

SOBRE *DIGNIDAD*: UNA CONVERSACIÓN CON MARÍA VERÓNICA SAN MARTÍN

Florencia San Martín¹
Departamento de Arte, Arquitectura, y Diseño
Lehigh University
fls322@lehigh.edu

Desde el año 2012, mientras cursaba su maestría en el programa de libros de artistas en The Corcoran School of Art and Design en Washington D.C., María Verónica San Martín (Santiago, 1981) ha realizado catorce libros de artista. En *In Their Memory: Human Rights Violations in Chile* (2012) por ejemplo, San Martín utiliza diferentes técnicas del grabado para reproducir imágenes de archivo relacionadas con la dictadura que, a su vez, intercala con listas de personas fusiladas o hechas desaparecer (fig. 1). El libro tiene dos lados. En uno, vemos retratos y nombres de cientos de víctimas de la represión. En el otro, vemos una imagen frontal de La Moneda, la institución arquitectónica del poder estatal en Chile ubicada en el centro de Santiago. Pero lo cierto es que ambos lados significan no solo por lo que muestran, es decir, por su iconicidad o mimesis (sí, como nos recuerda el historiador del arte W.J.T. Mitchell (1986), las palabras, es decir, la manera en que se escriben los nombres, también son imágenes). Tampoco significan solamente por la denuncia a los crímenes de lesa humanidad que obviamente plantean. El libro, me parece a mí, activa las posibilidades conceptuales que ofrece en primera instancia el formato del libro de artista, convirtiendo las imágenes fijas en imágenes sobre la memoria *en* el tiempo. De esta manera, San Martín expande los debates en torno a la iconicidad y la justicia social desde un trabajo de memoria que es esencialmente móvil e inconcluso, previniendo la monumentalización del dolor y la historicidad cronológica del sufrimiento y del duelo. Como nos dicen los estudios críticos de la memoria, el dolor no se puede medir ni cerrar, y esto es justamente lo que ocurre en el libro.

¹ María Verónica San Martín y Florencia San Martín son hermanas.



Figura 1. En su memoria: Violaciones a los derechos humanos en Chile (1973-1990), 2013. Libro de artista. Serigrafía, tinta, cosido a mano, dos ediciones de 20 ejemplares cada una. Fotografía por Denny Henry.

Como notaba más arriba, en el primer lado, la artista reproduce retratos de personas hechas desaparecer durante la tiranía cívico militar. Organizados en unidades horizontales que recuerdan el formato de la fotografía análoga y del álbum de familia, San Martín incluye varios retratos por unidad, resaltando la colectividad de la lucha por encontrar los cuerpos de las personas desaparecidas. A su vez, las unidades se entrelazan con miles de nombres de víctimas que la artista extrae previamente de informes gubernamentales de verdad realizados durante la transición. Sin embargo, tanto la posibilidad formal y representativa del medio -el libro de artista- de tornarse en un acordeón activo y mutante, como los hilos rojos que cruzan los nombres y las imágenes creando movimientos nunca fijos, resisten cualquier lista de nombres restringida, cerrada. Es justamente esa apertura técnica, representativa y conceptual la que nos invita a pensar críticamente en la transición como un cambio epocal y no estructural, como bien lo ha teorizado el crítico brasileño Idelber Avelar en *Alegorías de la derrota* (2000). Considerando este punto, y mirando ahora al otro lado del libro, La Moneda no está siendo bombardeada: no vemos (fisiológicamente) ni los tanques, ni las llamas, ni el humo del golpe. En vez de reproducir el momento atroz del espectáculo transnacional fascista, la artista reproduce el edificio como tal. Vemos entonces una imagen limpia, sin memoria. Vemos una imagen sin ruinas. O, en otras palabras,

vemos la arquitectura de una institución cuyo estilo neoclásico delata su fundación en el contexto histórico del imperialismo, cuando se formaban los estados naciones y entonces se pasaba de la colonia a la colonialidad, como insistió tantas veces el sociólogo peruano Aníbal Quijano (1998).

La estrategia de San Martín entonces consiste en evitar deliberadamente la representación icónica del espectáculo inscrito en una fecha específica, resaltando la continuidad de la hegemonía diseñada y justificada por el poder institucional. En este sentido, la obra nos muestra las muchas ruinas de la dictadura en y más allá de una imagen y fecha específica como si significaran universalmente los símbolos del dolor inicial, desmantelando las narrativas mesiánicas que se inscriben en la historia lineal. Nos dice que, porque en Chile aún no hay justicia, la representación de la imagen de La Moneda *no* puede dejar de esconder sus grietas (y esto funciona tanto física como alegóricamente). De hecho, no sólo Pinochet mandó a reparar el palacio de gobierno inmediatamente después del Golpe para borrar las huellas de la masacre; durante la administración del demócratacristiano Eduardo Frei Ruiz-Tagle se pintó el edificio de blanco, como si la fachada fuera suficiente para denotar un supuesto cambio estructural durante la transición. Esa es justamente La Moneda que vemos en *In Their Memory*, un libro que busca la reparación colectiva y que San Martín dedica a las víctimas de la dictadura (en el título leemos “*In Their Memory*”, es decir: “En *su* memoria”).

En el año 2018, un año antes de que la revuelta social rebautizara la rotonda central de Santiago como Plaza Dignidad, San Martín comenzó un proyecto que significativamente tituló *Dignidad*, denotando un significado fascista pero además uno de resistencia. Sí, las palabras no tienen solo un significado; como escribió Silvia Rivera Cusicanqui: “Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: ellas no designan, sino que encubren” (19). En este proyecto, tal como sus libros de artista, San Martín cuestiona la linealidad del tiempo para proponer una memoria relacional, donde se exponen, juntos, el fascismo transnacional, su relación con la dictadura y la colonialidad del poder. Involucrando ahora al archivo no solo como referente, como en el caso de *In Their Memory*, sino como la forma misma del proyecto, *Dignidad* ha tenido diferentes versiones y se ha presentado en varios lugares. En 2018 por ejemplo se mostró en la galería Artists Space en Nueva York; el Archivo Nacional en Santiago; y el Artist Television Access en San Francisco en conjunto con el artista chicano Guillermo Gómez Peña. En 2019 se expuso en el Print Center en Filadelfia; el Center for Book Arts en Nueva York; y el Museum Meermann en La Haya, entre otros lugares. Más recientemente, San Martín ha mostrado *Dignidad* en el LA Show en Los Ángeles; en el Goethe-Institut de Montreal; Trinity College (Hartford, Connecticut); y en la Universidad de Fordham (Nueva York), esta última una instancia organizada por uno de los editores de este dossier, Carl Fischer. De hecho, esta exposición en particular visibiliza la relación entre *Dignidad* y la revuelta, incluyendo un grabado que, en rojo, denuncia el legado colonial desde la estatua ecuestre de Baquedano en

Plaza Dignidad. Dignidad -el proyecto, la plaza, la colonia que lleva su nombre y el lema “Hasta que la dignidad se haga costumbre” que se escuchó durante las protestas de 2019- connota un mismo relato relacional donde se expone el rol del fascismo en Chile en relación con, por un lado, la violación a los derechos humanos durante la dictadura y, por el otro, la impunidad en curso. Y, como nos dice San Martín en esta entrevista, justamente porque hay impunidad (resulta significativo en este sentido mencionar no solo la existencia de Punta Peuco en el presente sino también su creación durante la transición), se hace urgente la lucha social y además la representación. Lo que se hace urgente es el texto, el sonido, el arte. El proyecto *Dignidad* es un ejemplo de esto.

Florencia San Martín: ¿Cómo te interesaste en Colonia Dignidad?

María Verónica San Martín: En el año 2011, cuando trabajaba *Moving Memorials/ Memoriales Móviles*, empecé a pensar en los sitios de tortura y espacios de memoria. El 2015 hice un proyecto basado en Villa Grimaldi. El resultado fue un libro de artista de 50 ejemplares impresos a mano realizados con monograbado, serigrafía, vidrio molido y tinta basado en tres fuentes: el archivo oral del Parque por la Paz Villa Grimaldi, una entrevista a Gladis Díaz, que fue prisionera política del MIR; y conversaciones con el directorio de la Villa. El libro está construido por impresiones de tiro y retiro que reflejan la dualidad de lo que pasaba adentro y afuera. Mientras adentro se torturaba, el paisaje y la cordillera de afuera escondían la realidad de la Villa, como si nada sucediera dentro.

Te cuento esto porque por lo general un proyecto me lleva al otro, y Colonia Dignidad estaba estrechamente relacionada con Villa Grimaldi. Varias víctimas que pasaron por Villa Grimaldi fueron trasladadas a la Colonia, un sitio en el sur de Chile liderado por ex agentes nazis que terminaron colaborando para la DINA. Esa conexión, ese tránsito me hicieron comenzar el proyecto. Entonces contacté a Cristián Castillo, que era el director del Parque por la Paz Villa Grimaldi, que a su vez me presentó a la presidenta de la Asociación por la Memoria y los Derechos Humanos Colonia Dignidad, Margarita Romero. Margarita por su parte me presentó a Winfried Hempel, un ex-colono nacido en Colonia Dignidad que es abogado y que trabaja en la defensa de los casos de violaciones a los derechos humanos de ciudadanas y ciudadanos alemanes de la Colonia. Winfried terminó siendo un colaborador clave en *Dignidad*.

F.S.M.: ¿Cómo es el proyecto formalmente?

M.V.S.M.: *Dignidad* es un proyecto multimedial que intenta representar la continuidad de las demandas de justicia social mediante diferentes historias reveladas por archivos e informes de verdad. Materialmente, es una versión más compleja de lo que mencionas en la introducción respecto a mis libros de artista desde el caso de la Colonia, pero en el fondo el tema es el mismo.

F.S.M.: Es interesante pensar en el archivo como referencia de verdad, por un lado, y en la continuidad conceptual del proyecto en tanto forma cultural que insiste en esa verdad en el momento político actual en Chile, por el otro.

Respecto a este segundo, con el auge de la extrema derecha en nuestro país y Latinoamérica, hemos sido testigos de un discurso con tintes fascistas donde los crímenes de lesa humanidad no sólo se relativizan, sino que incluso se niegan. Y todo esto a pesar de los archivos...

M.V.S.M.: Sí. No porque existan archivos y documentación de primera fuente significa que la sociedad los asuma como verdad. A mí lo que me interesa es intervenir el archivo como un documento de verdad mediante el arte, para mostrar documentos desde otras dimensiones estéticas y activar otras posibilidades respecto a la relación entre historia, recepción y actualidad. Esto lo hago incorporando diferentes medios que conviven, pero también se enfrentan, en los espacios en que el proyecto se exhibe. En este sentido, los medios, al mezclarse y oponerse, se tornan en otras formas, en medios sin nombre, híbridos. Pero los medios reconocibles, por decirlo de alguna manera, son el audio, cintas originales de los años setenta, esculturas que se activan mediante una performance colectiva, archivos facilitados por el Archivo Nacional que incluyen fichas técnicas y memos, y una serie de bosquejos que incluyen dibujos, maquetas y grabados. Como me interesa el proceso en sí mismo, también incluyo fotografías documentales de las instancias en que el proyecto ha sido exhibido. Esto me permite ofrecer al público diferentes referencias o versiones del proyecto.

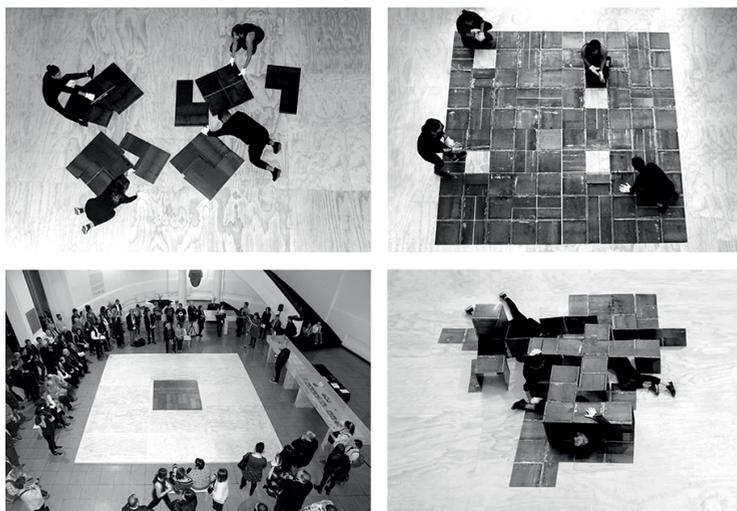


Figura 2. Dignidad, 2018. Archivo Nacional de Chile.

Fotografía por Catalina Riutort

F.S.M.: Cuéntanos primero sobre los audios...

M.V.S.M.: *Dignidad* comenzó el año 2017, cuando hacía una residencia en el Independent Study Program (ISP) en el Whitney Museum of American Art en Nueva

York. En el estudio comencé a trabajar el material que iba reuniendo: cada semana, pegaba más y más reproducciones de archivos y fotografías en las paredes y hacía dibujos, mapas e infografías. También empecé a coleccionar y bajar archivos de audio que de alguna manera los transformaba en imágenes y los pegaba al muro. Un día en 2017, revisando el programa de televisión chileno “Informe Especial”, vi que Winfried hablaba sobre unas cintas electromagnéticas que había encontrado el 2012 en la Colonia. Las cintas contenían conversaciones telefónicas entre los colonos y ex agentes nazis realizadas durante los años setenta. Yo ya estaba en contacto con Winfried; lo había conocido el año anterior en su oficina en Santiago y desde entonces habíamos mantenido el diálogo. Sin embargo, lo de las cintas era algo nuevo. Le pedí si podía tener acceso a escuchar esa y otras cintas de espionaje y él, muy generosamente, me mandó los audios en formato digital. Impactada con el contenido de la cinta N 19 específicamente, le pregunté si era posible trabajar con ese audio para el proyecto *Dignidad*. Me imaginaba la composición de una pieza musical basada en ese archivo, donde las voces se mezclaran y se perdiera la sintaxis y el contenido, tal como el lenguaje en código de la cinta. Winfried me dijo que sí.

F.S.M.: ¿Y qué dice esa cinta?

M.V.S.M.: Para comenzar, es la única vez que se escucha la voz de Paul Schäfer en el contexto de conversaciones transnacionales sobre espionaje que involucra no solo a Chile, sino que también a Alemania y a Perú. Es una cinta de 1978. La voz de Schäfer, como me comentó Winfried en varias ocasiones, era una voz muy baja, concisa, de pocas palabras. El audio tenía las interferencias técnicas esperables de una cinta de espionaje creada hace medio siglo, pero además estaba en alemán, por lo que le pedí a Elisa R. Linn, una compañera del Independent Study Program que hablaba el idioma, que la transcribiera al inglés. Luego otro compañero, Luis Alexander Casanova Blanco, lo tradujo al español. Entonces lo que hice fue escribir las dos traducciones en una suerte de guion como si fuera una película. La cinta se componía de tres personajes principales y los diálogos estaban regidos por una serie de parámetros, incluidos el número de llamadas, información acerca de las y los telefonistas, el código morse, sonidos de pistas de aterrizaje y aviones, y palabras encriptadas. Con estas traducciones, Winfried y yo nos reunimos muchas veces, pudiendo descifrar los siguientes significados:

Radiografías = Imágenes

Matrimonio = El comienzo de la guerra

Juguetes = Armas

Niños = Militares/Fuerza Aérea

Plaza = Pista de aterrizaje

Zodiaco = Radio

Código Morse = Pista N4 de la cinta N19

Era interesante ver cómo mi trabajo como grabadora y artista se mezclaba con la investigación de la realidad, del lenguaje, y del significado de archivos no desclasificados, que era lo que hacía Winfried. Todo eso me hacía pensar en la expansión del arte hacia otras prácticas que como el arte se componen de procesos de selección, edición, publicación, exhibición, juicio, o protesta. Me gustaba ver cómo los temas de mis libros tomaban forma en la experiencia del proyecto; cómo la forma o lo que representa, que como decías en la introducción hablan de un tiempo inconcluso porque aún no hay justicia, podían ocurrir en una órbita más amplia. Era como si el proyecto se saliera del objeto, pero al mismo tiempo entrara en él. Esta línea más relacional me llevó a pensar en la creación de una composición musical inmersiva a partir de la cinta N 19.

F.S.M.: Claro, según entiendo, el impulsor interseccional del proyecto fue esa cinta y su transformación en una composición crítica e inmersiva. Esto es interesante pues lo sónico dismantela la autoridad del ojo (la fisiología, la capacidad de ver) y de la mirada (que culturalmente ha estado asociada con el racismo y el poder patriarcal). En el campo específico del arte, los estudios decoloniales que trabajan en torno a la discapacidad han argumentado que la historia del arte occidental (que imperialmente se hace llamar universal), no considera a las personas ciegas o con carencias de otras facultades físicas o mentales. En este sentido, se podría decir que el proceso de tu proyecto en tanto al proyecto en sí mismo encuentra su *punctum* en el audio, en la intervención y recomposición de lo sónico basado en la cinta N 19. Ahora bien, este *punctum* no es solamente crítico y estético en el sentido histórico, sino que expande la idea tradicional arte hacia otras dimensiones, donde lo visible no es necesariamente el centro de la representación. Se trata de un *punctum* que no vemos, pero que podemos imaginar. Y si bien es cierto que Roland Barthes no reprodujo en *Cámara Lúcida* la imagen de su madre de pequeña en la fotografía del invernadero, en tu proyecto es el sonido en vez del texto, o la descripción de la imagen que no vemos en el caso de Barthes, el que nos invita a imaginar. O mejor, es el sonido *en* relación con los textos transcritos en alemán, inglés y español en conjunto con otros archivos, el que nos invita a pensar en las múltiples aproximaciones a una historia específica y en su continuidad en un presente con varias características fascistas. Cuéntanos entonces más sobre la parte sónica del proyecto.

M.V.S.M.: Es interesante lo que mencionas respecto a la historia del arte como una disciplina imperialista y su relación con la vista y la mirada. Esto me hizo recordar que cuando realizamos el trabajo de archivo en conjunto con Winfried y mi amigo y escritor Matías Celedón, que realizó un texto sobre el proyecto, descubrimos que en la

Colonia había un agente que se llamaba “el Tuerto”. Este “tuerto” era el responsable de dejar registro de las víctimas y victimarios que pasaban por la Colonia...

F.S.M.: Entonces “el Tuerto”, tal como los términos encriptados en las cintas, no necesariamente se llamaba así porque no viera por un ojo. Pareciera como si “el Tuerto” sin saberlo hubiera sido el arquitecto del archivo, delatando su mirada, es decir, su cultura y su política de aniquilación, tortura y muerte. En este sentido, tampoco es casual que nos enteremos alegóricamente del “tuerto” a través del audio. Entonces, retomando el tema del audio...

M.V.S.M.: Cuando hacía la investigación, me di cuenta que eran tantas las capas de abuso que era importante crear una obra que tuviera una multiplicidad de lenguajes resistentes al olvido. Uno de esos lenguajes es la música, que tú llamas lo “sónico”. Me parecía importante crear una abstracción política que pudiera movilizar el proyecto desde el audio. Entonces, una vez que tuve en mis manos los audios me acerqué al músico Diego Las Heras y le pregunté si le interesaba colaborar en el proyecto musicalizando las conversaciones de la cinta. Nos juntamos varias veces a revisar los audios y discutir diferentes formas de representación. Muy brevemente, el audio tiene cuatro canales que se activan en cuatro parlantes simultáneamente. Estos parlantes rodean las esculturas de metal y expulsan diferentes diálogos, unos detrás de otros. Lo hacen de manera confusa, interponiendo las palabras a un sonido de fondo que a veces toma el protagonismo. En el original, hay más voces de hombres que de mujeres: escuchamos las voces de Kurt Schnellenkamp, Paul Schäfer, y Hugo Bäar comunicándose entre Perú, Bolivia, Alemania y Chile. También escuchamos las voces de las mujeres que mediaban las llamadas...

F.S.M.: Esa distinción devela un claro sexismo entre el sujeto masculino y el femenino. Mientras el primero genera la historia y las ideas, el segundo asiste y obedece. Considerando la verticalidad con que ocurren los *tropos* del género y poder en la cinta, me parece que el documento sónico que creaste es más bien horizontal, donde dichas dinámicas de poder se interfieren, se confunden, pero al mismo tiempo se señalan, se apuntan con el dedo, se demandan. El resultado es un audio confuso pero que, justamente por ser confuso, devela la existencia del espionaje, es decir, de un archivo que delata. Aquí se vuelve bien significativa la relación entre la mimesis y la abstracción en el arte y del mundo.

M.V.S.M.: Sí, claro. Mi idea era generar en el público la sensación de desorden, desajuste y alboroto a través palabras encriptadas, y con eso aludir a la clandestinidad de las acciones fascistas de la inteligencia ex nazi y su relación con la DINA. En el espacio de exhibición, el audio emitido desde los parlantes se mezcla con el sonido de las esculturas de metal en movimiento. Esta es una parte importante del proyecto, porque juntos, el material sónico y el ruido de la performance *in situ*, representan la urgencia, la protesta, y la acción colectiva de justicia social respecto a Colonia Dignidad.



Figura 3. Acceso a los audios

F.S.M.: El sonido y el espacio se encuentran en el estado contingente del arte, que es performativo. Al comienzo, cuando te preguntaba por el proyecto en términos formales y por extensión conceptuales (la forma también es política y en ese sentido no tiene por qué seguir únicamente su versión kantiana), decías que *Dignidad* se compone además de una escultura que activas mediante una performance colectiva. ¿Nos puedes contar más de eso?

M.V.S.M.: Además de lo que hemos conversado, el proyecto incluye cuatro esculturas de una unidad de metal compuesta por 25 cuadrados. Cuando están cerradas, las esculturas miden 32 x 32 x 3 pulgadas (81 x 81 cm) y pesan 132 libras (60 kilos cada una). Como tienen la capacidad de crear diferentes formas mediante la interacción de quienes las activan, cuando están abiertas, expandidas en su totalidad, miden 75 x 75 pulgadas (190 x 190 cm). Ahora bien, en ambos casos, cerradas y abiertas, se trata de figuras planas, pero las esculturas pueden además crear formas tridimensionales arquitectónicas que pueden tornarse en una suerte de objetos orgánicos mutantes. Esta transformación, que está a cargo de quienes las activan en el momento de la performance, representan símbolos de poder y espacios de segregación, como celdas, túneles y salas de castigo, pero además símbolos ideológicos y religiosos, como la esvástica o la cruz.

Por otro lado, el material debía ser un metal duro que tuviera una estética de tanque, como de la Segunda Guerra Mundial. Cada escultura pesa 60 kilos. Aprender

a abrirlas y cerrarlas, a habitarlas y hacerlas parte de la coreografía, fue un proceso largo. Primero comencé con maqueta de papel, y luego terminé en el suelo, trabajando con la fuerza del cuerpo y la colectividad de la performance. Este proceso lo voy documentando en el archivo, y desde la experiencia y la documentación voy incluyendo diferentes comportamientos y movimientos en las esculturas mediante el cuerpo y el sonido de la cinta intervenida. Por ejemplo, hay un momento en que, en conjunto con las y los colaboradores (aunque la mayoría de las veces son mujeres), nos metemos dentro de la escultura y la levantamos con la espina dorsal. La escultura pasa a ser nuestra vestimenta, o mejor, la extensión de nuestros cuerpos; con la escultura en la espalda, caminamos y cargamos la memoria por el escenario de madera que, a su vez, actúa como caja de resonancia de los sonidos y acciones generados durante la performance.



Figura 4. Dignidad, 2019. Museum Meermanno and Royal Academy of Arts, La Haya, Países Bajos. Fotografía cortesía del Museum Meermanno.

En general, no fue fácil técnicamente lograr que las esculturas tuvieran la movilidad que necesitaban. En esto me ayudó Joshua Heintze, un fabricante en metal que vive en Brooklyn. Ahí nos encontramos por ejemplo con la dificultad de que no existen bisagras de 360 grados, entonces las esculturas tendrían un lado y otro al revés.

F.S.M.: ¿Cómo?

M.V.S.M.: Un lado se abre en 180 grados y el otro solo en 75, entonces el de 75 es el lado que llamo el lado del revés. Esto significa que, cuando activamos las esculturas, debemos dar una vuelta para que funcionen los dobleces y el trabajo con el cuerpo. Tener un lado y otro al revés no es solo un dato técnico, pues desde el comienzo -en el taller, en el momento de la fabricación, en los dibujos del proceso, y en la performance- trabajamos con una suerte de anomalía que existe en la forma misma del objeto. Siguiendo con tu metáfora en torno a la limpieza y el blanco de la introducción, la técnica en este caso nos ayudó a representar, una vez más, que no se puede borrar el duelo ni las acciones culturales que enfrentan el borramiento.

F.S.M.: Qué interesante es el trabajo de fabricación para la producción de significados. Los procesos, materialidades, relaciones que llevan a otros procesos. Para terminar entonces, me gustaría preguntarte más sobre la forma. En ocasiones, te has referido a las esculturas como “monstruos políticos”, lo que nos lleva a pensar en formas orgánicas, aunque su estructura sea de metal. ¿Cómo viven estas formas? ¿Cómo habitan?

M.V.S.M.: Cada escultura viene dentro de una caja del mismo metal. Para mí, el ejercicio de abrir la caja y sacar la escultura, para luego volver a meterla y cerrar la caja, representa la cantidad de veces que el juicio se ha abierto y cerrado. Esta imposibilidad tiene que ver no solo con las condiciones políticas y sociales complejas que impiden cambios estructurales ni tampoco, y más concretamente, con el embargo del archivo de la colonia por la PDI por ocho años. Tiene que ver con el sistema de poder más amplio que has venido mencionando y que en este caso se relaciona con el fascismo en Chile y todo lo que ello implica. El ejercicio de abrir la caja, sacar la escultura de metal, y pasar por todos estos símbolos y espacios de represión, para luego volverla a cerrar la caja con la escultura dentro, representa para mí, como te contaba antes, la cantidad de veces que se han abierto y cerrado los juicios, pero no sólo en torno a Colonia Dignidad, sino que a muchas instancias de represión. Es por eso que la caja y el proyecto siguen cerrados. Son herméticos, fríos, y solo se activan cuando los expongo, tal como las demandas de miles de familiares de personas hechas desaparecer solo se activan (en el sentido estricto de la ley) en el momento del juicio. Pero no porque no se activen constantemente ante la ley significa que no existan, y el arte está allí para representarlo y probarlo.

BIBLIOGRAFÍA

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Mitchell, W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad, Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina”. *Anuario Mariateguiano* IX. 9: 113–122.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.