos años 70, busca seguir, aunque no haya salida.

32 Nicole Schweizer, “La política de las imágenes: un recorrido a guisa de introducción”, en *Alfredo Jaar: la política de las imágenes*, (Santiago: Metáles Pesados, 2017) 17. Ana María Risco, “Los caminos de un *andante desesperado*” en *La deriva líquida del ojo: ensayos sobre la obra de Alfredo Jaar*. (Ed. Catálogo, 2017) 17-24.

33 Alain Corbin, *Historia del silencio: del renacimiento a nuestros días*, (Barcelona: Acantilado, 2019), 101.

34 Schweizer, *La política de las imágenes*, 20.

Ocho

W. G. Sebald, en *Historia natural de la destrucción*, describe cómo la vida social vuelve rápidamente en las ciudades devastadas por los bombardeos aliados de la Segunda Guerra Mundial, impresionado por: “La capacidad del ser humano para olvidar lo que no quiere saber, para no ver lo que tiene delante”. La impresión que provoca la insensibilidad del animal humano que requiere de ese *lapsus*, de ese olvido, vive el impulso natural por seguir su vida. Jaar intenta proponer imágenes que no permitan ese olvido. Sebald apunta acerca de ese gesto que parece inhumano: “no se espera de una colonia de insectos que, ante la devastación de una construcción vecina, se quede paralizada de dolor. Sin embargo, de la naturaleza humana sí cabe esperar cierto grado de empatía”³⁵ De piedad y misericordia, agregaría.³⁶

Por momentos las secuencias de imágenes, la secuencia de obras, dejan sin aliento. Jaar insiste con su silencio. La operación visual, su propuesta de fracaso para la representación del fracaso humano, pareciera recordar o convertir en proyecto estético las palabras de Teodoro Adorno en *Mínima Moralia*, en la sección subtitulada “Antítesis”:

La existencia privada que anhela parecerse a una existencia digna del hombre delata esa nulidad al negarle todo parecido con una realización universal, cosa necesitada hoy más que antes de la reflexión independiente. No hay salida de esta trampa. Lo único que responsablemente puede hacerse es prohibirse la utilización ideológica de la propia existencia y, por lo demás, conformarse en lo privado con un comportamiento no aparentador ni pretencioso, porque como desde hace tiempo reclama ya no la buena educación, pero sí la vergüenza, en el infierno debe dejársele al otro por lo menos el aire para respirar.³⁷

Muchos son los textos que han acompañado la obra del artista Alfredo Jaar, muchas más las miradas. Su forma de imaginar para el mundo, el mundo, es vívida, precisamente por su privación de mundanidad, por su sentido negativo de lo universal. Una metodología acuciosa, cuidadosa, aguda, ante la cual comparecen una y otra vez: la imagen y la ecuación más rotunda de su semántica. La imposibilidad y el desamparo son su método de crítica cultural, la queja ante cualquier aspiración cosmopolita que se hace inalcanzable para quienes venimos de América Latina.

Nueve

José Zalaquett, quien dedicó años a promocionar el arte contemporáneo y a luchar con las reticencias de un contexto cultural retrógrado, en 1999 escribe algo que es necesario también para comprender cómo es posible que permanezca aún la fisura, la herida viva de las consecuencias del golpe militar de 1973:

35 W. G. Sebald, *Historia natural de la destrucción*, (Barcelona: Anagrama, 2003) 50.

36 Sobre el tema de la piedad en la obra de Alfredo Jaar, ver: Bruno Cuneo. “Prácticas de piedad” y Pablo Chiuminatto. “Con llanto y sin hablar los ojos”, ambos ensayos en *Jaar SCL 2006*.

37 Teodoro Adorno, *Mínima Moralia*, (Madrid: Taurus, 2001) 23-24.

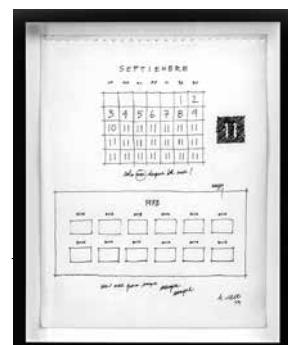
"en Chile, somos modernos con dos generaciones de retraso".³⁸ El capítulo chileno de la obra de Alfredo Jaar de alguna manera culmina, aunque no termina, con la instalación del encargo de una intervención permanente en homenaje a los cerca de tres mil detenidos desaparecidos por la dictadura cívico militar en el Museo de la Memoria de Santiago de Chile. Adriana Valdés escribió sobre esa obra titulada *La geometría de la conciencia*, 2010:

500 siluetas, todas reconocibles e identificables, que aparecen y desaparecen en la obra, son las de chilenos y chilenas; una gran proporción de ellas corresponden a los detenidos desaparecidos, pero otras son de personas vivas. No crea una marginación de las víctimas. La obra trabaja con la pérdida sufrida por todos a causa de los crímenes cometidos durante la dictadura: todos, los desaparecidos y los que quedan. Se refiere a la pérdida para la vida del país, y se abre a la experiencia humana universal de la muerte, la desaparición, el recuerdo y la presencia.³⁹

Estar dentro o fuera del país de origen no es trivial, porque no es lo mismo cuando se lo mira desde lejos a cuando estás dentro, si algo así es posible. Como sea, la distancia se expresa, tal como en este cenotafio, tanto por la proximidad como por el desamparo, el desfondamiento del terreno.

DIEZ

Chile queda, o más bien retorna en la obra de Alfredo Jaar. Tal como en el caso del proyecto *Ruanda, Imágenes reales*, 1995, su poética y su retórica con Chile será digresiva, y antitética respecto de la riqueza de los archivos visuales que podrían levantarse frente a esa infinita capacidad humana para plasmar su propia catástrofe. Adriana Valdés describe así estas figuras de pensamiento usadas en la obra de Jaar a partir de ese genocidio en África: "retener las imágenes fue un modo de sustraerlas de la circulación. Hacer circular las imágenes del horror hubiera sido banalizarlas, entregarlas a la vorágine mediática en que sucumben".⁴⁰ Así Alfredo Jaar, dice sin decir, grita sin gritar, lo que no se quiere ver, lo que no se quiere oír.



ONCE

Por último, en el dibujo titulado *Septiembre 11, 1973*, realizado en 1974, Alfredo Jaar anota: "Sólo once después del once!". Y más abajo, la frase: "Un once para siempre, siempre, siempre".

Santiago, 2020-2023.

³⁸ Zalaquett, 82.

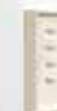
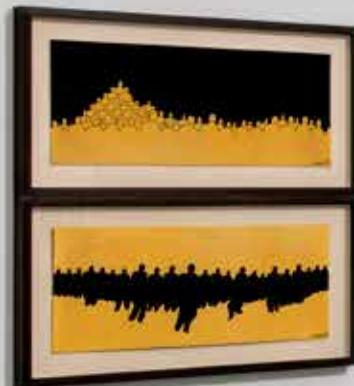
³⁹ Adriana Valdés. *La geometría de la conciencia*, texto que aparece en la página web del Museo de la Memoria de Santiago de Chile.

⁴⁰ Valdés, en Jaar SCL 2006, s/n (prefacio).

Pablo Chiuminatto (1965) es artista visual y editor. Profesor de la Facultad de Letras de la Universidad Católica de Chile. Doctor en Filosofía y Magíster en Artes Visuales por la Universidad de Chile. Ha desarrollado investigación y docencia en el campo de la estética, la historia de las ideas y las tecnologías de la información. Editor y autor de una decena de libros, los más reciente, junto a Andrea Casals Hill, *Futuro Esplendor: ecocrítica desde Chile* (2019) y con Ignacio Veraguas, *Gusto, sabor y saber* (2022).



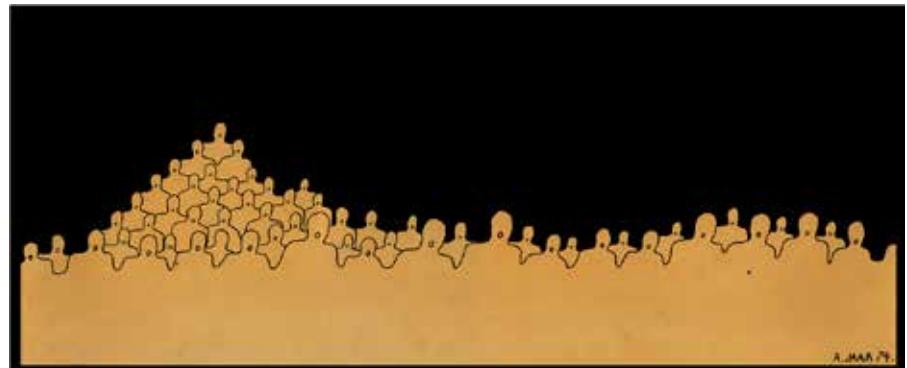
11.09.73.12.10.



11.09.73.12.10.



11.09.73.12.10., 1974
Cartón de conservación
30.5 cm x 72.4 cm



Exclamación, Pánico y Muerte, 1974
Dos dibujos, tinta sobre papel
18.7 cm x 47.3 cm

September 1973

Sunday	Monday	Tuesday	Wednesday	Thursday	Friday	Saturday
						1
2	3 Labor Day	4	5	6	7	8
9	10	11	1	1	1	1
16	1	1	19	20	21	22
23	24	25	26	27 Back to school	28	29
30						

Back to school shopping is easy with a Chase BankAmericard®

CHASE MANHATTAN BANK

11 de Septiembre, 1973, (Septiembre), 1974

Letraset y papel sobre hoja de calendario

21.7 cm x 26 cm

9

SEPT. 1973

sun.	mon.	tues.	wed.	thurs.	frid.	sat.
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	11	11	11	11
11	11	11	11	11	11	11
11	11	11	11	11	11	11
11						

AUG. 1973

S	M	T	W	T	F	S
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	

OCT. 1973

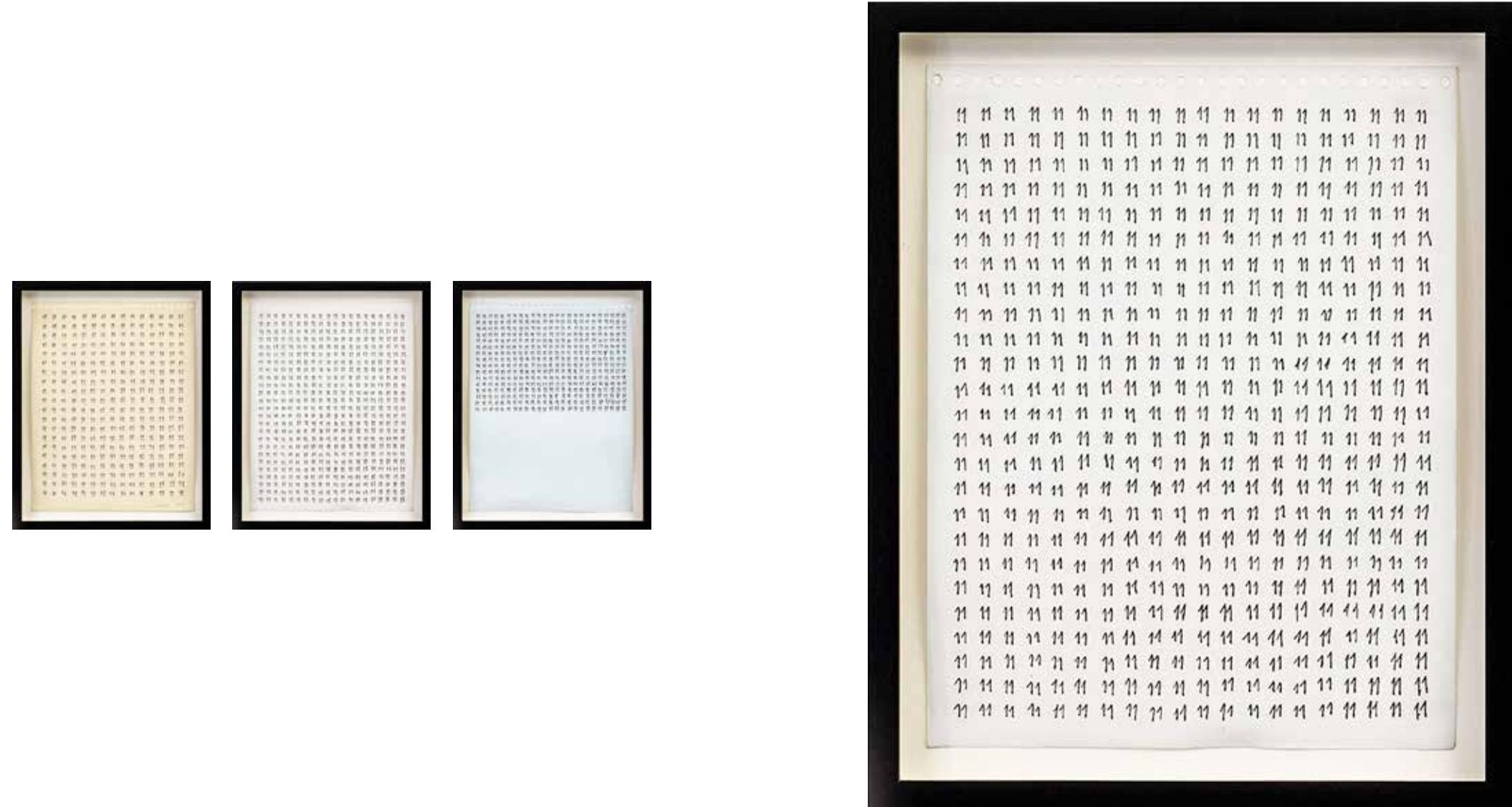
S	M	T	W	T	F	S
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	

11 de Septiembre, 1973, 1974 (detalle)



11 de Septiembre, 1973, 1974

Collage, Letraset y lápiz sobre 13 hojas de calendario
231.4 cm x 12.9 cm



11 de Septiembre, 1973, (Amarillo), (Blanco), (Azul), 1974

Tinta sobre papel
21 cm x 15.9 cm

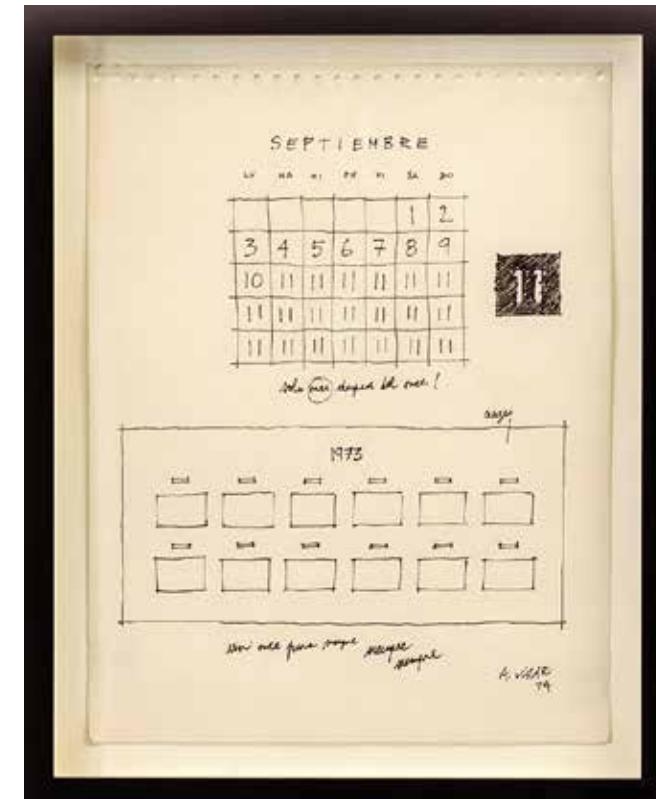
11 de Septiembre, 1973, (Blanco), 1974 (detalle)



11 de Septiembre, 1973, (Negro), 1974/2017

Impresión con pigmento sobre papel

48.3 cm x 99.1 cm



11 de Septiembre, 1973, (Dibujo), 1974

Tinta sobre papel

21 cm x 15.9 cm



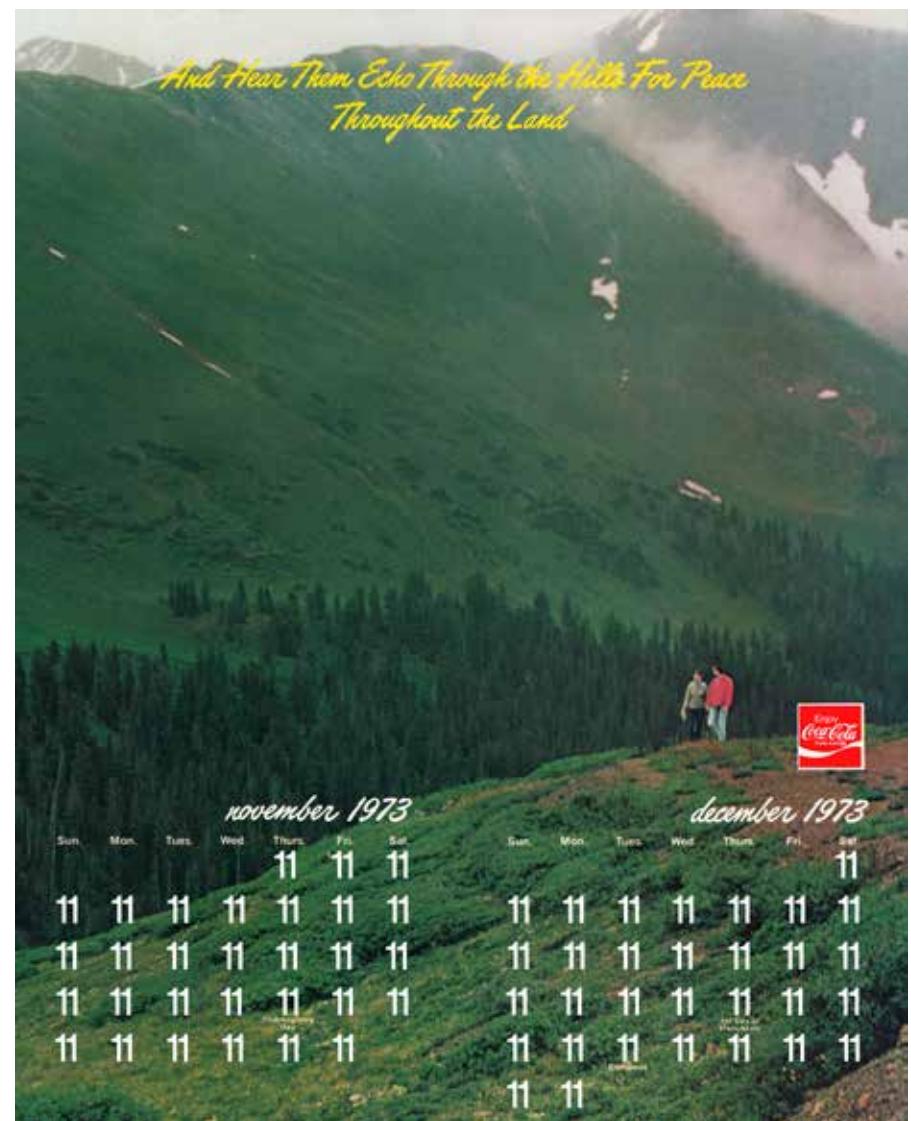
Es lo real, 1973

Collage y lápiz sobre pigmento impreso
24.1 cm x 24.1 cm

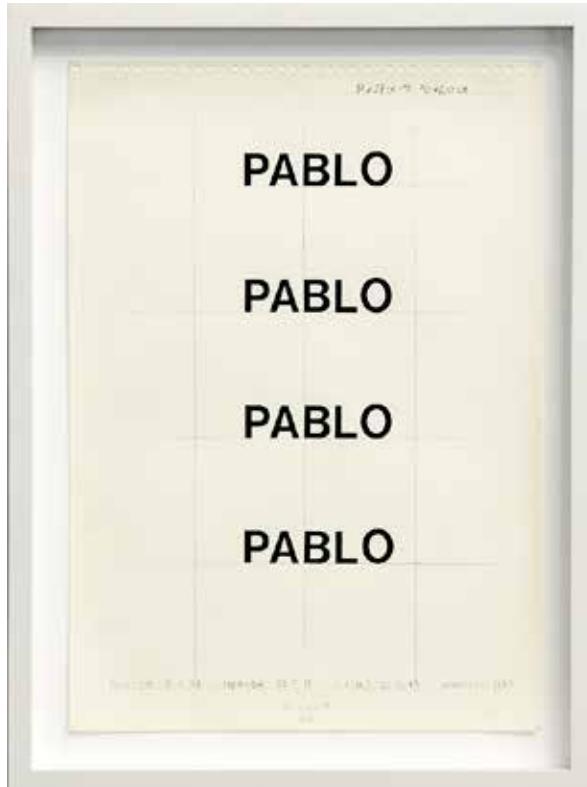


Septiembre 11, 1973 (Coca-Cola), 1974/1982

Seis impresiones con pigmento montadas sobre cartón de conservación
161.2 cm x 198 cm



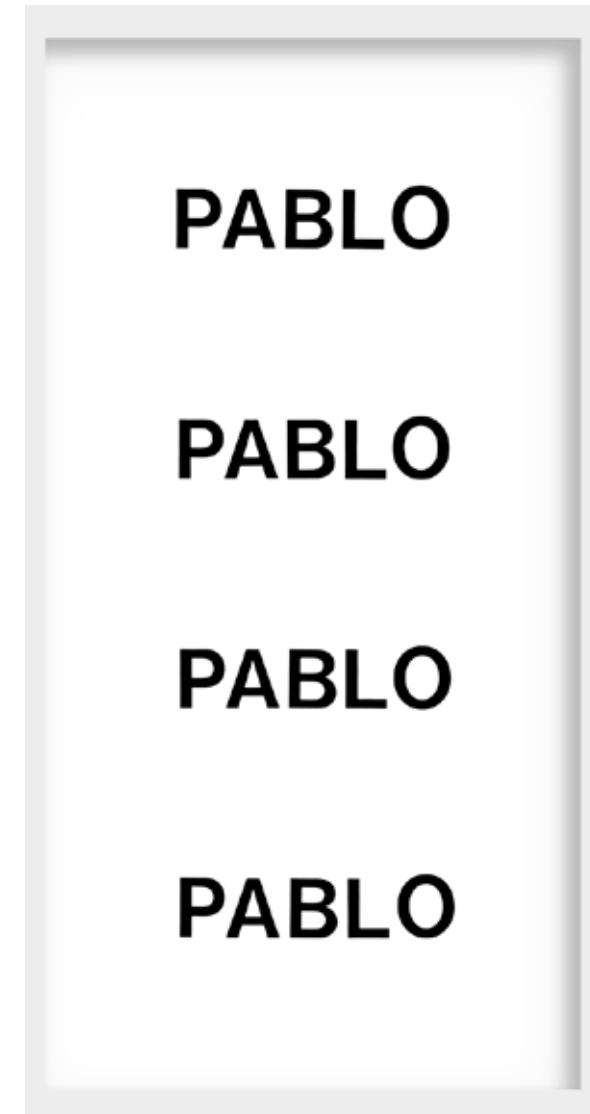
Septiembre 11, 1973 (Coca-Cola), 1974/1982 (detalle)



Pablo, Pablo, Pablo, Pablo (Dibujo), 1974

Letraset y lápiz sobre papel

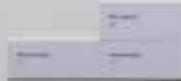
27 cm x 19.1 cm



Pablo, Pablo, Pablo, Pablo, 1974/2014

C-print montado en Sintra Print

101.6 cm x 50.8 cm





Autorretrato, 1977

Impresión con pigmento sobre papel
142.2 cm x 142.2 cm



Mis manos, 1977

Impresión con pigmento sobre papel
50.8 cm x 50.8

Autorretrato, 1977

Impresión con pigmento sobre papel
31.8 cm x 91.4 cm



ESTA PAGINA ES LA REVELACION DE
MI ANGUSTIOSA IMPOSIBILIDAD COMO
ARTISTA DE ILUSTRAR EL TEMA. A. JAAR 79



July 24, 1981

Mr. Alfredo Jaar
Av. Ranquehue Norte 1807
Las Condes
Santiago de Chile
South America

Dear Mr. Jaar:

Re: Alani, Inc.
Freshly squeezed, chilled orange juice "to order" Program

Thank you for your recent enquiry regarding our program. Enclosed please find our price list for our automated juicing equipment, together with additional information.

We will require a \$500 deposit per machine with your order. There will be a minimum 30 day inventory backlog delay.

The cost for shipment of the machines is \$2.58 per pound, plus insurance of \$0.50 per \$100. Each machine weighs approximately 100 lbs.

If I can be of further assistance to you, please feel free to call or write.

Sincerely,

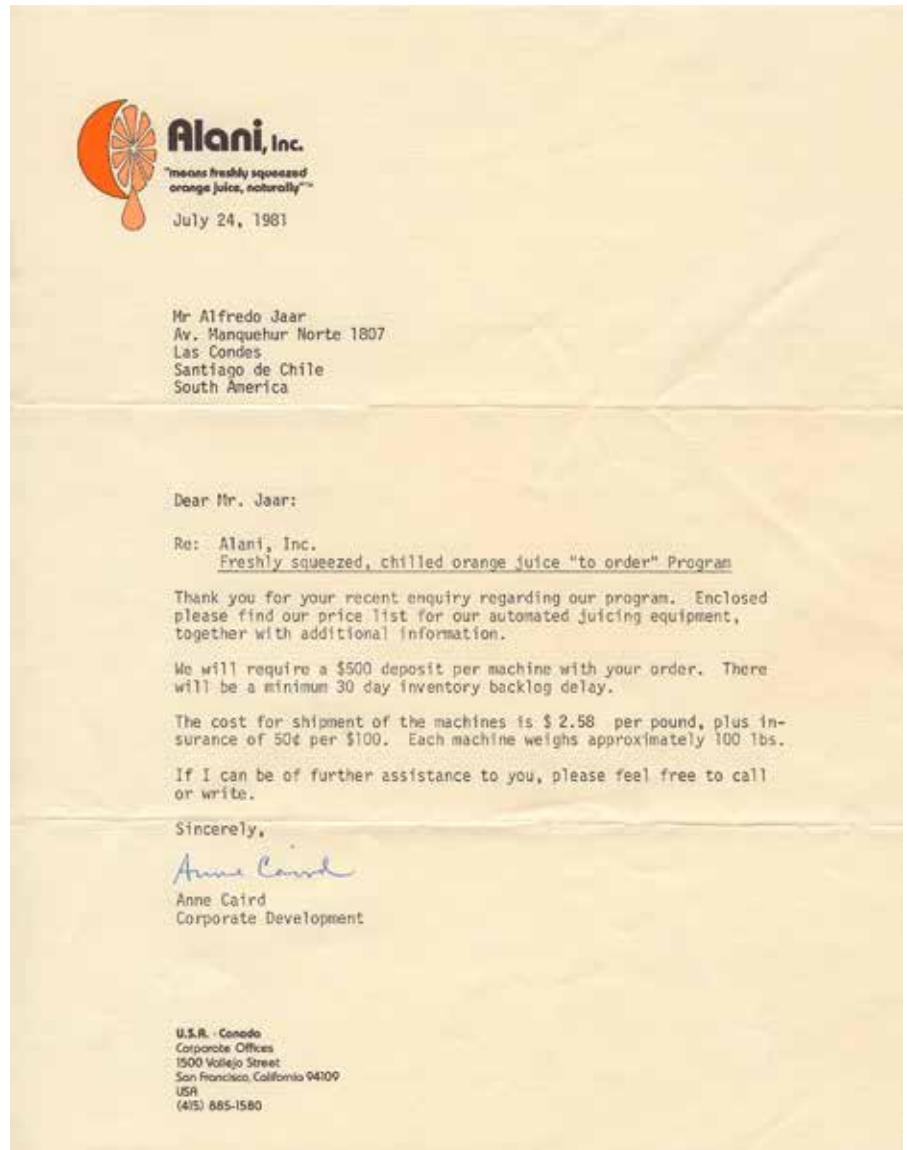
Anne Cafré
Anne Cafré
Corporate Development

U.S.A. - Condesa
Corporate Offices
1600 Valencia Street
San Francisco, California 94109
USA
(415) 865-1840



Imposibilidad, 1979

C-print montado en plexiglás, soporte Dibond
152.4 cm x 101.6 cm



Jugo de naranja, 1981

C-print montado en Sintra Print
157.5 cm x 122 cm



El Mago, 1979

Caja de luz con transparencia de color
45.72 cm x 30.48 cm









Estudios sobre la Felicidad: 1979-1981 (7 etapas)

Impresión con pigmento sobre papel

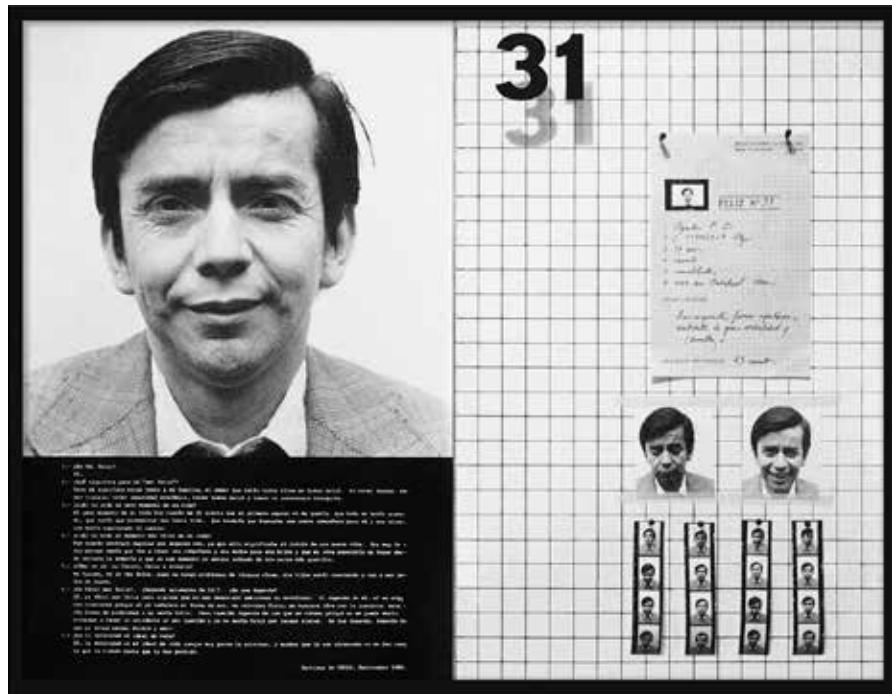
122 cm x 175.3 cm



Estudios sobre la Felicidad: 1979-1981 (Encuesta)

Impresión con pigmento sobre papel

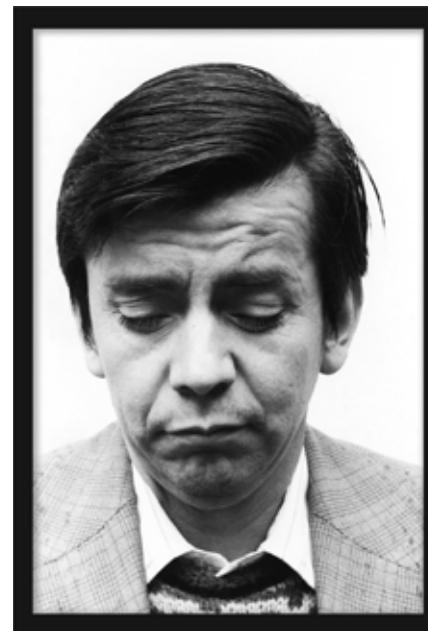
121.92 cm x 121.92 cm



Estudios sobre la Felicidad: 1979-1981 (Retratos de Felices e Infelices-Agustín)

Impresión con pigmento sobre papel

70.5 cm x 91.44 cm



Estudios sobre la Felicidad: 1979-1981 (Retratos de Felices e Infelices-Agustín)

Impresión con pigmento sobre papel

55.88 cm x 37.25 cm



Estudios sobre la Felicidad: 1979-1981 (Retratos de Felices e Infelices-Mirna)

Impresión con pigmento sobre papel

55.88 cm x 55.88 cm

70.5 cm x 91.44 cm



Estudios sobre la Felicidad: 1979-1981 (Retratos de Felices e Infelices-retrato de grupo escolar)

Impresión con pigmento sobre papel

121.92 cm x 182.88 cm









Estudios sobre la Felicidad: 1979-1981 (Intervenciones públicas)

8 láminas, impresión con pigmento sobre papel

223.5 cm x 447 cm

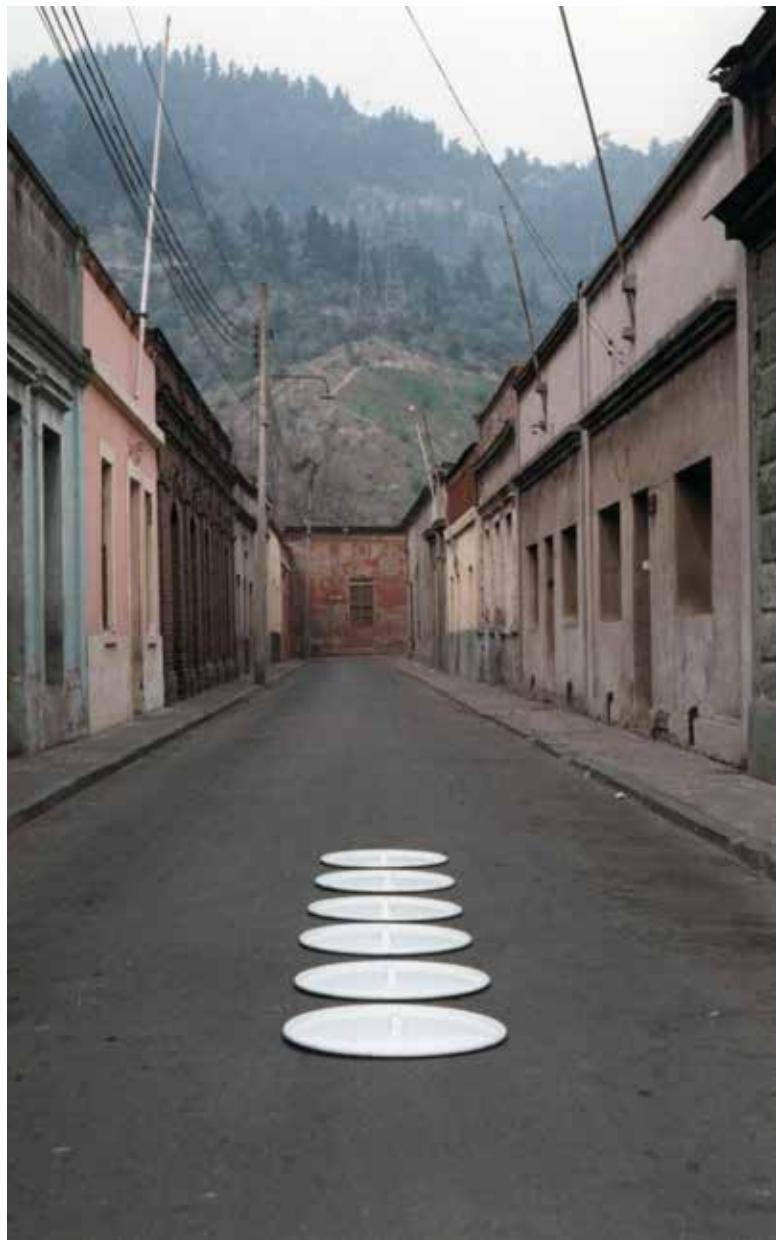


1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025
2026
2027
2028
2029
2030
2031
2032
2033
2034
2035
2036
2037
2038
2039
2040
2041
2042
2043
2044
2045
2046
2047
2048
2049
2050
2051
2052
2053
2054
2055
2056
2057
2058
2059
2060
2061
2062
2063
2064
2065
2066
2067
2068
2069
2070
2071
2072
2073
2074
2075
2076
2077
2078
2079
2080
2081
2082
2083
2084
2085
2086
2087
2088
2089
2090
2091
2092
2093
2094
2095
2096
2097
2098
2099
20100









Telecomunicación, 1981 (detalle)

18 láminas, impresión con pigmento

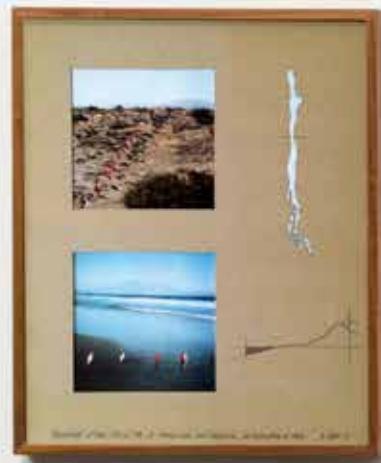
Dimensión total variable



Desaparecido, 1982

C-print montado sobre madera

105.4 cm x 160.39 cm



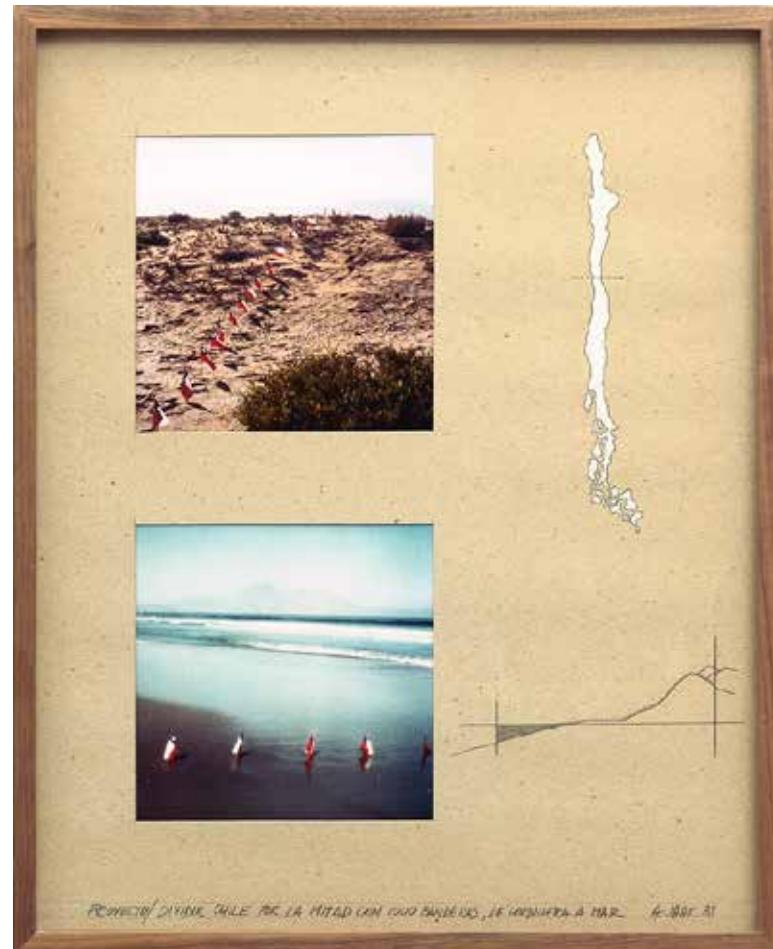


Chile 1981, antes de partir (Polaroids), 1981

Polaroid montadas sobre cartón de conservación
30.5 cm x 17.8 cm

Páginas 94-95,

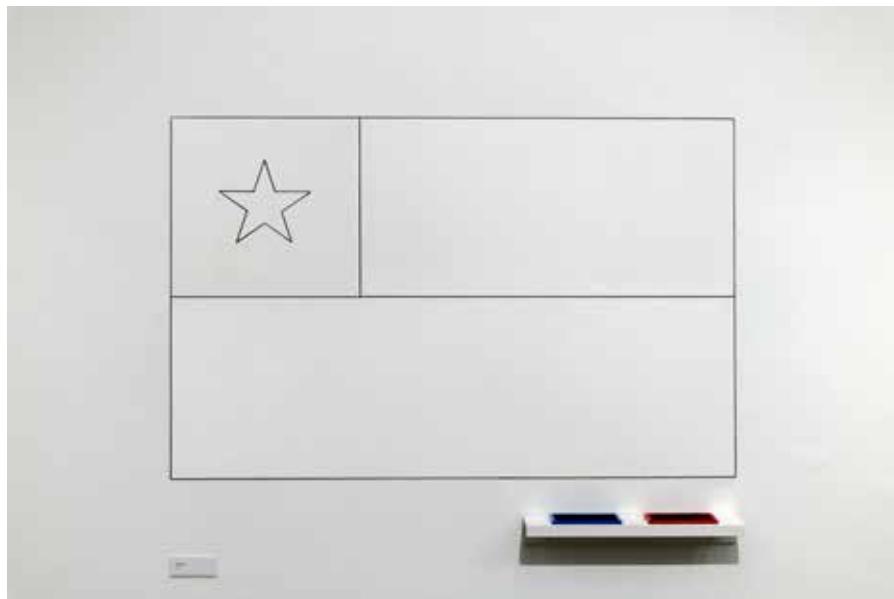
Chile 1981, antes de partir (1981) (detalle)



Chile 1981, antes de partir (dibujo), 1981

Dibujo sobre papel, dos Polaroid
55.6 cm x 43.2 cm





Colores, 1982

Dibujo sobre muro con dos almohadillas de tinta

Dimensiones variables





WELL, I KNOW IT LOOKS LIKE
THE FLAG OF TEXAS, BUT IT IS NOT.
IT IS THE FLAG OF CHILE.
YES, CHILE, IN SOUTH AMERICA.

BLUE, WHITE AND RED.
MORE RED THAN WHITE,
MORE WHITE THAN BLUE,
AND A STAR. A WHITE STAR.

ONE STAR, ONLY ONE.
THE STAR OF THE SOUTH.

THE SOUTH OF THE SOUTH.
THE SOUTH OF SOUTH AMERICA.
THE SOUTH OF AMERICA.

SOUTH AMERICA IN THE
SOUTH OF AMERICA. FAR SOUTH.
VERY FAR.

WELL, I KNOW IT LOOKS LIKE
THE FLAG OF TEXAS, BUT IT IS NOT.
IT IS THE FLAG OF CHILE.
YES, CHILE, IN SOUTH AMERICA.

BLUE, WHITE AND RED.
MORE RED THAN WHITE,
MORE WHITE THAN BLUE,
AND A STAR. A WHITE STAR.

ONE STAR. ONLY ONE.
THE STAR OF THE SOUTH.

THE SOUTH OF THE SOUTH.
THE SOUTH OF SOUTH AMERICA.
THE SOUTH OF AMERICA.

SOUTH AMERICA IN THE
SOUTH OF AMERICA. FAR SOUTH.
VERY FAR.

Estrellas, 1982

Cinco impresos montados sobre cartón de conservación
Dimensiones totales variables



THE FLAG OF CHILE
IT IS THE FLAG OF CHILE,
CHILE, CHILE, IN SOUTH AMERICA,
ONE STAR, ONLY ONE,
THE STAR OF THE SOUTH,
THE SOUTH OF THE SOUTH,
THE SOUTH OF SOUTH AMERICA,
THE SOUTH OF AMERICA,
SOUTH AMERICA IN THE
SOUTH OF AMERICA, FAR SO





Nosotros y Ellos, 1987 (detalle)

Cinco C-Prints montadas sobre cartón de conservación

Dimensiones variables



Sin título (Tierra), 1982

Fotografía Paz Errázuriz

Impresión con pigmento montado sobre cartón de conservación

76.2 cm x 76.2 cm



Sin título (Tierra), 1982

Fotografía Paz Errázuriz

Impresión con pigmento montado sobre cartón de conservación

20.3 cm x 30.5 cm







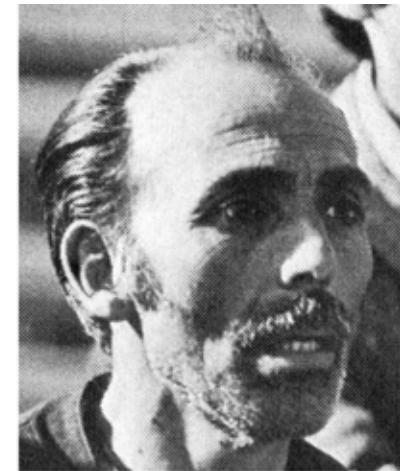
Rostros (recortes de prensa), 1982

Collage sobre cartón de conservación
101.6 cm x 50.8 cm



Rostros, 1982 (detalle)

Once C-prints montados sobre Dibond
Dimensiones totales variables





Rostros, 1982 (detalle)



— —



Dos rostros (Dibujo), 1982

Impresión con pigmento y lápiz sobre papel montado sobre cartón
de conservación
33.2 cm x 54.61 cm





Bandera, 1984

Impresiones con pigmento montado sobre cartón de conservación

34.3 cm x 99.6 cm

Bandera, 1984 (detalle)





Cuatro Polaroids, 1984

Cuatro Polaroids montadas sobre cartón de conservación
51 cm x 38 cm



El nuevo abecedario, 1983 (detalle)

Letraset sobre veinticinco páginas de diccionario montadas sobre cartón de conservación
102.9 cm x 68.6 cm





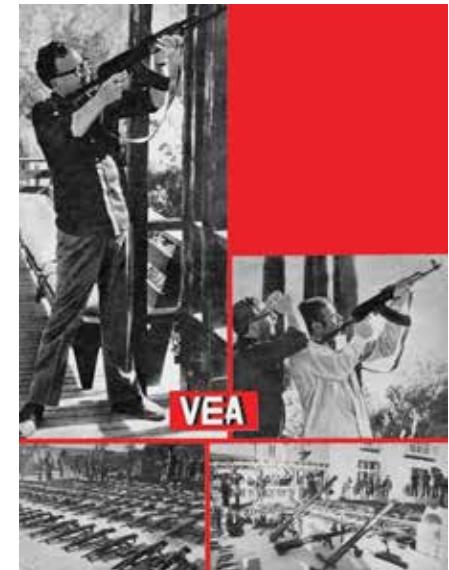
VEA (rojo), 1984-2017

17 impresiones con pigmento montados sobre cartón de conservación

Horizontales 36.2 cm x 54 cm

Verticales 36.2 cm x 27.3 cm

VEA (rojo), 1984-2017 (detalle)





Con años de soledad

[NO REALMENTE]



Cien años de soledad

[NO REALMENTE]



Páginas 136-140

Cien años de soledad, 1985

Neón

35.6 cm x 152.4 cm

Un logo para América, 1987

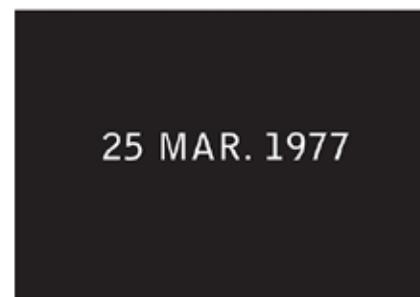
Cinco impresos con pigmento montados sobre cartón de conservación

96.5 cm x 96.5 cm cada uno

Un logo para América (Nueva York), 1987 (detalle)



Estas son las reflexiones que en el primer aniversario de su infusto gobierno he querido hacer llegar a los miembros de esa Junta, sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles.



25 MAR. 1977

El poder de las palabras, 1988

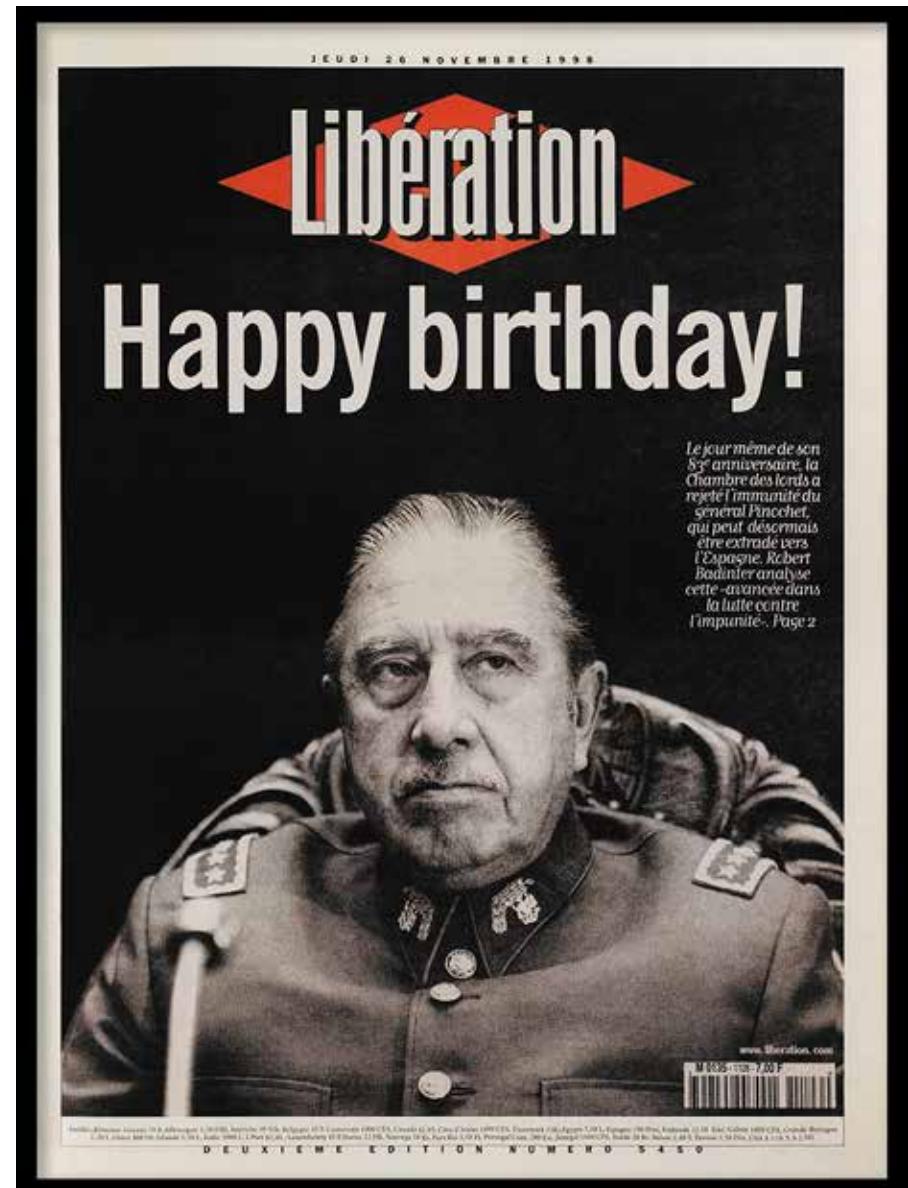
Homenaje a Roberto Walsh

Tres impresos con pigmento montados sobre cartón de conservación

33 cm x 48.2 cm



Sin título, 1996
Impresión con pigmento sobre papel
40 cm x 86.7 cm



¡Feliz cumpleaños!, 1998
Impresión con pigmento sobre papel
58.4 cm x 43.2 cm

Consejos de salida

[NO REALMENTE]



24 MAR. 2011





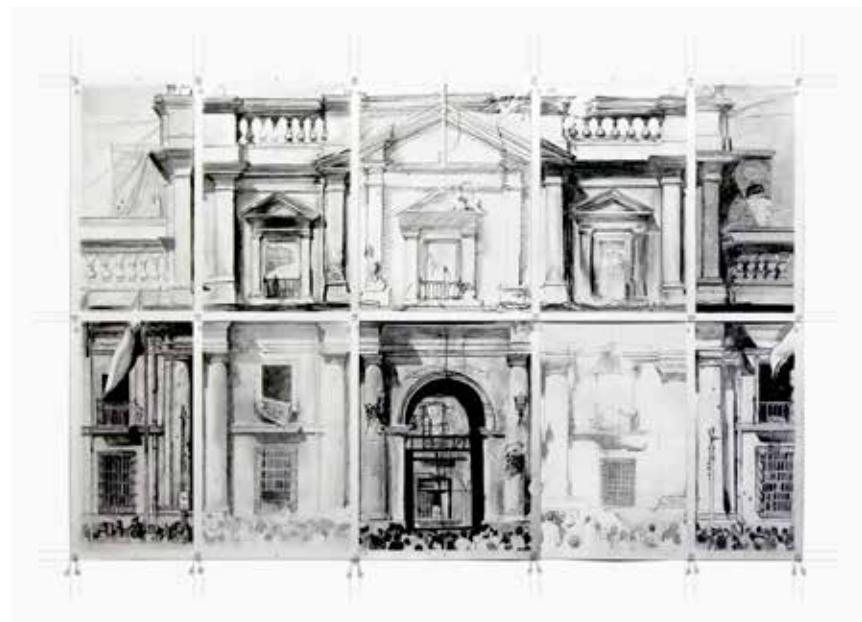
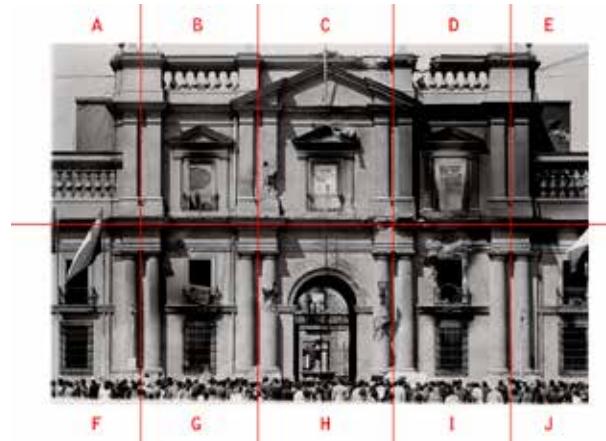


Fragmentos, 2010

Fotografía Luis Poirot
29.21 cm x 44.45 cm

Fragmentos, 2010

Video
4'25"



Fragmentos, 2010

Impresión con pigmento sobre papel
29.84 cm x 41.91 cm

Fragmentos, 2010

Diez dibujos a partir de la fotografía de Luis Poirot
66 cm x 99.06 cm



Presentación
Alfonso López (1910-1990) fue un arquitecto y urbanista que contribuyó a la creación de la Ciudad Universitaria de Madrid. Su trabajo se centró en la planificación y diseño de espacios públicos y privados, así como en la restauración y conservación de edificios históricos. López fue uno de los principales promotores del urbanismo moderno en España, impulsando la construcción de viviendas sociales y la creación de espacios para la cultura y el deporte. Su legado sigue siendo relevante en la actualidad, inspirando a generaciones de arquitectos y urbanistas.

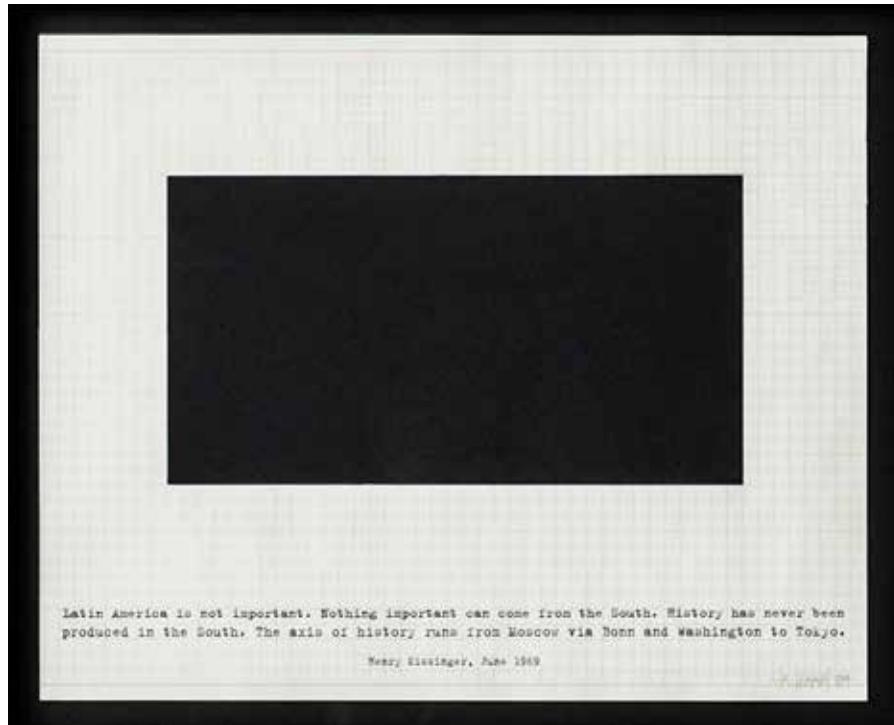


Alfonso López



Aa Aa
Aa Aa
Aa Aa





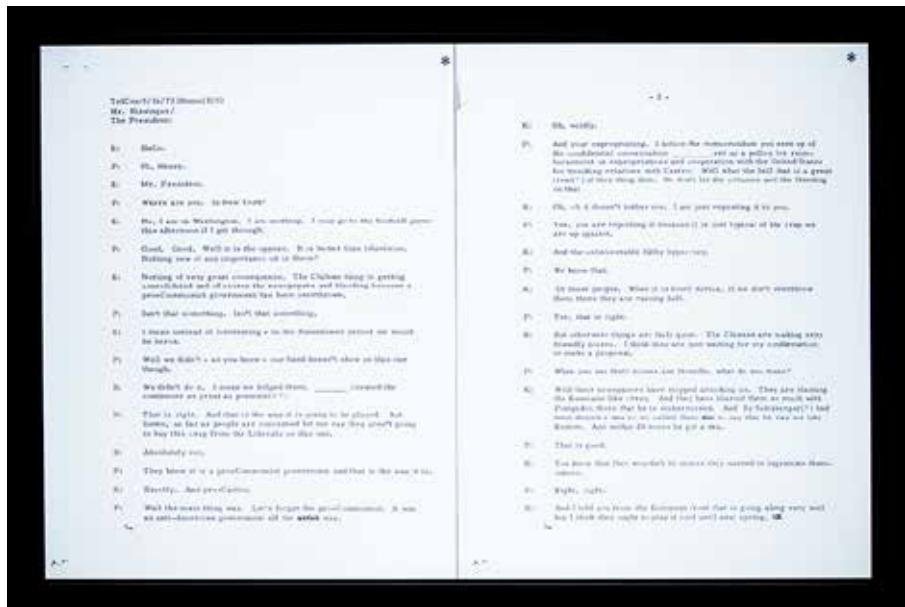
Latino América, 1984

Papel escrito a máquina
21.4 cm x 10.5 cm



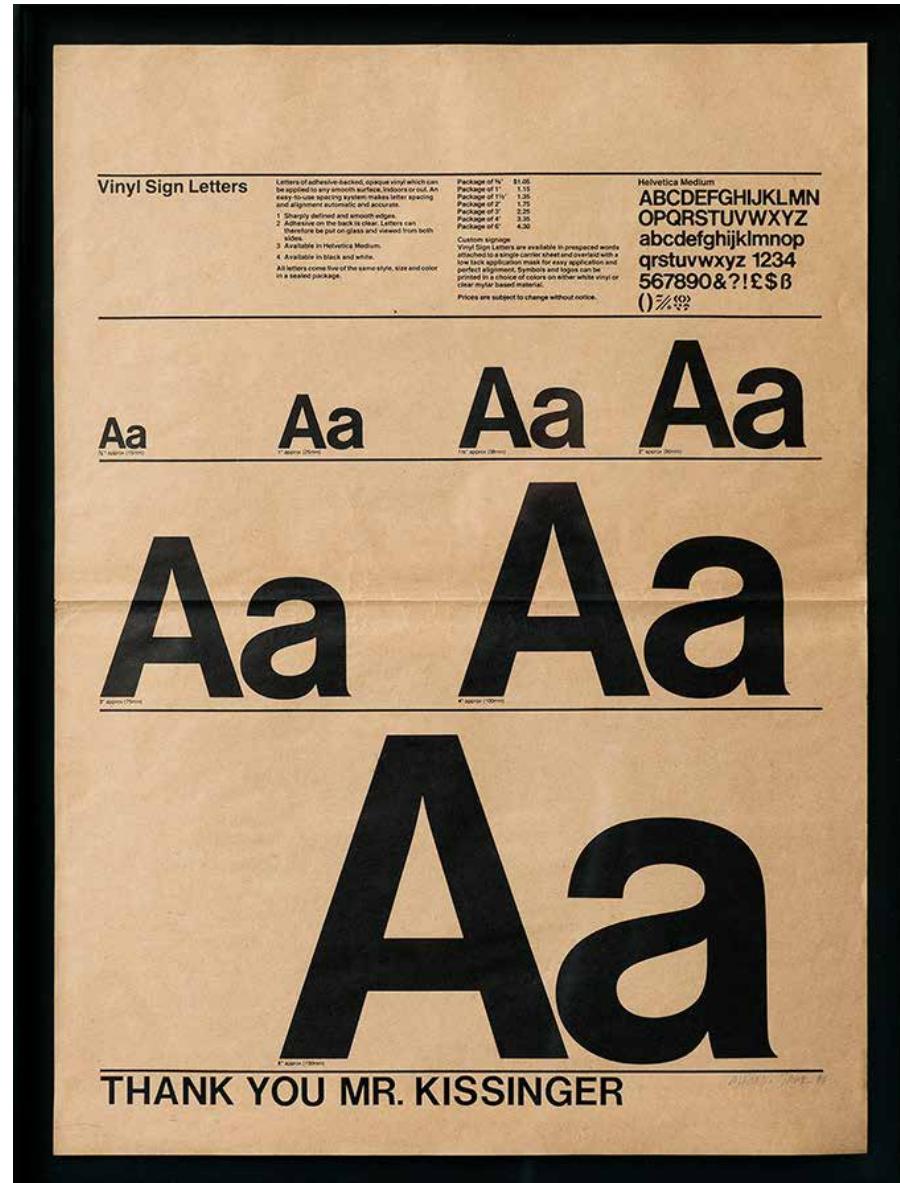
Estimado Sr. Jaar, 1976

Carta intervenida, impresión con pigmento sobre papel
24.8 cm x 19 cm



Nada de gran importancia, 2008

Caja de luz con transparencia blanco y negro
30.5 cm x 45.7 cm



Aa, 1984

Letraset sobre cartón impreso
52.7 cm x 38.1 cm





Proyecto Kissinger, 2012 (detalle)

13 hojas de diario

TAZ: 47 cm x 31.75 cm; 52 cm x 37.14 cm

Berliner Zeitung: 51.5 cm x 35 cm; 56.5 cm x 40.64 cm

Der Tagesspiegel: 57.15 cm x 40 cm; 63.2 cm x 45.7







Kissinger, Allende, Kissinger, Kissinger, Allende, 1985

Impresión con pigmento sobre papel

38.1 cm x 127 cm

Página 164

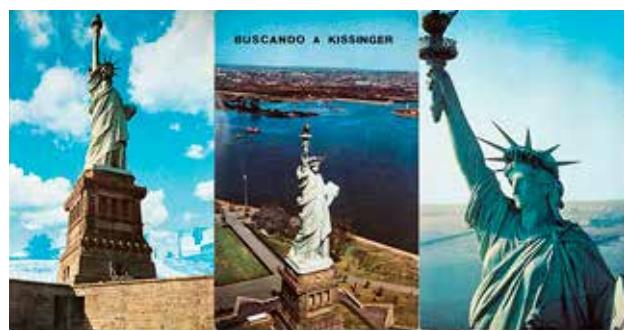
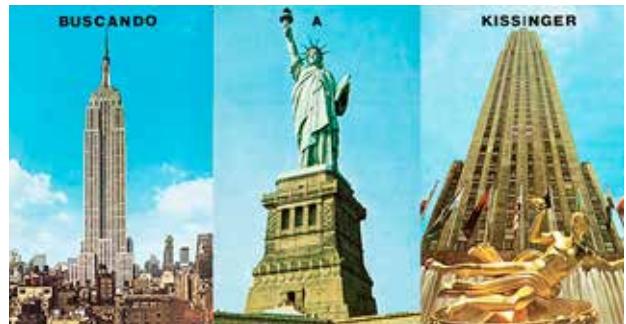
El Milosevic de Manhattan, 2001

Impresión con pigmento sobre papel

63 cm x 50.8 cm







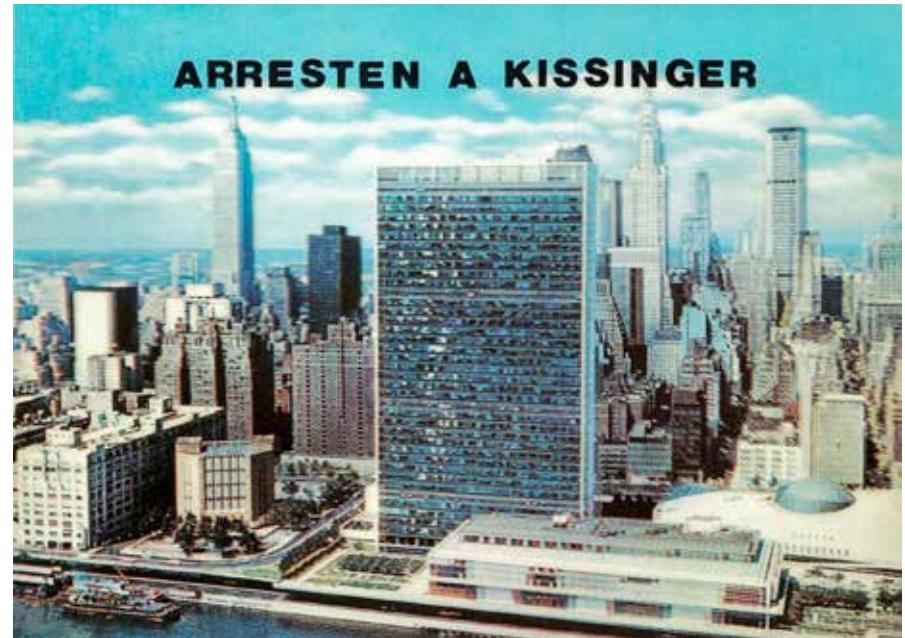
Buscando a Kissinger (Monumentos), 1983

Letraset sobre postal

13.8 cm x 26.4 cm

Buscando a Kissinger (Estatua de la Libertad), 1983

Buscando a Kissinger (Banderas), 1983



Arresten a Kissinger, 1983

10.5 cm x 14.4 cm

Páginas 170-179

Buscando a K, 1984

Dimensiones variables

13.8 cm x 26.4 cm













¿ES USTED FELIZ ?

Comparte tus fotos y etiquétanos en nuestras redes @MNBAChile



¿ES USTED FELIZ ?

Comparte tus fotos y etiquétanos en nuestras redes @MNBAChile



Alfredo Jaar **El lado oscuro de la Luna**

ALFREDO JAAR (Santiago de Chile, 1956) es arquitecto, artista visual y cineasta. Deja Chile en 1982 para radicarse en la ciudad de Nueva York (EE.UU.). En los últimos cuarenta años su obra ha sido reconocida a nivel mundial y forma parte de las colecciones de los museos más importantes del mundo. En Chile fue distinguido con el Premio Nacional de Artes Plásticas el año 2013 y ha obtenido relevantes galardones internacionales como el premio de arte de Hiroshima en 2018 y el premio Hasselblad en 2020, entre otras distinciones. En numerosas oportunidades ha sido invitado a la Bienal de Venecia (Italia) y la de São Paulo (Brasil), además de la Documenta de Kassel (Alemania). Creador de obras emblemáticas como *Un logo para América* (1987), *El Proyecto Ruanda* (1994-2000), *El lamento de las imágenes* (2002), y *La Geometría de la conciencia* (2010) en el Museo de la Memoria de Santiago.

Esta exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes reúne por primera vez todo el conjunto de obras que antecede su destacada carrera internacional. En esta selección ya está presente la fuerza, la mirada crítica y la lucidez que lo caracterizan. Una muestra que reúne obras de los años en que trabajó como artista en Chile (entre 1974 y 1981), además de trabajos posteriores relacionados con los hechos, la historia y la memoria de ese tiempo.

La conmemoración de los 50 años del golpe de Estado es un momento especialmente propicio para volver sobre estas obras. Las que además de documentar su aguda reflexión y fuerza como artista, revelan también la capacidad del arte para dialogar en la esfera pública, los procesos históricos y sociales. El golpe de Estado de 1973 marcó a Chile. Esa terrible ruptura es una presencia constante en estas obras.

A pesar de todos estos años fuera del país, Jaar nunca desatiendió las huellas de aquel suceso traumático. Su relación con Chile trasciende lo biográfico y sus proyectos artísticos destacan imperativos éticos actuales, la memoria y el duelo. Esta perspectiva de compromiso es visible en sus obras.

El lado oscuro de la Luna es el título del disco que en marzo de 1973 lanzó el grupo inglés de rock progresivo Pink Floyd. Las composiciones de ese disco incluyen grabaciones experimentales de sonidos, secuencias de latidos, risas y ecos (la vida sucediendo en paralelo). Temas que se convirtieron en símbolo y refugio para Alfredo Jaar en ese momento, antes de salir de Chile. Años que son el origen de la mayoría de las obras que, en esta exposición, nos desafían a volver la vista atrás, a pesar del sufrimiento, a ese lado oscuro: el de realidades dolorosas y a menudo eclipsadas, pero vitales para nuestra comprensión colectiva y, por lo tanto, indispensables para un acuerdo de paz perdurable.

Pablo Chiurinatto
CURADOR



El tiempo decolonial del duelo

FLORENCIA SAN MARTÍN

Las discusiones no tienen fin, la sospecha no tiene fin;
en los espesores y en la espesura de esa selva sin tiempo
no hay diques que parapeten el continuo,
las hojas no caen, el frío no llega, el presente nunca pasa al futuro.

—TUNUNA MERCADO¹

El tiempo lineal es una creación occidental; el tiempo no es lineal, es un enredo maravilloso en el que, en cualquier momento, se pueden elegir puntos e inventar soluciones, sin principio ni fin.

—LINA BO BARDI²

En septiembre de 1974, a un año del golpe de Estado en Chile, un grupo de trabajadoras y trabajadores culturales organizados en torno al Movimiento de Resistencia Popular, redactó un poderoso manifiesto hasta ahora desconocido que circuló clandestinamente en la oscuridad y el silencio de un país en duelo. Titulado “Manifiesto a los Artistas e Intelectuales”, el texto incriminaba a la injusticia y la miseria que la dictadura inyectaba en el cuerpo social, llamando a la continuación de un trabajo de arte ético y político que combatiera la violencia. Comenzado con un epígrafe de Miguel de Unamuno que criticaba la intervención militar del régimen franquista a comienzos de la Guerra Civil en España, el manifiesto se incluía en una genealogía transnacional que luchaba contra el fascismo, orquestado ahora en Chile desde Estados Unidos en el contexto de la Guerra Fría. “Aunque tu ensayo, aunque tu música y letra no se publiquen, aunque solo llegue a unos pocos, es tu deber gritar la verdad”, se lee del manifiesto, y luego continua: “Haremos circular tu obra. Pasará de mano en mano, [y aunque ahora] no se exhib[a] o se estren[e], lo será en un futuro dentro o

fuera de Chile”.³ Esto significa que, si bien el golpe se había extendido en el tiempo limitando la acción y la vitalidad hacia un territorio de miedo y afonía, fue esa misma opacidad (en el sentido visual del término como metáfora al asalto de la libertad), la que incitó al Movimiento de Resistencia Popular a su llamado de acción. Puesto de otra manera, fue la imposición fascista de la opacidad totalitaria la que indujo a la acción contestataria, expandiendo el sistema de producción y difusión del arte de la modernidad hacia otras plataformas de hacer, escuchar, sentir, comunicar y vivir, aunque en duelo.

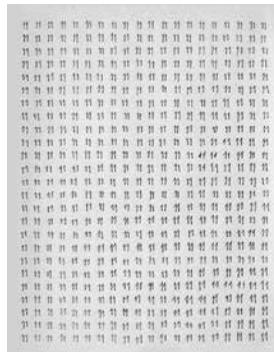


fig.1

1 Tununa Mercado, “El frío que no llega” en *Debate Feminista*, Vol. 13 (abril, 1996): 154.

2 Lina Bo Bardi, en Marcelo Ferraz, *Lina Bo Bardi* (São Paulo: Instituto Lina Bo e PM Bardi e Marcelo Ferraz, 2008), 327.

3 “Manifiesto a los Artistas e Intelectuales”. Archivo Nacla, North American Congress on Latin America. Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, Universidad Connecticut.

También en 1974, Alfredo Jaar (Santiago, 1956) realizó sus primeros proyectos de arte. En *11 de septiembre (blanco)* [fig.1] por ejemplo, Jaar escribe el número once hasta llenar una hoja que extrae previamente de un cuaderno de bocetos y que dispone de manera vertical. Creando una masa de onces al centro de la hoja flanqueada por los bordes del papel, la reiteración del “11” funciona como alegoría de un tiempo detenido, interrumpido bruscamente por el choque social y cultural del golpe. Y es así como la mano escribe y repite el mismo número una y otra vez, alterando levemente su forma como espejo del cuerpo y la mente exhausta, como vemos al extremo inferior derecho del dibujo. Pero la mano cansada y sufriente no deja de escribir. No, no puede dejar de escribir porque el pulso sigue y los días siguen, aunque ahora en el tiempo de la guerra que es progresivo y amnésico. Simultáneamente, ese mismo tiempo impulsa al artista a repetir la misma fecha para siempre, develando un tiempo otro donde el duelo no puede negarse ni menos hacerse desaparecer. Se trata de un tiempo decolonial que Jaar suspende llenando la hoja de parálisis y silencio, pero también de resistencia y locuacidad. La llena y vacía y entonces devela la continuidad del golpe en la subjetividad temporal del cuerpo colectivo que vive y porque vive escribe, aunque en duelo. “La fecha del 11 de septiembre de 1973... fue el factor determinante en nuestras vidas después del golpe” recuerda Jaar en una entrevista de 2015. “Lo primero que se me vino a la mente [cuando hice esos dibujos en 1974] fue esa fecha fatal”, continúa.⁴

Estos dibujos de Jaar no circularon dentro de Movimiento de Resistencia Popular como canal de difusión, dentro o fuera del territorio nacional, y es probable que el artista, entonces estudiante de primer año de arquitectura en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) de la Universidad de Chile, nunca se enterara del manifiesto. Sin embargo, su obra relacionada con Chile bien visibiliza dos ideas centrales del manifiesto que vale la pena resaltar en un texto como este, incluido en el catálogo que acompaña la exposición de Jaar en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) para el aniversario 50 del golpe. Me refiero al entendimiento del arte como herramienta de protesta y existencia, por un lado, y a la reformulación del Estado Nación desde un lente interseccional que desmantela la autoridad de los bordes geográficos modernos, por el otro. En las heridas abiertas del presente, Jaar expone ambas ideas sobre el arte y la vida desde un tiempo decolonial, ofreciendo alegorías poéticas, visuales y espaciales a través de una mentalidad fotográfica que busca la liberación del ser y de la tierra frente al duelo de la historia, la guerra, y la modernidad.

Este ensayo elabora este aspecto en el arte de Jaar a partir de cuatro proyectos realizados por el artista dentro y fuera de Chile. Comenzando con su serie sobre el 11 de septiembre, el texto continúa con *I Can't Go On, I'll Go On*, un proyecto iniciado en 2016 que ofrece una síntesis poética de cómo Jaar piensa y habita el mundo. Luego, el ensayo retorna a la serie del 11 y entonces vuelve a partir, tejiendo una trama de temporalidades acumulativas que desafía el olvido del duelo. Y así, desde la insistencia de una fecha atroz que simultáneamente exacerba y termina con la linealidad

⁴ Alfredo Jaar en conversación con Pirkko Siitari, “I Need to Understand the World Before Acting in the World”, in *Tonight No Poetry Will Serve* (Helsinki: Museum of Contemporary Art Kiasma, 2015), 69.

del tiempo, el texto continúa con *El proyecto Kissinger*, una serie sobre el papel de Henry Kissinger en el diseño del golpe y la dictadura en Chile, para concluir con *La geometría de la conciencia* (2010), un memorial permanente en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago.⁵ Al mismo tiempo, el manifiesto del Movimiento de Resistencia Popular aparecerá a lo largo de este ensayo como una serie de fragmentos que la escritura impide borrar. Aparecerá como destellos alegóricos y fugaces de una historia inconclusa que se va enramando, en gerundio y a muchas voces, incluyendo las del archivo y las escrituras interseccionales que avanzan hacia una historia decolonial del arte.

Políticas del duelo, impulsos de representación

El año 2016, cuando el republicano y ex rostro de reality show Donald Trump ganó las elecciones presidenciales en Estados Unidos, Jaar, que desde 1982 reside en ese país, realizó *I Can't Go On, I'll Go On* [fig.2], una instalación cuyo título cita la famosa frase del dramaturgo, poeta y novelista irlandés Samuel Beckett en su novela *El Innombrable* (1953). Dividiendo la frase en dos, en la línea de arriba, con neón rojo y en mayúsculas, Jaar escribe: “I Can't Go On”. Y en la de abajo, también con mayúsculas pero ahora con neón blanco: “I'll Go On”. Como Jaar ha explicado en varias ocasiones, la cita de Beckett recuerda al filósofo marxista italiano Antonio Gramsci, quien frente al fascismo de Mussolini en la Europa de entreguerras se definió como intelectualmente pesimista y optimista en la voluntad.⁶ Así, las palabras de Gramsci y por extensión de Beckett devuelan que, si bien la colonialidad impide el cambio, aquello no paraliza la continuidad de la lucha.



fig.2

Un ferviente lector y admirador de Gramsci, Jaar se identifica con esta manera pesimista y optimista de vivir y resistir, es decir, con esta forma de epistemología interseccional que no debe confundirse con una contradicción binomial, donde una forma substituye a la otra invirtiendo únicamente en la localidad geopolítica del poder. Se trata en cambio de una síntesis poética que describe el sistema mundo que habitamos, donde el agobio y la violencia conviven con el deseo de liberación. Se trata, como diría el sociólogo peruano Aníbal Quijano, de reconocer que “Vivimos adentro, pero en contra”, desobedeciendo al pesimismo, aunque sabiendo que se fracasará.⁷ Así, ese desobedecer no significa un idealismo utópico u optimismo puro, y es por eso

⁵ Parte del análisis de *El proyecto Kissinger* y *La geometría de la conciencia* se basa en ensayos míos previamente publicados, incluyendo “Love, Time, and the Museum” (Wiley Blackwell, 2023); y “Decolonial Temporality in Alfredo Jaar’s The Kissinger Project” (ASAP/Journal, 2019).

⁶ Ver por ejemplo “The Temptation to Exist: Alfredo Jaar Featuring Jaar and David Levi Strauss” (conversación, zoom, 17 de junio, 2022), Brooklyn Rail, consultado el 22 de marzo, 2023, <https://brooklynrail.org/events/2022/06/17/the-temptation-to-exist-alfredo-jaar/>

⁷ Aníbal Quijano, “Colonialidad y descolonialidad del poder” (conferencia, Asunción, Paraguay, agosto 2010), Grupo de Apoyo e Reflexão ao Processo Fórum Social Mundial GRAP, consultado el 22 de marzo, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=sID-iPiGmY>.

que Jaar, si bien divide la frase en dos, escribiendo un fragmento en rojo y el otro en blanco, conserva en ambos casos la materialidad del neón y el diseño de la tipografía. De hecho, el artista elonga las letras de la segunda línea para acercarse geométricamente a la forma de un cuadrado, desmantelando jerarquías formales respecto a la longitud de los lados que, erróneamente, podrían ofrecer la idea equivocada de que una parte de la frase de Beckett predomina sobre la otra. Sin embargo, ambos lados, es decir, ambas partes de la frase coexisten en el sistema mundo, cuestión que Jaar visibiliza a través del neón. Y aunque es cierto que Jaar enfatiza su postura de esperanza radical (o de decolonialidad) mediante la escala de la segunda línea, aquello no significa que la modernidad y su lado oscuro, la colonialidad, hayan desaparecido.⁸ “I can't go on” sigue allí, en rojo, informando el impulso del duelo que, en el arte de Jaar, da paso a la representación.

En 2019, a dos años de la elección de Trump en enero de 2017, un vuelco hacia la extrema derecha cambió el panorama político a nivel global, con la elección de Jair Bolsonaro en Brasil y el auge del nacionalismo en Europa simbolizando este giro en occidente. Ese mismo año, informado por el contexto como metodología de creación y acción, cuestión que había aprendido como estudiante de arquitectura en la FAU, Jaar reactivó *I Can't Go On, I'll Go On* en el Puente de los Suspiros en Edimburgo [fig.3]. Paralelamente, junto a un grupo de colaboradoras y colaboradores, el artista caminó por las calles de la capital escocesa llevando un diseño portátil que le cubría el torso. En la parte de adelante y sobre el pecho, con letras blancas sobre fondo negro, el diseño incluía la frase: “I Can't Go On”. Y en la espalda, con letras negras sobre fondo blanco: “I'll Go On”. Esta dialéctica entre el positivo y el negativo, o la diferencia entre texto negro y texto blanco, responde nuevamente a la coexistencia del pesimismo y optimismo en el pensamiento de Gramsci. De hecho, podríamos agregar también que es justamente allí donde se encuentra la diferencia entre el postmodernismo e incluso el poscolonialismo con la decolonialidad; cuando el postmodernismo es una extensión del modernismo por oposición y la poscolonialidad alterna los términos geopolíticos de enunciación pero mantiene la dualidad, la decolonialidad, según explica Nelson Maldonado-Torres, “es un proyecto inacabado que aún se está desarrollando”.⁹ Como decía Quijano, aún vivimos “adentro”, es decir, en la guerra, pero resistimos, en contra. O en palabras del artista y poeta afro-indígena Alan Pelaez Lopez, cuyo trabajo expone las realidades de migrantes indocumentados en los cruces fronterizos entre México y Estados Unidos, “Me gustaría vivir en un mundo donde mi trabajo no fuera necesario”.¹⁰ Ese mundo que anhela Pelaez Lopez recuerda ese afuera por el cual luchaba Quijano, pero como ese afuera aún no llega, es decir, como la liberación aún no se alcanza, el arte y el proyecto decolonial deben continuar como estados adyacentes siempre urgentes y contingentes, en duelo.

8 Ver Walter Mignolo, “La colonialidad, la cara oculta de la modernidad,” en Sabine Breitwieser ed., *Modernologias. Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009).

9 Nelson Maldonado-Torres, “Thinking through the Decolonial Turn: Post-continental Interventions in Theory, Philosophy, and Critique – An Introduction”. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* 1, no. 2 (2011): 1-2.

10 “Alan Pelaez Lopez – Art of the Matter”, Brown University, Center for the Study of Race and Ethnicity in America (18 de Agosto, 2022), consultado el 22 de marzo, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=0t5Yf4d10xU>



fig.3

sobreponiéndose a la fachada del puente, compuesta de columnas jónicas y arcos de medio punto. Vemos, en otras palabras, la cita de Beckett resistiendo a la autoridad del legado grecorromano como único locus de enunciación cultural en la globalidad colonial. En la parte inferior de la fotografía, de izquierda a derecha, vemos al grupo de colaboradoras y colaboradores de la performance dando la espalda al lente de la cámara, dejando a la vista solamente la segunda parte de la frase de Beckett. Jaar, que no aparece en la imagen y entonces suponemos es quien realiza la fotografía, nos muestra “lo que ha sido” o el mundo como tal en el presente del disparo. Pero también nos dice que “esto debe terminar”. Aunque los cuerpos estén de espalda y dirijan el rostro hacia el Puente de los Suspiros, como si con la mirada proyectaran un punto de fuga justo abajo del arco central, esos mismos cuerpos reproducen la segunda línea de la frase de Beckett desde la colectividad. Puesto de otro modo, a pesar de la simetría renacentista exacerbada por el encuadre fotográfico y el diseño urbano de una zona específica de Edimburgo, la estrategia conceptual de Jaar nos hace escuchar a los cuerpos gritar, aunque de espalda, que buscan la liberación. Escuchamos a los cuerpos desde el alma como escucha, o desde el pensamiento como motor del alma.

La alegoría de Jaar entonces muestra sólo la angustia y la afonía de los seres humanos y no humanos que viven en la guerra o en la historia mediante la práctica inconclusa de la liberación. También señala que las fotografías de la prensa humanitaria moderna, aunque reproduzcan el dolor humano causando en quienes las observan el lamento lejano y desafectado de la compasión colonial, censuran la política decolonial que inspira la frase de Beckett y por extensión el arte de Jaar. En otras palabras, Jaar muestra que lo que esconde el documentalismo humanitario es justamente la resistencia a la modernidad. El registro de su performance entonces funciona como su propuesta ética y estética hacia un fotodocumentalismo decolonial, insistiendo en la tesis de Beckett y entonces de Gramsci como modos de vivir y resistir desde el apremio de representar el duelo. Un duelo que, en la biografía de Jaar, comienza el día del golpe de Estado en Chile el 11 de septiembre de 1973. Como dijo él mismo respondiendo a la pregunta sobre las condiciones que lo motivaron a reactivar *I Can't Go On, I'll Go On* en 2019 en Edimburgo:

11 Ver Susie Linfield, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence* (Chicago: University of Chicago Press, 2012).

Creo que estamos ante una realidad sin precedentes; hemos visto surgir vientos de fascismo por toda Europa, Estados Unidos, Asia, América Latina. Pasé por los años de la dictadura del régimen de Pinochet en Chile y nunca pensé que esto volvería a atormentarme, así que cuando leí esta declaración de Beckett quedé fascinado, sentí que reflejaba mi estado de ánimo, un estado de impotencia, un sentimiento de que no puedo seguir, que no entiendo, que estoy perdido [traducción de la autora].¹²

Es el duelo entonces el que impulsa la acción, resignificándose constantemente como motor de continuidad del trabajo decolonial. Específicamente en la biografía de Jaar, el duelo comienza con el golpe de Estado que se exasperó en la imagen atroz de un palacio en llamas, impulsándolo a continuar, es decir, a continuar y fallar. El artista fabrica y fracasa porque sabe que el sistema mundo le impide seguir y por eso sigue, tal como escribió el mismo Beckett en su libro de prosas *Worstward Ho* (1983): “Alguna vez lo has intentado. Alguna vez has fracasado. No importa. Vuelve a intentarlo. Fracasa mejor”.

El tiempo decolonial y el golpe

En mi investigación sobre el arte de Jaar, que vengo trabajando desde mi tesis doctoral defendida en 2019 en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Rutgers, propongo que en sus casi cinco décadas de carrera, Alfredo Jaar no ha hecho sino visibilizar el fracaso de la liberación mediante su lucha ética y estética, tal como ocurre con el trabajo decolonial.¹³ Esto significa que, como explicaba más arriba, no se trata de optimismo o pesimismo sino de ambos simultáneamente, cuestión que rechaza la imagen totalizante y binaria de Occidente y sus otros, o la dialéctica entre tiempo progresista, racional y tecnológico y su otro “irracional”, “emocional”, “subdesarrollado”, “atemporal”, o incluso “primitivo” (sí, la historia del arte colonial aún usa la palabra “primitivo” para referirse al arte fuera de Occidente o al arte no blanco).¹⁴ Diseñado mediante la explotación (el genocidio) y el extractivismo (el ecocidio), el tiempo perverso de la modernidad esconde las fases acumulativas de la violencia en la linealidad sucesiva de la historia, y en este proceso, parafraseando al sociólogo Rolando Vázquez, los seres oprimidos son privados de su memoria y por lo tanto de su cultura.¹⁵ El tiempo de la modernidad entonces “rechaza el pasado, exalta el presente como lugar de lo real y el futuro como horizonte de expectativa y fuente última de sentido... suprimiendo sistemáticamente al otro [al] fomentar la devaluación de narrativas alternativas”.¹⁶ Artistas como Jaar y Pelaez Lopez, sociólogos como Quijano y Vázquez, escritoras como Tununa Mercado y arquitectas como Lina Bo

12 Alfredo Jaar, “‘I Can’t Go On, I’ll Go On’ | Edinburgh Art Festival 2019”, Edinburgh Art Festival 2019, consultado el 22 de marzo, 2023, <https://vimeo.com/352508393>.

13 Ver Florencia San Martín, “The Decolonial Project of Alfredo Jaar”, Disertación doctoral (Rutgers University, 2019).

14 Ver por ejemplo Eddie Chambers, “Destigmatizing Art History”, *Art Journal*, 81:4 (2022): 5-7.

15 Rolando Vázquez, “Modernity coloniality and visibility: The politics of time”, *Sociological Research Online* 14, no. 4 (2009):112.

16 Ibid.

Bardi, ambas citadas en los epígrafes que abren este ensayo, entre muchas y muchos otros, además de innumerables prácticas colectivas como el manifiesto del Movimiento de Resistencia Popular, combaten desde el duelo el borramiento de las narrativas decoloniales, tornando el olvido en herramienta de resistencia en las diferentes luchas por la visibilidad. Una de esas luchas es la de la memoria del 11 de septiembre de 1973.

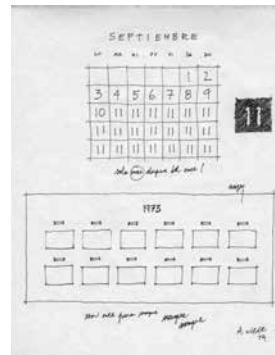


fig. 4

En 11 de septiembre, 1973 (dibujo) (1974) [fig. 4], otro trabajo de su serie sobre el golpe, Jaar repite el mismo número, el mismo día, a pesar de que el calendario de occidente avanza y porque avanza insiste en borrar la memoria del duelo. “No”, nos dice Jaar, el duelo no puede desaparecer dos veces en la materialidad del mundo moderno y en el arte que resiste a dicho mundo. Repitiendo el 11 hasta llenar el calendario del mes de septiembre, que el artista dibuja en la parte de arriba de la hoja, y del año, que dibuja en la parte inferior del papel, el objeto representado (la escritura de una fecha), deja de ser referente únicamente y se convierte en la metodología decolonial de

Jaar, aquella que repite para fallar, una y otra vez. Es por eso que bajo del calendario mensual Jaar escribe “solo una vez después del once”, encerrando el primer “once” en un círculo como patrón gráfico de reproducción. Y luego, bajo el calendario anual, el artista añade: “un once para siempre, siempre, siempre”, excluyendo deliberadamente el punto final como prolongación del duelo. Interrumpiendo las reglas gramaticales, pero también las de la semiología de signos gráficos, Jaar va incluso más allá y llama a la experiencia entera del dibujo “11”, como observamos en un tercer esquema a la derecha del calendario mensual. Y este 11, o el 11 de la experiencia, habita el espacio negativo de la hoja, construido por una serie de diagonales negras que van de esquina a esquina hasta formar un cuadrado. Deviniendo en signo y significado, pero también en sustantivo propio del alma en duelo, este 11 existe por omisión de la representación. En su perversa inmaterialidad simbolizada por la falta de tinta, el 11 es ahora no solo la hoja blanca, sino cuaderno de bosquejos, el arte, o el mundo!. La verdad y la representación no se anulan. El arte y la vida no se contraponen. Las palabras o frases de Beckett y Gramsci no operan por oposición. He allí el proyecto documentalista del arte decolonial de Alfredo Jaar, un tejido de hilos palpitantes que busca en el propio archivo la esperanza radical y las memorias, revisitando y recontextualizando sus matices en las ruinas dictatoriales del presente.

11 de septiembre, 1973 (dibujo) y 11 de septiembre (blanco) son solo dos de los muchos dibujos e impresiones de esta serie de Jaar, que desde su retrospectiva en 2012 en Berlín se ha mostrado en más de una ocasión incluyendo su versión original de 1974 y otras con nuevas tecnologías de producción y reproducción.¹⁷ En este contexto

17 Para más sobre la recontextualización y reactivación de obras mediante nuevas tecnologías en el arte de Jaar, ver Florencia San Martín, “On Failure and the Nation State: A Decolonial Reading of Alfredo Jaar’s *A Logo for America*,” en *The Routledge Companion to Decolonizing Art History*, editado por Tatiana Flores, Florencia San Martín y Charlene Villasenor Black (New York and London, Routledge, 2023).

de visibilidad y temporalidad “actualizada”, como lo pondría Walter Benjamin en sus tesis sobre la historia, críticos e historiadores del arte han relacionado esta serie con el proyecto *Today Series* del artista japonés On Kawara.¹⁸ Iniciado en 1966 y culminado con su muerte en 2014, On Kawara escribe con pintura blanca sobre un fondo monocromo la fecha de ese día, indicando mediante el recorte de diario el suceso de destrucción humana que lo impulsa a convertir dicha fecha en pintura. On Kawara y Jaar, entonces, tornan una fecha en imagen pulsante de la memoria de las víctimas de la violencia. Por lo mismo, no es extraño que el mismo Jaar, en una exposición reciente en Galería Lelong en Nueva York, incluyera una pintura del *Today Series* de On Kawara.



fig. 5



fig. 6



fig. 7

Titulada *The Temptation to Exist* (La tentación de existir), en esta ocasión Jaar divide la galería en dos. En la sala grande escribe con neón rojo y en la pared una frase sobre el llanto y el dolor que cita del filósofo romano Séneca. Creando a través de la arquitectura, la cita a Séneca y la contención que espejeaba las tensiones étnicas, raciales y económicas que exacerbaba la pandemia, esta sala, según Jaar, refleja el pesimismo de Gramsci.¹⁹ La otra sala, por su parte, funciona como alegoría al optimismo, es decir, como metáfora de la lucha por la liberación estimulada por el duelo. Es allí donde vemos el arte. Vemos, en las cuatro paredes de la pequeña galería contenida en el gran espacio en rojo o el mundo de adentro de Quijano, un centenar de obras previamente seleccionadas por Jaar de una gran variedad de artistas, como Claudia Andujar, Hans Haacke, David Hammons, Shirin Neshat, Gerhard Richter, Lotty Rosenfeld y la foto documentalista italiana Letizia Battaglia, que es a quien Jaar le dedica la exposición en memoria de su reciente muerte. Vemos también la pintura de On Kawara, la única que realizó en Chile durante una visita en 1968 y luego, muy cerca, en la pared contigua de esta galería decolonial que sustituye al salón, vemos dos trabajos más de la serie de Jaar sobre el golpe [fig. 5 y 6].

18 En 2015 por ejemplo, el Museo Guggenheim de Nueva York invitó Jaar a un programa público titulado *Dialogues On Kawara* que conmemoraba la vida del artista japonés a un año de su muerte.

19 Ver “The Temptation to Exist: Alfredo Jaar Featuring Jaar and David Levi Strauss” (conversación, zoom, 17 de junio, 2022), Brooklyn Rail, consultado el 22 de marzo, 2023, <https://brooklynrail.org/events/2022/06/17/the-temptation-to-exist-alfredo-jaar/>

En uno, realizado en 1982 y titulado *11 de septiembre, 1973 (Coca-Cola)* [fig. 7], Jaar interviene con el número 11 un calendario que, probablemente, encontró en una feria de antigüedades en Nueva York. Contraponiendo la muerte asociada al golpe con la vida “feliz” que promueve la publicidad capitalista mediante imágenes de la infancia, el amor heterosexual, la naturaleza y la marca Coca-Cola, este trabajo recuerda *Inserciones en circuitos ideológicos*, Proyecto Coca-Cola (1970) del artista brasílico Cildo Meireles. Una de las obras más conocidas del arte bajo dictadura en América Latina, *Inserciones* critica el interés de las corporaciones multinacionales estadounidenses en las dictaduras del Cono Sur desde el caso específico de Brasil. No es extraño entonces que, además de On Kawara, Jaar incluyera esta obra de Meireles en su pequeña galería. Al mismo tiempo, es importante notar que Jaar realizó *11 de septiembre, 1973 (Coca-Cola)* el mismo año que se mudó a Nueva York en 1982, es decir, ocho años después comenzar la serie en Chile, acentuando la presencia del duelo y su representación como estados esencialmente inconclusos. Esta distancia temporal diferencia la serie de On Kawara, cuya obra reclama la memoria de las víctimas marcando la fecha de los eventos atroces en el calendario bélico de la modernidad. La serie de Jaar, en cambio, no solo repite la misma fecha en y con el tiempo, sino que además comienza en Chile un año después del golpe, continúa en Nueva York en 1982, sigue en Berlín en 2012 y pasa por muchas otras ciudades y tiempos para retornar en 2023 a Santiago, al Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, a solo unas cuadras de La Moneda. En el cincuentenario del golpe, la exposición de Jaar no es sino un memorial en curso que retrata un tiempo detenido en la experiencia cotidiana del duelo, una que impulsa al artista a seguir, aunque sabe que no puede. “I Can’t Go On, I’ll Go On” escribía Beckett...



fig. 8

También en *The Temptation to Exist* [fig. 8], Jaar incluye otro trabajo sobre el golpe que realiza mediante Letraset, una plancha semitransparente con letras y signos de puntuación utilizada ampliamente en esa época en las escuelas de arquitectura como la FAU. Esta vez, Jaar escribe con letras blancas sobre fondo negro: “11.09.73.12.10”, incluyendo al final la hora en que se lanzó la primera bomba al palacio presidencial de La Moneda.

Creando una alegoría de la memoria sónica del duelo, Jaar nos dice que, si bien en el presente del dibujo no escuchamos las bombas, el discurso de Allende, o las radios intervenidas, aún resuenan en la hoja de cuaderno como extensión del mundo. Esto significa también que, aunque en el presente de la fotografía no escuchemos el grito de la performance de Jaar y las y los colaboradores en Edimburgo, y aunque este grito nunca haya existido en el tiempo fisiológico de la razón kantiana, el grito decolonial sigue resonando a muchas voces en un estado siempre latente. Y hoy, cuando el ruido de los tanques (o el eco pesimista de Gramsci), aun coexiste con el llamado decolonial como refugio colectivo de liberación, Jaar titula su exposición *El lado oscuro de la luna*. Citando entonces en español *The Dark Side of the Moon* de Pink Floyd, lanzado unos meses antes del golpe, en marzo de 1973. Durante los primeros años de la dictadura Jaar escuchó este álbum insaciablemente, buscando en el sonido y las letras un espacio posible de libertad. Sí, es justamente porque el

tiempo y la memoria no se sustituyen sucesivamente en la historia de la guerra, que *El lado oscuro de la luna* continúa vibrando, siempre en gerundio, desde la agencia social del sonido como una alegoría más del trabajo de arte en duelo.

El término “arte” y la resistencia dialógica

Mucho se ha escrito en torno al llamado “bloqueo cultural” que dejó el golpe, y la mayoría de las publicaciones sobre arte chileno bajo dictadura suelen enfocarse en la segunda mitad de los setenta y la primera de los ochenta del siglo pasado. Estas publicaciones, cabe agregar, han seguido una genealogía de prácticas conceptuales y performáticas agrupadas dentro de lo que se conoce como la “escena avanzada”. Sin embargo, si consideramos la existencia de proyectos artísticos realizados durante los meses inmediatamente después del golpe, como el manifiesto del Movimiento de Resistencia Popular y la serie del golpe de Jaar, por ejemplo, se vuelve urgente distinguir que dicho “bloqueo cultural” se refiere a un entendimiento desde una determinada relación con los medios, lenguajes y sistemas expositivos. En este sentido, me parece a mí, la universalización del “bloqueo cultural” en el terreno particular de las artes visuales corre el riesgo de invisibilizar otros modos relationales de ser, crear, vivir y combatir, como bien se exemplifica en párrafo final manifiesto del Movimiento de Resistencia Popular:

Cuando se cumple un año de la dictadura, te llamamos... a participar en la agitación... contra la dictadura; a conversar y convencer; a escribir anónimamente a todas las personas que conozcas para llamarlos a luchar y resistir; a formar parte de los comités de defensa de los derechos humanos, de los comités de ayuda a los cesantes, de los comités de defensa de los presos políticos. Te llamamos a incorporarte a un comité de resistencia clandestino o a formar uno.²⁰

En “The Trouble with (The Term) Art” (“El problema con (el término) arte”), la historiadora del arte Carolyn Dean explica que la definición “universal” del arte se refiere a aquello que ha sido o podría ser exhibido o colecionado por sus propiedades materiales y su contenido icónico o abstracto.²¹ Sin embargo, como sigue Dean, esta aproximación sobre el arte que inauguraba Kant en la Alemania de la Ilustración ha terminado por convertir otras formas de creación y vitalidad en materialidad únicamente contemplativa. Ahora bien, si expandiéramos el término arte hacia otros sitios de enunciación fuera del juicio y la belleza kantiana, pero también del posmodernismo como respuesta al modernismo por oposición, el arte no se limitaría a su valor de exhibición, apreciación y contenido icónico o abstracto, sino que se abriría a diversos modos transaccionales de hacer, sentir, luchar y ciertamente convocar. Es allí donde se encuentra el tiempo no lineal de Lina Bo Bardi y los puntos interseccionales de lo que la arquitecta italiana radicada en São Paulo llamaba “un enredo maravilloso”.²² Y es allí, siguiendo esta lectura no lineal, donde podríamos pensar también que los trabajos tempranos de

20 “Manifiesto a los Artistas e Intelectuales”. Archivo Nacla, North American Congress on Latin America. Archives & Special Collections. Thomas J. Dodd Research Center, Universidad Connecticut

21 Carolyn Dean, “The Trouble with (the Term) Art,” *Art Journal* 65, no. 2 (Summer 2006): 26.

22 Lina Bo Bardi, en Marcelo Ferraz, 327.

Jaar no son simplemente dibujos del pasado encerrados en cuadernos de bocetos que el tiempo sucesivo y las modas curatoriales han convertido en arte, siguiendo las tendencias actuales del boom del archivo. Se trata, como he venido argumentando en este ensayo, del arte como alegoría de un tiempo decolonial, donde lo que se devela es una serie formas estéticas punzantes que se resisten radicalmente a su apreciación desafectada por un público pasivo, o a su inclusión cronológica en la historia del arte de la modernidad. Juntos, el arte como modo sensible, disidente y consciente de que la liberación aún no ha llegado, y como forma vital de negociación con la censura y la muerte, demuestran la imposibilidad de callar y la responsabilidad de actuar y entonces hablar a pesar de la autoridad del silencio que imponía la tiranía de Pinochet.

Este entendimiento doble del arte ocurre tanto en el manifiesto del Movimiento de Resistencia Popular como en la serie sobre el golpe de Alfredo Jaar. Cuando en el caso del manifiesto dicha experiencia es clandestina, en el caso de Jaar ocurre mediante lo que el artista y escritor uruguayo Luis Camnitzer llamó conceptualismo, donde el texto sustituye a la imagen y viceversa para generar poéticas y pedagogías radicales en su lucha frente al autoritarismo. Sin embargo, la clandestinidad y el conceptualismo no significan que dichas prácticas no existieran.²³ En las heridas abiertas del presente colonial, las obras y discursos opuestos a la hegemonía siempre han existido y lo seguirán haciendo aunque obviamente fuera de un estatus dialógico que les permite comunicarse más allá de su forma visual o sonora, como lo pondría la teórica literaria Gayatri Spivak frente a la pregunta de si puede el subalterno hablar.²⁴ En este sentido el manifiesto, que refleja la imposibilidad de recepción en el sentido dialógico formulado por Spivak y la necesidad urgente de liberación ética y filosófica como praxis emancipadora en las comunidades oprimidas que proponía Enrique Dussel en su muy citada *Filosofía de la liberación* (1977), invitaba a la elaboración del arte como un “grito de verdad”, tal como el arte de Jaar responde al contexto como fuente de realidad.²⁵ En ambos casos, no se trata del camino hacia la verdad como aletheia, sino hacia una que combate las “verdades” de la sangre colonial, mostrando las heridas de un pueblo en duelo que busca la liberación.²⁶

Esta forma simultánea de percibir, crear y comunicar ocurre ejemplarmente en *El proyecto Kissinger*, un grupo de obras en curso iniciado por Jaar en 1983, un año después de mudarse a Nueva York. Interpelando a la guerra provocada por la ambición imperialista, el artista se enfoca ahora en la figura del victimario, distanciándose de la mayoría de los trabajos en torno a la memoria. Como explica el crítico literario Michael J. Lazzara, desde sus inicios en la década de los ochenta, los estudios de la memoria se han centrado más bien en las víctimas.²⁷ En este sentido, Jaar desafía las

23 Ver Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art* (Austin: Univ. of Texas Press, 2007).

24 Gayatri Chakravorty Spivak, “¿Puede hablar el subalterno?”, *Revista Colombiana de Antropología*, Vol.39, (enero-diciembre de 2003): 297-364.

25 Ver Enrique D. Dussel, *Filosofía de la liberación* (Mexico, D.F: Fondo De Cultura Económica 2011).

26 Para más sobre el pensamiento decolonial en relación a la aletheia ver Walter D. Mignolo, “La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso, *Tabula Rasa* 8 (2008):243 – 281. Para más sobre la herida colonial, ver Gloria E. Anzaldúa, *Borderlands = La Frontera the New Mestiza* (San Francisco: Aunt Lute Books, 1987).

27 Michael J. Lazzara, “The Memory Turn”, in *New Approaches to Latin American Studies: Culture and Power*, ed. Juan Poblete (New York, NY: Routledge, 2018), 18.

barreras dialógicas del discurso colonial detectadas por Spivak, creando una serie de instalaciones mediante archivos que comunican y combaten para imaginar, desde el arte, un futuro más justo y en libertad. Tal vez es desde allí donde el artista busca la felicidad, un estado al que aún no llega y del cual se pregunta desde hace décadas.

Comenzando con su proyecto *Estudios sobre la felicidad*, que fue el que le mereció una beca con la cual pudo viajar a Nueva York en primera instancia, Jaar no ha dejado de formularse la misma pregunta por décadas. “Mi trabajo es sobre la necesidad urgente de un cambio social y, oh sí, sobre la búsqueda de la felicidad”, dijo el artista en una entrevista de 1984.²⁸ Décadas después, cuando el proyecto se reactivó en 2017 en Valparaíso durante la vigésima Bienal de Arquitectura y Urbanismo, Jaar recordó que durante la dictadura en Chile se “impuso un nuevo modelo de ser feliz [...] un modelo neoliberal” que lo impulsaba y aun lo impulsaba a preguntarse: “¿queremos esto? ¿somos felices ahora con esto?”.²⁹ Hasta que la dignidad y la justicia no se hagan costumbre no habrá liberación. Hasta que Chile no cambie la Constitución de la guerra no habrá felicidad. Como escribió recientemente la cineasta chilena Carmen Castillo recordando la memoria de su compañero Miguel Enríquez, el médico marxista y revolucionario asesinado por la dictadura por su lucha por la liberación: “La felicidad no existe sin el anhelo de justicia”.³⁰ De hecho, esa es la justicia que busca Jaar mediante la exposición de un criminal en *El proyecto Kissinger*, un trabajo que, tal como su serie sobre el golpe, su invocación a Beckett y Gramsci o su pregunta por la felicidad, busca transformar al tiempo en alegoría de decolonialidad.

“Haz gritar a la economía”: el crimen del imperio y la resistencia radical

En *El proyecto Kissinger*, Jaar se apropia e interviene una serie de archivos desclasificados, postales, cartas, retratos autografiados y páginas de revistas, periódicos y libros que exponen el rol de Henry Kissinger en el derrocamiento de Salvador Allende y el engendramiento de la dictadura en Chile. Mediante diferentes maniobras conceptuales, el proyecto revela un fenómeno doble a nivel político, histórico y cultural.

Por un lado, visibiliza el papel central de Kissinger en la destrucción de la democracia chilena en sus años como Consejero de Seguridad Nacional (1969-1974) en la administración de Richard Nixon y como Secretario de Estado bajo el gobierno de Gerald Ford (1974-1977). Por otro lado, destaca el hecho de que las condenas contra Kissinger por crímenes de lesa humanidad ante los tribunales internacionales han fracasado y, por tanto, las denuncias en su contra deben continuar.

²⁸ Alfredo Jaar, en Valerie Smith, *Selections from the Artists File: Douglas Ashford, Jessica Diamond, Kate Ericson, Peter Halley, Amy Hauft and Alfredo Jaar*; November 3 - December 1, 1984 (New York: Artists Space, 1984).

²⁹ Alfredo Jaar, en Muriel Alarcón, “El mundo del arte en Chile no me entendió, no me daban pelota”, *El Mercurio* (Santiago, Chile), 7 de noviembre, 2017, consultado el 22 de marzo, 2023, <http://www.economia y negocios.cl/noticias/noticias.asp?id=413285>.

³⁰ Ídem.

Con Kissinger impune y con su legado aún moldeando el paradigma neoliberal económico, político y cultural de Chile, el proyecto de Jaar no hace sino sumar y sumar obras que denuncian el rol de Kissinger en el conflicto y el posconflicto chileno, además del hecho que aún no se hace justicia respecto de las víctimas. A principios de la década de 1980, cuando Jaar realizó las primeras obras de esta serie, Kissinger no solo era un hombre libre, sino una figura con una enorme influencia política, económica e incluso ética. En 1999, cuando Estados Unidos desclasificó miles de documentos secretos que demostraban el grado de intervención de Kissinger en Chile –una liberación sin precedentes que siguió a la detención de Augusto Pinochet en Londres por crímenes de lesa humanidad– Kissinger continuaba impune, lo que llevó a Jaar a realizar más trabajos relacionados con sus redes y acciones criminales. Hoy, con más y más documentos desclasificados y más y más denuncias en su contra, Kissinger sigue siendo un estratega clave en asuntos internacionales, asesorando a demócratas, republicanos, presidentes y primeros ministros fuera de Estados Unidos, y además publicando ampliamente sobre política exterior actual y sobre las “verdades” de la Guerra Fría.

En 2022 por ejemplo, Kissinger publicó un libro con Penguin Press de más de 500 páginas que tituló *Leadership: Six Studies in World Strategy*. Incluyendo a Margaret Thatcher y Anwar Sadat en su selección de seis líderes mundiales durante la Guerra Fría, Kissinger identifica dos tipos de líderes: el estratega, que manipula cautelosamente las circunstancias a su favor y trabaja con la esencia de las sociedades hasta que estas deban cambiar; y el profeta, que está preparado e incluso ansioso por romper con el pasado sin importar el riesgo. Esto significa que Kissinger premia tanto al conspirador como al genocida, es decir, al que diseña a su favor el tiempo colonial de la modernidad, y al que aniquila la memoria de los pasados múltiples imponiendo un comienzo progresista e innovador. Empezar de cero y romper con el pasado mediante una estrategia cautelosa planeada desde el imperio es justamente lo que sucedió el día del golpe en Chile. El símbolo visual de ese quiebre fue el bombardeo de La Moneda y la muerte de Allende en el palacio. El auditivo fueron los tanques, las radios, el discurso final de Allende sobre la libertad. Y así el cuerpo, los cuerpos, la colectividad contenida en el hetero-Estado militar, resignificó su lucha contra el miedo, el silencio, y la prohibición del deseo y la felicidad.

Es esta transgresión brutal de la memoria y la democracia, es decir, este quiebre absoluto con el pasado, el que llevó a Jaar a detener el tiempo en los calendarios, a repetir el número 11 aunque perdiera el pulso, y realizar proyectos sobre las víctimas de la dictadura. Pero también sobre un victimario, uno que el mundo moderno aún celebra a sus cien años de edad. Recientemente, por ejemplo, el semanario británico *The Economist* describió el libro *Leadership* como una “fuente historiográfica clave e iluminadora”, y en un libro de 2018 titulado *Kissinger the Negotiator: Lessons from Dealmaking at the Highest Level*, sus autores, tres profesores de Harvard, celebraron a Kissinger por las “lecciones que sus logros y eficacia significan para los negociadores del presente”.³¹ Y

³¹ Ver “Henry Kissinger Explains What he Thinks Makes Great Leadership”, 21 de Julio, 2022, consultado el 22 de marzo, 2023, <https://www.economist.com/culture/2022/07/21/henry-kissinger-explains-what-he-thinks-makes-great-leadership>. Ver también James K. Sebenius, R. Nicholas Burns, y Robert H. Mnookin, *Kissinger the Negotiator: Lessons from Dealmaking at the Highest Level* (New York, NY: Harper Collins, 2018).



fig. 9

Jaar, en respuesta, ha seguido reactivando sus obras sobre Kissinger. La pieza central de este proyecto es *Buscando a K* (1984) [fig. 9-11], donde Jaar se apropia de las páginas con reproducciones fotográficas de los dos primeros volúmenes de las memorias de Kissinger, publicados en 1979 y 1982 respectivamente. Usando un marcador rojo y una plantilla arquitectónica con aberturas circulares, Jaar, que entonces trabajaba en la oficina de arquitectura SITE en Nueva York, traza círculos ligeramente diferentes alrededor del rostro de Kissinger, creando contrastes gráficos entre el monocromo y el color, y entre la reproducción mecánica de la fotografía y el procedimiento manual del dibujo. Las fotografías muestran a Kissinger con importantes figuras políticas, familiares y celebridades, y están acompañadas de pies de foto que resaltan aún más su imagen como líder del mundo durante la Guerra Fría.



fig. 10

En solo algunas pocas ocasiones, Kissinger está ausente de la imagen y por lo tanto del texto, como ocurre en el retrato vertical de Nixon saliendo de la Casa Blanca después de renunciar a la presidencia por el escándalo de Watergate, el 9 de agosto de 1974. El mismo

estratega y profeta, Kissinger se ausenta de ese momento de humillación y derrota mediante su selección fotográfica y la escala de impresión a página completa, con los crímenes de Nixon, como en el caso de Chile. Según las memorias del exsecretario de estado entonces, mientras Nixon representa la deshonor, la caída y la soledad, Kissinger representa la ética, la integridad y el poder político. En *Buscando a K*, Jaar nota la estrategia visual de Kissinger y la contrasta, incluyendo al final de su archivo una reveladora fotografía que Kissinger censura de sus memorias y por lo tanto de su verdad.



fig. 11

Capturada en contrapicado en la esquina de una habitación, esta imagen en blanco y negro muestra un retrato doble de perfil, donde Kissinger, que lleva un traje oscuro y sus icónicos anteojos negros, se estrecha la mano con Pinochet. Congelando el momento en que Pinochet, viste su uniforme militar mostrando una leve sonrisa, parece decirle algo a Kissinger, quien mira al general y le devuelve la sonrisa, la fotografía transmite

un momento agradable de relaciones hemisféricas colaterales. Sin embargo, las consecuencias de dicha reunión, de dicha sonrisa y apretón de manos, tuvo y sigue teniendo repercusiones tremendas en Chile, lo que impulsa a Jaar a continuar su trabajo en torno a la representación de la memoria en Chile en relación con América Latina y el mundo. Por lo mismo, una breve síntesis sobre las condiciones que posibilitaron dicha reunión y su desenlace catastrófico en el tiempo moderno de la guerra es aquí necesaria.

Dicha reunión se llevó a cabo el 8 de junio de 1976 en la suite presidencial del edificio Diego Portales, espacio que se utilizaba para las reuniones oficiales mientras se reconstruía La Moneda, es decir, mientras se borrbaban las cenizas del palacio histórico en un acto violento de desmemoria. La fecha se había agendado estratégicamente para un día antes del discurso de Kissinger en la Sexta Asamblea Anual de la Organización de los Estados Americanos (OEA), celebrada ese año en Santiago, justamente mediante un arreglo de Kissinger. En su discurso, irónicamente sobre derechos humanos, Kissinger le advirtió públicamente a la Junta que su manejo del tema estaba deteriorando las relaciones con Estados Unidos y lo seguiría haciendo si es que no cambiaba, pues, en palabras de Kissinger: "Los derechos humanos son la esencia misma de una vida significativa, y la dignidad humana es el propósito último del gobierno. Un gobierno que pisotea los derechos de sus ciudadanos niega el propósito de su existencia".³² Muy al contrario, en su reunión privada con Pinochet el día anterior, Kissinger le advirtió al General que su discurso sería solo una fachada, pues, según le dijo: "En los Estados Unidos, como sabes, simpatizamos con lo que estás tratando de hacer aquí... Mi evaluación es que tú eres una víctima de todos los grupos de izquierda en todo el mundo".³³ Claramente, el verdadero propósito de la visita de Kissinger a Chile fue confirmar y reforzar su apoyo a la dictadura y su continuidad, con su discurso en la OEA funcionando como una pantalla diplomática o alegoría de las sombras de Platón.

Habitando esa caverna mimética de la verdad, es decir, el espacio dictatorial, la prensa chilena como el diario *La Tercera de la Hora* [fig. 12], controlado por el periódico de ultra derecha *El Mercurio* y su dueño, el multimillonario Agustín Edwards, cubrió la visita de Kissinger como si se tratara de una celebridad. Televisión Nacional de Chile (TVN) por su parte, entonces controlada por la Junta Militar, emitió una serie de programas



fig. 12

³² Citado en John Dinges, "A Harsh Warning on Human Rights", *TIME Magazine*, June 21, 1976, 31.
³³ Memorandum of Conversation between Kissinger and Pinochet. 8 de Junio, 1976. FOIA website. Para más información sobre este y otros documentos desclasificados que muestran las relaciones entre Estados Unidos y Chile desde finales de los sesentas hasta el término de la dictadura, ver Peter Kornbluh, *The Pinochet File: A Declassified Dossier on Atrocity and Accountability* (New York: New Press, 2004).

³⁴ Bernardo de la Maza, "Visita de Henry Kissinger a Chile - Parte 1," *Televisión Nacional de Chile*, Junio, 1976, consultado el 22 de marzo, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=2bHSTuSHPhQ>.

CIA, Richard Helms. De hecho, Kissinger fue quien organizó la reunión, y fue desde entonces que la administración de Nixon, en colaboración con las élites locales y las empresas multinacionales estadounidenses con bienes en Chile, comenzaron sus planes intervencionistas para prevenir la elección de Allende o desestabilizar su gobierno si es que éste resultaba electo, como fue el caso.

"Make the economy scream" ("Has gritar la economía [de Chile]"), le dijo Nixon a Helms en una reunión en el Despacho Oval de la Casa Blanca el 15 de septiembre de 1970, con Kissinger, obviamente, presente.³⁵ Resumiendo todo lo que pasó después: la conspiración para bajar el valor del cobre, el pilar de la economía y la manipulación de la propaganda y los partidos políticos para interferir en la opinión pública sobre la crisis económica chilena, la estrategia de Nixon conceptualizada por Kissinger no solo antecede y sucede al golpe. "Make the economy scream" es, fundamentalmente, la alegoría imperial del golpe que da inicio al duelo. Como se sabe, el propósito central del golpe fue forzar a la ciudadanía a un escenario de orden absoluto, para desde allí implementar un nuevo modelo económico a nivel mundial, el neoliberalismo, que ha sido el que ha motivado a Jaar a preguntarse por la felicidad.³⁶ Un secreto a voces, tan pronto como en 1974 por ejemplo, durante la administración de Nixon, el manifiesto del Movimiento de Resistencia Popular escribía que en Chile se "asesina[ba] lentamente, aumentando la cesantía, disminuyendo los ingresos. Por hambre". El duelo entonces en Jaar y en el cuerpo colectivo se forma por la alianza de la doctrina de seguridad nacional o el autoritarismo político y el mercado transnacional controlado por la clase capitalista.



fig.13

Esto se ve ejemplarmente en *Buscando a Kissinger*, un collage realizado por Jaar en 1983 [fig.13]. Aquí, el artista aborda la intervención económica de Estados Unidos a comienzos los ochenta en Chile, pero también las condiciones que hicieron posible la dictadura en primera instancia. Sobre diferentes grupos de postales que muestran poderosos edificios

en Nueva York, donde residen Kissinger y Jaar, el artista escribe en español el texto "Buscando a Kissinger". Cargando políticamente el suvenir, en algunas ocasiones Jaar asocia las políticas internacionales de Kissinger con símbolos de la banca y la inversión mundial, denunciando su responsabilidad en los crímenes con el interés de la clase capitalista en el llamado Sur Global. En otras, como en la postal del edificio Rockefeller, el artista ataca directamente los intereses económicos de esa familia antes, durante, y después del golpe en Chile. Considerando que su empresa Anaconda controlaba los principales yacimientos cupríferos de Chile como Chuquicamata, Jaar ubica la palabra Kissinger directamente sobre esa postal, completando su frase sobre la búsqueda de un criminal.

³⁵ Notes on Meeting with the President on Chile, 15 de September, 1970. FOIA website.

³⁶ Idelber Avelar, "Dictatorship and Immanence", *Journal of Latin American Cultural Studies* 7, no. 1 (1998): 75-76.

Esta misma búsqueda ocurre en *Buscando a K*, donde Jaar encierra el rostro de Kissinger en un círculo rojo recordando el método de identificación delictiva usado por diferentes organizaciones legales. Usando esta táctica como alegoría de la fotografía, que a mediados del siglo xix Oliver Wendel Holmes describió como "un espejo con memoria" y luego de un siglo Roland Barthes identificó como "la evidencia del esto ha sido", Jaar repite la inscripción del círculo de principio a fin. Al hacerlo, revela la intención de Kissinger de persuadir en sus memorias de que él es el protagonista, el héroe de estos momentos memorables que "han sido", y que la fotografía está ahí para atestiguarlo. Pero la alegoría del círculo consiste también en denunciar dicha idea de verdad, cuidadosamente diseñada por Kissinger mediante una narrativa lineal de sus "logros". Así, en *Buscando a K* Jaar incrimina al tiempo progresivo de la modernidad y su tendencia a borrar las historias del pasado traumático, agregando al final una fotografía que, claramente, dice que esto "debe terminar". Y así Jaar vuelve a citar a Beckett, aunque sin mencionar directamente el texto, en un tiempo no lineal donde la voz resiste al olvido para no dejarse vencer, como escribía la narradora Tununa Mercado frente a la desmemoria en Argentina, reclamando la memoria de las víctimas y el derecho a la representación del dolor.³⁷

El museo como lugar de acción



fig.14

El año 2010, Jaar tornó su alegoría decolonial del tiempo en un memorial que tituló *La geometría de la conciencia* [fig.14]. Instalado en el recientemente inaugurado Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago, el memorial se encuentra bajo tierra en la plaza del museo, al cual se accede descendiendo 33 escalones. Una vez abajo y luego de un minuto de oscuridad total, cientos de siluetas de cabezas, recortadas a partir de fotografías, comienzan a iluminarse en la pared frontal. Representadas en forma de cuadícula, las siluetas se multiplican hasta el infinito en los espejos situados en las paredes contiguas. El proceso dura 90 segundos y a medida que pasan las siluetas van proyectando una luz cada vez más intensa. De repente, todo vuelve a sumirse en la oscuridad, creando en quienes observan un fuerte destello en la retina. Rechazando la posibilidad de una audiencia pasiva, *La geometría de la conciencia* interrumpe el pasado congelado de la mayoría de los monumentos conmemorativos, desafiando la temporalidad fija que recuerda el pasado como pasado simplemente. Asimismo, a través de la yuxtaposición de siluetas realizadas a partir de fotografías de chilenas y chilenos vivos y muertos, la obra adopta la idea de que la dictadura no ha terminado, pues el legado neoliberal que la motivó aún domina todos los aspectos de la vida humana y no humana, y también la muerte y la desmemoria. El museo como prolongación del mundo es entonces aquí alegoría del duelo e impulso

³⁷ Tununa Mercado, *En estado de memoria* (Buenos Aires: Ada Korn Editora, 1990).

de representación, pues, al desmarcarse de su origen colonial tiene la capacidad de crear diálogos dinámicos e interseccionales que buscan la justicia a través de la esperanza radical.



fig.15

cuando una mayoría de ultraderecha elabora la propuesta para una nueva Constitución, la urgencia decolonial de la estética, poética y política del memorial de Jaar no está enterrada, a pesar de que se encuentra bajo tierra. A su vez, con las siluetas de personas vivas y muertas multiplicadas hasta el infinito en los espejos laterales, *La geometría de la conciencia* recuerda no solo a una o a un número determinado de víctimas. Como lo puso el abogado de derechos humanos alemán Wolfgang Kaleck en un programa con la reportera radical Amy Woodman hace cuatro años en *Democracy Now*: “La desaparición y la tortura no son solo problemas individuales, y los crímenes tienen un impacto grave en los sobrevivientes, sus familias; y el tejido social en general”³⁸ No es de extrañar entonces que el mismo Kaleck, durante la retrospectiva de Jaar en Berlín en 2012, realizara junto al artista y el European Center for Constitutional Human Rights (ECCHR) uno de los trabajos en torno a Kissinger. En este caso, el trabajo consistió en intervenir tres periódicos locales con la frase: “¡Arresten a Kissinger!” [fig.15] escrita en las diferentes lenguas asociadas con los sitios que Kissinger ha realizado sus crímenes. Estos anuncios publicitarios, ahora cargados políticamente, se publicaron el 11 de septiembre de 2012, coincidiendo con el aniversario número 39 del golpe.

Hoy, en su aniversario número 50, la obra de Jaar en torno a Chile nos invita a reflexionar mediante una serie de alegorías fotográficas sobre el tiempo decolonial del duelo. Nos invita a pensar y a sentir el duelo como impulso de representación desde un tiempo que no olvida, que no puede olvidar porque escribe, fotografía, dibuja, diseña con luz y falta de luz, creando murmullos visuales y memoriales sónicos para entonces volver a escribir, una y otra vez. Es así como la mano y el alma exhausta buscan la justicia a pesar del fracaso. Siguen buscando, pues es la búsqueda la que impulsa las diferentes luchas por la liberación o, como lo diría Jaar, por la felicidad. Y es por eso también

³⁸ Wolfgang Kaleck “Global Fight for Human Rights” *Democracy Now!* January 25, 2019, consultado el 22 de marzo, 2023 <https://www.youtube.com/watch?v=0FQUG-MQCoW>.

que miles de mujeres, madres y abuelas, en conjunto con familiares de detenidas y detenidos desaparecidos, agrupaciones de derechos humanos y el tejido social de un país en duelo siguen buscando en el desierto, en el mar, en los ríos y los archipiélagos. Siguen buscando y escribiendo en los espacios múltiples de la memoria la misma pregunta: “¿Dónde están?”. Y es por eso también que hace unos días en abril de 2023, cuando presenté parte de este texto en la Universidad Católica de Temuco, Lilen del Sol Gaete Cornejo, una joven estudiante de artes visuales, pidió la palabra y con la sensibilidad y el orgullo más profundo dijo: “Soy familiar de detenido desaparecido. Mi padre siempre nos dice que la lucha continua, que la búsqueda debe continuar”³⁹

³⁹ Lilen del Sol Gaete Cornejo, en Conferencia Florencia San Martín, “Alfredo Jaar y la política de lo inconcluso” organizada por Ignacio Szmulewicz y Carlos Rivera Quezada en Auditorio Cincuentenario, PUC Temuco, 10 de abril, 2023.

Florencia San Martín es profesora asistente de Historia del Arte en el Departamento de Arquitectura, Arte y Diseño en Lehigh University, con una afiliación en el Programa de Estudios Latinos y Latinoamericanos en la misma institución. Su investigación se centra en arte contemporáneo en las Américas, metodologías decoloniales, y teorías sobre fotografía, género y globalización en el presente neoliberal. Entre sus publicaciones se encuentran los volúmenes coeditados *The Routledge Companion to Decolonizing Art History* (Routledge, 2023); y *Dismantling the Nation: Contemporary Art in Chile* (Amherst College Press, 2023), además de numerosos artículos, números especiales y capítulos de libros. En la actualidad, trabaja en su primera monografía académica basada en su tesis doctoral, donde enmarca el arte de Alfredo Jaar desde una perspectiva decolonial. Este proyecto ha recibido el apoyo del Smithsonian American Art Museum; Crystal Bridges Museum of American Art; el Center for Cultural Analysis y la beca Louis Bievier de la Universidad de Rutgers, California State University San Bernardino, y Lehigh University.

CRÉDITOS EXPOSICIÓN

EL LADO OSCURO DE LA LUNA

ARTISTA	FOTOGRAFÍA	AGRADECIMIENTOS
Alfredo Jaar	Jorge Brantmayer	Evelyn Meynard
	Alfredo Jaar Studio	Nicolas Jaar
CURADURÍA		Adriana Valdés
Pablo Chiuminatto	ILUMINACIÓN	Claudia Zaldivar
	Jona Galaz	Florencia San Martín
DISEÑO MUSEOGRÁFICO		Isabel Devés
Alfredo Jaar Studio	MONTAJE AUDIOVISUAL	Ximena Moreno
	Stephan Aravena	Gianni Biggi
COORDINACIÓN		Rodolfo Bravo
María de los Ángeles Marchant	CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN	Jorge Dalmazzo (†)
Pamela Fuentes	Carolina Ossa	Javier Kerestegian
	María José Escudero	Cesar Rau
EDICIÓN CATÁLOGO	Eloísa Ide	Ramón Méndez
Pablo Chiuminatto		Hernán Montecinos
TEXTOS	MONTAJE	Pedro Murtinho
Adriana Valdés	Adrián Gutiérrez	Fernando Pérez
Florencia San Martín	Hugo Núñez	José Zalaquett (†)
Pablo Chiuminatto	Pedro Fuentealba	Raúl Zurita
	Marcelo Céspedes	Pink Floyd
REVISIÓN TEXTOS	Jonathan Echegaray	
Amy Bardi	Mario Silva	
Rodrigo del Río	Gonzalo Espinoza	
Ignacio Veraguas	Swen Hauser	
	Hugo Fierro	
DISEÑO GRÁFICO	PRODUCCIÓN MUSEOGRÁFICA	
Lorena Musa	Mecánica Visual	
Wladimir Marinkovic		
PORADA		
Alfredo Jaar.		
11 de Septiembre, 1973, (Negro),		
1974/2017 (detalle)		

PRESENTA

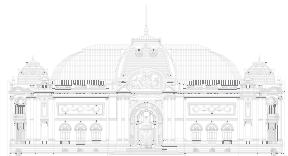


ORGANIZA



EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

DIRECTORA MNBA	ARQUITECTURA	
Varinia Brodsky Zimmermann	Francisca Cortínez Albarracín	Mauricio Cruz Arellano
	Magdalena Vergara Vildósola	Vicente Lizana Matamala
SECRETARÍA DIRECCIÓN		Sergio Muñoz Sepulveda
Carolina Poblete González		Marco Narvaez Castro
CURADORAS	ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS	Eduardo Vargas Jara
Gloria Cortés Aliaga	Alejandro Bley Uribarri	Pablo Véliz Díaz
Paula Honorato Crespo	Manuel Arenas Bustos	
	Ignacio Gallegos Cerda	
EXHIBICIONES TEMPORALES	Marcela Krumm Gili	
María de los Ángeles Marchant	Daniela Necul Escobar	
Lannefranque	Elizabeth Ronda Valdés	
Pamela Fuentes Miranda	Hugo Sepúlveda Cabas	
	Paola Santibáñez Palomera	
COMUNICACIONES	Roxana Vargas Navarro	
Paula Fiamma Terrazas		
Paula Celis Díaz	AUTORIZACIÓN SALIDA E	
Romina Díaz Navarrete	INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE	
RELACIONES INSTITUCIONALES	MUSEOGRAFÍA	
Cecilia Chellew Cros	Adrián Gutiérrez Villanueva	
DISEÑO GRÁFICO	Hugo Núñez Marcos	
Lorena Musa Castillo	Marcelo Céspedes Márquez	
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld	Jonathan Echegaray Olivos	
	Gonzalo Espinoza Leiva	
MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN	Pedro Fuentealba Campos	
Graciela Echiburu Belletti	Jona Galaz Irarrázabal	
María José Cuello González	Mario Silva Urrutia	
Matías Cornejo González		
Constanza Nilo Ruiz	BIBLIOTECA Y CENTRO DE	
Mariana Vadell Weiss	DOCUMENTACIÓN	
DEPARTAMENTO DE COLECCIONES	Alejandra Wolff Rojas	
Eva Cancino Fuentes	Carlos Alarcón Cárdenas	
Manuel Alvarado Cornejo	Susana Arias Arévalo	
Jaime Cuevas Pérez	Juan Pablo Muñoz Rojas	
Florencia San Martín Guillén	Soledad Jaime Marín	
	Gonzalo Ramírez Cruz	
DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN	AUDIOVISUAL	
Carolina Ossa Izquierdo	Stephan Aravena Manterola	
María José Escudero Maturana		
Eloísa Ide Pizarro	SEGURIDAD	
	David Contreras Espinoza	
	Alejandro Contreras Gutiérrez	



Este catálogo fue impreso con motivo de la exposición ALFREDO JAAR.
EL LADO OSCURO DE LA LUNA, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, desde el 14 de septiembre de 2023 hasta el 17 de marzo de 2024. Impreso en ANDROS IMPRESORES, con un tiraje de 1250 ejemplares, impresos en papel bond de 140 grs. y couché de 130 grs.

RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS DE ESTA EDICIÓN.

© Museo Nacional de Bellas Artes.

DISTRIBUCIÓN GRATUITA

Ha sido un aprendizaje permanente compartir con usted el trayecto de su reflexión sobre Chile. Ha sido tarea de mi generación ir asimilando, intentando entender o siquiera saber más de lo que nos ha pasado colectivamente. Hay un “Punto ciego” (título de su obra para el Parque de la Memoria). Las imágenes son atraídas por la fuerza de ese punto de energía negativa y no lo agotan ni revelan jamás. Giramos en torno a esa fuerza.

Adriana Valdés

