

Sebastián de la Fuente (ed.)

Proyectiles

NOTA PREVIA

La parte titulada *Ventanas rotas* fue compuesta por encargo utilizando un desarrollo del método *cut-up* inventada por Brion Gysin. La parte titulada *La pieza que falta* fue formulada por encargo: texto de María José López sobre un trabajo de Ramón Castillo. “Quizás, los acontecimientos estén pre-escritos y al cortar los renglones brote el futuro”. (W. Burroughs, 1971)

“Síntomas de ruina. Edificios enormes, unos sobre otros. Departamentos, cuartos, templos, escaleras, miradores, linternas, fuentes, estatuas, figuras, lagartos. Humedad proveniente de un desagadero situado en las inmediaciones del cielo (...). Veo en los sueños cosas tan terribles, que algunas veces quisiera no dormir”. (Ch. Baudelaire)

PLANTA ESPACIAL NO IDENTIFICADA

1. La planta es un hecho (*no un objeto estético*). En la planta los objetos corresponden a los elementos de la planta. La combinación de los elementos de la planta representa la conexión de las cosas; esta conexión es la estructura de la planta, y la manera cómo las cosas se combinan como elementos de la planta, es la configuración de la planta.
2. La planta es una abstracción: implica de antemano una relación de configuración entre el lenguaje y la arquitectura que no cabe dársela posteriormente. Lo que tienen en común es la estructura lógica.
3. El proyecto es una planta de la realidad: es un *modelo* de la realidad tal como la pensamos. No parece que un diario impreso sea una planta de la realidad (de la que trata): es una *planta del acontecer del día*. (J. BORCHERS, 1968)

1. *Nombre del recinto:* Hangar de Cerrillos.
2. *Naturaleza del Recinto:* Secreto.
3. *Ubicación:* Aeropuerto Los Cerrillos, Comuna de Cerrillos, Stgo., Chile.
4. *Organismo a cargo:* Dirección de Inteligencia Fuerza Aérea DIFA.
5. *Cantidad aproximada de personas detenidas:* no se especifica.
6. *Período de funcionamiento:* de marzo a diciembre de 1975.
7. *Descripción del recinto:* Construcción totalmente de concreto y piso de cemento. Puede haber tenido unos treinta metros de largo por ocho metros de ancho. En el interior, al costado norte había cuatro bodegas que eran espacios cerrados con tabiques que no llegaban al cielo, sin puertas. Aquí se torturaba a los detenidos. En el interior había dos banquillos donde se adosaba un fierro utilizado para conectar la corriente que se aplicaba a los detenidos. Estos elementos se trasladaban según las necesidades. En las bodegas principales se colgaba a los detenidos usando los tijerales de la construcción, especialmente en la signada con el N°2 que era más baja. Estaba ubicada en el exterior de la construcción de cemento, esquina oeste-sur y tenía piso de tierra y techo de zinc, con tijerales a la vista. Otra bodega de dimensiones más pequeñas con piso de baldosas, también se usaba para colgar detenidos.
8. *Antecedentes de Tortura:* golpes de pies y puños en el cuerpo, aplicación de electricidad, privación de alimentos, colgamientos prolongados con aplicación de electricidad.

Martes 10. 2. 86

- a) En Santiago, a diez de febrero de mil novecientos ochenta y seis.
- b) Cúmplase.-
- c) Constitúyase el Tribunal en el recinto del Aeropuerto Los Cerrillos, a objeto de practicar la diligencia solicitada por el Ministro en Visita Don A., fijándose al efecto el día 03 de Marzo de 1986.
- d) Investigaciones, solicitando la designación de un perito Planimetría. Notifíquesele. e) Oficiése al Sr. Comandante en Jefe de la IIa. Brigada Aérea y Guarnición General Aérea de Santiago, informándole al Sr. Comandante de la guarnición Aérea Los Cerrillos.-

Martes 3. 3. 86

- a) En Santiago, a tres de marzo de mil novecientos ochenta y seis.
- b) En cumplimiento de la resolución precedente, y siendo las 09:30 horas, el Tribunal conjuntamente con el perito Planimetría Sr. B., del Laboratorio de Criminalística de la Policía de Investigaciones, se constituye en el Aeropuerto Los Cerrillos, y previa notificación del perito, procede a levantar un plano general en el que figurará el perímetro de todas sus edificaciones y recintos cerrados, con sus dimensiones, e individualizados con un número.
- c) Se pone término a la diligencia a las 11:30 horas.-

Martes 3. 3. 86

- a) En Santiago a tres de marzo de mil novecientos ochenta y seis, siendo las 09:35 horas, notifiqué personalmente en el Aeropuerto Los Cerrillos al perito Planimetría Sr. B. de la resolución de fs.2, y no firmó por estimarlo innecesario.

Martes 21. 3. 86

REPÚBLICA DE CHILE
MINISTERIO DE DEFENSA NACIONAL
POLICÍA DE INVESTIGACIONES DE CHILE
DEPTO. LABORATORIO DE CRIMINALÍSTICA
Secretaría
ORD. N° 022

ANT.: CF. N° 31-86. DEL 21-II-86

MAT.: Aeropuerto Los Cerrillos Inf. N° 25.043.-

SANTIAGO, 21 MAR 1986

DE: DEPTO. LABORATORIO DE CRIMINALISTICA

A: Fiscalía de Aviación

Santiago.

1.- Se remite Informe Pericial N° 25.043, solicitado por Oficio N° 31-86, o Causa N° ... que instruye ese Tribunal o Unidad.

Martes 25. 3. 86

- a) En Santiago, a veinticinco de marzo de mil novecientos ochenta y seis.
- b) Por evacuado el peritaje decretado a fs.2.
- c) Elévense estos antecedentes al Juzgado de Aviación para su conocimiento y fines a que haya lugar.-

Martes 25. 3. 86

- a) En Santiago, a veinticinco de marzo de mil novecientos ochenta y seis.
- b) VISTO: Los antecedentes elevados por la Fiscalía de Aviación de Santiago, remítase al Sr. Ministro en Visita Don A., Tercer Juzgado del Crimen de Santiago, sirviendo la presente resolución de suficiente y atento oficio remitir.

Martes 2. 4. 86

TERCER JUZGADO DEL CRIMEN DE SANTIAGO

EXHORTO N° 953

Santiago, 2 abril de 1986.

- a) En causa Rol N° 2-77 seguida por los delitos de lesiones, detención ilegal, secuestros y presuntas desgracias que en carácter de Ministro en Visita investigo en el Tercer Juzgado del Crimen, he decretado oficiar a Us. a fin de que se constituya nuevamente en el recinto donde se ubica el aeropuerto Los Cerrillos y, asesorado por un perito planimetría del Laboratorio de Criminalística de la Policía de Investigaciones, proceda a levantar un plano general en el que figure el perímetro de todas las edificaciones y recintos cerrados situados inmediatamente al sur de la

construcción sobre la que recayó su gestión de tres de marzo –remitida a esta Visita el 25 del mismo mes– señalando sus dimensiones e identificándolas con un número.

b) Se encarece urgencia por tratarse de causa con reo preso.

Saluda atte. a Us.

A.

Ministro en Visita

Martes 10. 4. 86

AL SEÑOR JUEZ

JUZGADO DE AVIACIÓN

PRESENTE

En Santiago, a diez de abril de mil novecientos ochenta y seis.

Cúmplase por la Fiscalía de Aviación de Santiago.

Role con el N° 74 / 86 /

Martes 15. 4. 86

a) En Santiago a quince de abril de mil novecientos ochenta y seis.

b) Cúmplase.

c) Constitúyase el Tribunal en el aeropuerto Los Cerrillos, acompañado por un perito planimetrista del Laboratorio de Criminalística de la Policía de Investigaciones.

d) Oficiése a dicho Laboratorio a fin de que se designe a un perito para el cumplimiento de esta diligencia.

Martes 21. 4. 86

a) En Santiago, a veintiuno de abril de mil novecientos ochenta y seis, siendo las 09:00 horas, se constituyó el Tribunal en el recinto donde se ubica el Aeropuerto “Los Cerrillos”, conjuntamente con el Perito Planimetrista del Laboratorio de Criminalística de la Policía de Investigaciones, Sr. B., quien es notificado de su designación en este acto, no firmando por estimarlo innecesario.

b) En relación con la diligencia solicitada, el Tribunal constata, conjuntamente con el Perito ya nombrado, que inmediatamente al Sur de la construcción sobre la que recayó la diligencia practicada con fecha 03 de Marzo de 1986, esto es el edificio

donde se encuentra ubicado el Aeropuerto “Los Cerrillos” y el Servicio Aerofotogramétrico de la Fuerza Aérea, *no existe edificación ni recinto cerrado alguno*, y que dicho terreno corresponde a parte de la pista de aterrizaje de dicho Aeropuerto. Practicadas por el Perito Sr. B., las diligencias técnicas pertinentes, se pone término a la diligencia a las 10:00 horas. (FISCAL DE AVIACIÓN, 1986)



VENTANAS ROTAS

1. En 1976 Matta-Clark recibió la invitación de participar en una exposición en el Institute of Architecture and Urban Studies de Nueva York. Esta exposición se llamó Idea as a Model (La idea como modelo) y había de incluir proyectos de Richard Meier y Michel Graves entre otros. Al principio, Matta-Clark propuso partir una de las habitaciones del seminario en piezas cuadradas de dos por dos pies, que luego habrían de amontonarse en el centro de la exposición. “La obra de Gordon pretendía ser su comentario sobre la arquitectura y los arquitectos modernos, el buen gusto y los realizadores de proyectos utópicos en barrios bajos como el South Bronx.
2. En lugar de este “comentario”, que tenía todas las características formales y estéticas de una obra minimalista y que era básicamente inofensivo, Matta-Clark hizo una obra que apuntó directamente al propio instituto, declarando al mismo tiempo que su propuesta inicial fue un compromiso intolerable. Habiendo pedido prestada una escopeta a Dennis Oppenheim, llegó a la galería a las tres de la madrugada (...) y voló las ventanas de la sala de exposición. Luego llenó cada marco con una foto de un nuevo proyecto de vivienda en el South Bronx, cuyas ventanas habían sido rotas por los habitantes del barrio. Vale la pena citar textualmente la reacción de MacNair, arquitecto y comisario de la exposición: “Lo que terminó haciendo fue un acto muy agresivo y violento. El artista proscrito arremetió contra el buen gusto y el Señor Arquitecto por Derecho. Sin embargo, tuvo otras implicancias que crearon un momento discordante y opresivo. Según me viene a la memoria, su actuación recordó a Peter Eisenman (por entonces director del instituto) a la Noche de los Cristales Rotos en Alemania, cuando todas las tiendas judías fueron blanco de ataques. (M. BROUWER, 1999)



1. Nemesio Antúnez me llamó desde el Museo para que fuera a fotografiar los daños que habían producido las balas de tanques en el exterior e interior del edificio. Yo era en esa época el fotógrafo que reproducía cuadros para los catálogos o para entregar a la prensa en el Museo.

Entrar al Museo en ese momento, en Estado de Sitio y Toque de Queda, no era muy tranquilizador. Sólo podía llevar la cámara fotográfica, nada de trípode u otro elemento que pudiera, a la distancia, semejar un arma.

Recuerdo que el Museo estaba como una bestia herida. Gran Silencio. No se hablaba fuerte. Muros, puertas y ventanas atravesados por las balas. Las pinturas también.

Es muy difícil describir el sentimiento de impotencia que se siente al ver los destrozos. ¿Era miedo, rabia o indignación?, ¿Incredulidad por lo inútil del acto? Había que trabajar, me habían llamado para dejar constancia gráfica de un hecho histórico y ahora, a casi 35 años, se muestran públicamente por primera vez. (S. BERTHOUD, 2008)



VENTANAS DESPLOMADAS

En las imágenes, éstas se aprecian como jirones de telas que penden de los bastidores como restos de membranas que nos retienen parte de la realidad sensorial por medio de la transparencia. Ahí todo se transparenta y nos transparece real factible. Pero hay un peso de la realidad embargada, un peso ontológico detrás del vidrio, cuya mirada silícea vitrifica y tensiona la membrana que denota un afuera diferente, restableciendo el momento alquímico de su creación. Puede haber obras que narran la mitología de la transparencia. *Fenêtres* de Rainer Maria Rilke; pienso también en *La nueva novela* de J. L. Martínez. (R. LOEBELL, 2008)

VENTANAS SIGNIFICANTES

Hay recuerdos significativos generados en el espacio circunscrito de una ventana – esa especie de rectángulo- que nos obliga a pensar tanto en un adentro como un afuera, sea real o simbólico. Observar a través de la ventana de nuestras habitaciones puede adquirir un estatuto diferente, dependiendo del sentido que le asignemos al mirar más allá. Puede asumirse como un acto contemplativo de corte poético *Bachelardiano*. Este sentido fenomenológico sostiene los recuerdos que me convocan para escribir este texto en particular.

La ventana como la representación más básica del plano del cuadro, es una metáfora clásica, asume su estatuto de ser el primer límite real a traspasar por nuestro ojo.

La acción mental de *pensar una ventana*, me llevó a determinar lo vertiginoso de la condición humana cuando se enfrenta a este límite y en el resultado obtenido de situar nuestra visión dentro de él, dando como resultado algo inesperado, contradictorio e inclusive esperanzador en algunos momentos.

El cine es uno de los lenguajes que más me ha seducido desde niño. Observar una escena inscrita en esa gran ventana proyectiva, me obliga a hacer un acto reductivo, detenerme en la unidad básica de este lenguaje: el fotograma. Un fotograma es una ventana en miniatura desplazada e hilada como una cadena de significantes, una al lado de la otra para relatar una historia. Solamente dos *fotogramas /ventanas* se reiteran en mi memoria, ambas están separadas de sus respectivas bobinas, no hay juntura posible con la que la antecede y con la que le precede. No hay velocidad de 24 fotogramas por segundo. Son unidades separadas.

El primero de ellos proviene del film *El hombre Elefante (2)* en el cual aparece la puesta en escena de *la ventana real* del hospital Victoriano que habita *John Merrick*, a través de ella, observará una pequeña franja del cielo gris de Londres y con su mano izquierda construirá pausadamente el modelo a escala de la cúpula de la iglesia

colindante. La segunda es un fotograma real que toma un valor de objeto fundamental en el desenlace de la película *Paisaje en la Niebla* (3). El personaje llamado *Orestes* muestra a los niños *Voula* y *Alexandros* un trozo de película filmada que ha recuperado desde la basura. Los insta a mirar atentamente uno de los recuadros, les pide que afinen sus miradas e identifiquen lo que hay en ese espacio. Entre la bruma gris y espesa, se recorta por sobre la línea perfecta del prado y del horizonte –un árbol-, único elemento inscrito al interior. Los niños no lo ven, *Orestes* se burla, ya que el fotograma está velado, la luz contenida en exceso todo lo borra. Esa misma luz contenida en ese espacio es la que los enceguece parcialmente y dará solución a la historia. Montar estos dos fotogramas es hacer el efecto de un *montaje dialéctico*, es decir las ubico una al lado de la otra y sólo desde la percepción de lo allí contenido se pueda construir mentalmente una tercera que no necesito que sea real... o sólo esperar posar mi mirada ante una nueva ventana... (F. GONZÁLEZ-VERA, 2008)

KRISTALLNACHT REVIEW

Las ventanas pueden ser entendidas como dispositivos de relación entre interior y exterior, elementos que segregan a la vez que contienen, y que poseen en este sentido, el potencial de transformarse en catalizadoras de un cierto conflicto entre el ámbito privado y el público. Los cristales, en ambos casos, dan cuenta a través de las huellas de los disparos, de un quiebre entre el interior y el exterior; metafóricamente podríamos llamar a este quiebre una *fractura*. En este caso específico, lo que está plasmado en los cristales de ambas fotografías, es una fractura de orden social.

Me parece vital, no obstante, hacer notar que en cada uno de los casos, las balas apuntan en direcciones opuestas: en el trabajo de Matta-Clark, las balas apuntan desde adentro hacia fuera, mientras que en el caso del Museo de Bellas Artes, las balas apuntan desde fuera hacia adentro. Esta direccionalidad *posiciona* al autor de los disparos, y define de esta manera el lugar, físico y social, desde el cual se dispara. Matta-Clark dispara desde el interior, desde dentro del ámbito del arte, mientras que las balas del Museo provienen desde el exterior, desde fuera del mundo del arte, e irrumpen violentamente en el interior de la institución que lo protege.

El impulso de las balas puede ser leído como la materialización de una fuerza social que apunta o abre la posibilidad de un cierto cambio. En el caso de Matta-Clark, el impulso de cambio se refiere específicamente a una crítica al *establishment* arquitectónico, así como al estado general de la arquitectura en aquel momento; y se trata, desde mi punto de vista, de un impulso de signo *positivo*. Al contrario, las balas del Museo de bellas Artes, representan un impulso *negativo*, asociado a un cambio radical y violento, en este caso, el de un golpe de estado en contra de un gobierno democrático.

Otra interesante lectura aparece al relacionar los cristales rotos –la fractura de este espacio intermedio- con un reciente trabajo de Doris Salcedo en la Tate Modern de Londres. En su trabajo *Shibboleth*, Salcedo construye una grieta que ella describe

como un *espacio negativo*, un símbolo de división, una separación física entre dos ámbitos sociales: un interior protegido, seguro y resguardado del primer mundo, culto y rico, y un exterior, salvaje y peligroso del resto del mundo. Salcedo, lo mismo que Gordon Matta-Clark, instala su grieta en el interior de la institución del arte, sugiriendo que la fractura involucra también a la institución que la cobija.

Por último lo que se ataca en ambos casos, es la parte más débil de la fachada, el punto más frágil del edificio; ya no se lee la fachada en su integridad, si no la destrucción, la herida. La arquitectura pierde integridad (el algoritmo necesario $1+1=1$ se deshace), perdiéndose la unidad del espacio. Pero lo que en un caso es solo un ataque sin sentido, adquiere una lectura totalmente diferente cuando se apunta desde la trinchera del arte. Desde allí, lo que podemos ver, además del cristal roto, es aquello que permanece, la solidez de lo que no es ventana: el muro. El arte no puede con la arquitectura, pero a través de su intervención permite que entre el aire y la luz, le permite respirar. Y es justamente en esta fractura donde se sitúa toda la obra de Gordon Matta-Clark. (P. PINTO, 2008)



OJOS ABATIDOS

Gordon Matta Clark funda en 1973 el grupo “Anarchitecture”. “El propósito arquitectónico del grupo, señala Matta-Clark, era más esquivo que la realización de piezas que demostraran una actitud alternativa hacia los edificios (...) Pensábamos más en vacíos metafóricos, huecos, espacios sobrantes, lugares no aprovechados (...) Por ejemplo, los lugares en los que te paras para atarte los cordones de los zapatos” (4). La búsqueda experimental del colectivo se depositaba sobre la realidad no simbólica del contexto. El sentido era inscribirse no acoplando, cortando, dislocando o atacando, descomponiendo y solapando piezas a modo de collage, sino que sus declaraciones iban hacia las condiciones sociales y materiales en que se ubicaban los procesos de degradación social en tanto ejercicios de emancipación referencial por sobre la institucionalidad normativa de la sociedad. El rol de los cortes sobre las estructuras edificadas, o el reconocimiento de estructuras olvidadas en medio de la ciudad, buscaba la visibilidad de ciertos problemas de la sociedad no resueltos, un tipo de estructura latente demarcada ya no por el funcionamiento del mismo individuo o del mismo edificio dentro de la ciudad, sino por el vacío, la ambigüedad o la indeterminación como desarticuladores de la formación del lugar edificado. Así, la aparición de un tipo específico de ejercicio gramatical sobre la liminalidad del lugar, reflejaría una dimensión político-social al interior de los binomios *espacio-propiedad* y *sociedad-intercambio*, entendiendo la ciudad como obra *abierta* en la medida que el ciudadano actúe dinamizando sus relaciones al interior de su espacio *social*. Ese espacio social *implicaría una gran diversidad, como también un valor de uso determinado por el tiempo de nuestra vida, en tanto valor de uso fundamental* (Lefebvre, 1973).

El campo de acción que hace aparecer Matta-Clark no sólo en sus obras sino también en su ejercicio escritural, se refiere a una acción que investiga los lugares a través de una estrategia de *desgaste* (LEE; 1997). En efecto, el concepto de propiedad que se ejerce sobre un sitio, lugar o recinto construye su máximo poder de control sobre un sujeto, ubicando su interés ya no en la representación visual de la identidad como

propiedad sino en su inaccesibilidad, sus márgenes e insubordinaciones respecto del estado de utilidad del objeto arquitectónico. En este sentido, Matta-Clark marca una lectura de corte genealógico sobre la destrucción, introduciendo el desgaste a la condición de experiencia entendido esta vez como espacio expansivo. Así, los lugares secretos revelados por el corte son investigados ya no por su invisibilidad, sino por su inscripción directa en tanto huella que actúa como índice de referencialidad. (Krauss; 1996). La cualidad del rastro y el epígrafe crítico del valor “*arquitectura*” ubica de manifiesto ya no una visualidad y su apropiación sobre el paisaje urbano como proceso de identidad, sino una vulnerabilidad y debilidad sobre el espacio y su correspondencia social. En efecto, la gramática que surge de esta toma de lugar es la batalla por reestablecer el tejido social y la participación como intersticio social, donde la composición de esta relación entre *lugar* y *acción* no deposita su pesquisa únicamente sobre la percepción, sino por el contrario, sobre la posibilidad de esta nueva gramática intersticial.

La redefinición del lugar en la obra de Matta-Clark desde esta nueva gramática espacio-intersticial inscribe la noción de experiencia directa sobre las perspectivas tanto estéticas como conceptuales. Esta nueva clave interpretativa comienza con el replanteamiento de la relación -SUJETO-OBRA-CONTEXTO estableciendo una discusión y exposición “otra” sobre el lugar al modo de una sociabilidad específica, es decir: el desgaste a modo de operación de visibilidad y de acción sobre el objeto. De este modo, surge una interesante y novedosa relación donde la obra ya no expone su proceso de producción, sino, directamente, su presencia con el público (Bourriaud; 2006). La demarcación, por último, de lo social en la obra no es sino la emergencia por grabar la experiencia de un cuerpo sobre otro cuerpo. La inestable y polisémica realidad circundante hace desarrollar no sólo una metáfora de interés sobre esos huecos, tipos o especies de espacios (por ejemplo, los jirones de vidrios desplomados de *Window Blow-Out*; 1976), sino una aproximación creativa sobre un determinado modo de hacer: la construcción de un aquí y un ahora único, expresivo de la voluntad de sus ocupantes. (J. LLANO, 2008)

MIDDLE EXPRESS

BERTHOUD

En 1976 Matta-Clark recibió la invitación para que fuera a fotografiar los daños que habían producido en el Architecture and Urban Studies de New York. Al exterior del edificio, yo era en esa época el fotógrafo del museo, (como modelo) y había que incluir proyectos para entregar a la prensa en el museo. Al principio, Matta-Clark propuso partir de una de las habitaciones y del toque de queda. No era muy tranquilizador. Dos pies por dos pies que luego habrían de amontonarse en un trípode u otro elemento que pudiera a la distancia. Gordon pretendía un comentario sobre la herida. Gran Silencio. No se hablaba fuerte, era el gusto de los realizadores de proyectos utópicos, en las pinturas también.

En lugar de ese comentario, que contenía todo lo que se siente al ver los destrozos, ¿Era miedo minimalista y básicamente inofensivo, aquel acto? Había que trabajar, me habían llamado al propio Instituto, declarando al mismo tiempo histórico y ahora, a casi 35 años después, se muestran intolerables. Habiendo pedido prestada una escopeta, me hubieras visto. Tres de la madrugada y volaron las ventanas.

MATTA-CLARK

Nemesio Antúnez me llamo desde el museo a participar en un exposición en el Instituto de producción de balas de tanques, en el interior y exterior, la exposición se llamo "Ideas a Model", que reproducía cuadros para catálogos o para Richard Meier y Michael Graves entre otros. Al entrar al museo en ese momento, en estado de habitación del seminario, en piezas cuadradas, solo se podía llevar la cámara fotográfica, nada que tratase del centro de la exposición. "La obra de semejar un arma de la arquitectura y los arquitectos modernos". El buen recuerdo que el Museo estaba como bestiario como en el South Bronx. Muros, puertas y ventanas atravesados por las características formales y estéticas de una obra. Es muy difícil de describir, el sentimiento de impotencia de Matta-Clark. Hizo una obra que apunto directamente ¿rabia o indignación? ¿Incredulidad por lo inútil de su propuesta inicial? Fue un

compromiso para dejar constancia grafica de un hecho como indica Dennis Oppenheim, quien llego a la galería públicamente por primera vez. Me gustaría que nadie viera la sala de exposición. Luego lleno cada marco, como en el South Bronx, cuyas ventanas habían sido...

LAS FOTOGRAFÍAS

La fotografía de 50x50 cms. de Berthoud condicionado en una arquitectura, de 28x35.5 cms, queda puesta junto, al interior de una ventana, con uno de los fragmentos de la fachada de ladrillos. Un disparo. A través de ella podemos ver algunas otras mostradas, con todos sus vidrios rotos, casi contrastando en blanco y negro, forma, para decir con certeza. Bajo las ventanas, aparecen a petición del director del Museo Nacional, otras también en blanco y negro. Con seguridad parte del ataque a este edificio del Parque Forestal, de esquinas con aire acondicionado. Una de ellas, la del golpe militar de septiembre de 1973, a pesar de ser un fragmento, por su encuadre fue donada actualmente a la Dirección de las 3 Columnas, cuya franja central esta desfasada de la exposición.

La fotografía de Matta-Clark, artista visual, licenciado y fotógrafo, muestra un fragmento de una vista a la Berthoud, una vista desde el exterior de vidrios perforados de manera casi perfecta de un edificio de al menos cuatro pisos, con sus nueve ventanas de alto edificio continuo. La fotografía de... ¿Balas? ¿Piedras? Podría ser parte de una serie de ocho que Berthoud tomo a unos rectángulos de color claro (la fotografía arte de Santiago), como registro confuso de las tapas de ventilación que la ciudad recibió por parte de los militares el día de la Central. Una de ellas aparece removida de su posición original. El suicidio del presidente Allende. Esta fotografía sugiere una simetría axial, tres ventanas, biblioteca y archivos de Chile, saliendo por atrás unos 50 cms. (D. BRUGNOLI, 2008)



LA CASA EN RUINAS

La casa tiene que gustar a todos. A diferencia de la obra de arte, que no tiene que gustar a nadie. La obra de arte es un asunto privado del artista. La casa no lo es. La obra de arte se introduce en el mundo sin que exista necesidad para ello. La casa cumple una necesidad. La obra de arte no debe rendir cuenta a nadie, la casa a cualquiera. La obra de arte quiere arrancar a las personas de su comodidad. La casa tiene que servir a la comodidad. La obra de arte es revolucionaria, la casa es conservadora. La obra de arte enseña nuevos caminos a la humanidad y piensa en el futuro. La casa piensa en el presente. La persona ama todo lo que sirve para su comodidad. Odia todo lo que quiera arrancarle de su posición acostumbrada y asegurada y que le abrume. Y por ello ama la casa y odia el arte.

(Adolf Loos, 1910)

1. ¿Cómo hacer un ajedrez de madera y pvc?
2. ¿Cómo reparar una alfombra dañada?
3. ¿Cómo instalar un apliqué?
4. ¿Cómo cuidar un auto en invierno?
5. ¿Cómo hacer tu propio backgammon?
6. ¿Cómo armar bancas para niños?
7. ¿Cómo instalar una barra de cortinas?
8. ¿Cómo instalar y reparar bisagras?
9. ¿Cómo instalar un burlete?
10. ¿Cómo usar un probador?
11. ¿Cómo unir adecuadamente un cable eléctrico?
12. ¿Cómo cuidar las camelias y las azaleas?
13. ¿Cómo limpiar una canaleta?
14. ¿Cómo escoger bajadas de agua?
15. ¿Cómo escoger una carpa?
16. ¿Cómo instalar cerámicas?

17. ¿Cómo cambiar sólo una cerámica?
18. ¿Cómo reparar daños de un temporal?
19. ¿Cómo desatascar el difusor de la ducha?
20. ¿Cómo extender un enchufe con alargador?
21. ¿Cómo reparar un enchufe?
22. ¿Cómo aislar el entretecho de su casa?
23. ¿Cómo reparar una escalera de madera?
24. ¿Cómo iluminar un escritorio?
25. ¿Cómo pintar una fachada?
26. ¿Cómo instalar un filtro de piscina?
27. ¿Cómo estimular la floración antes de la primavera?
28. ¿Cómo reparar una gotera que viene desde el techo?
29. ¿Cómo prevenir el daño de las heladas?
30. ¿Cómo lograr un hogar confortable?
31. ¿Cómo hacer una huerta en su casa?
32. ¿Cómo instalar un interruptor de paso?

33. ¿Cómo hacer un jardín con texturas y colores en el suelo?
34. ¿Cómo cuidar un jardín en abril?
35. ¿Cómo usar una lija?
36. ¿Cómo instalar una llave de agua?
37. ¿Cómo reparar una llave que gotea?
38. ¿Cómo reparar la madera exterior?
39. ¿Cómo eliminar manchas de cera?
40. ¿Cómo detectar monóxido de carbono?
41. ¿Cómo reparar un muro con humedad?
42. ¿Cómo hacer un organizador de juguetes?
43. ¿Cómo cambiar una palmeta vinílica?
44. ¿Cómo instalar palmetas de pasto?
45. ¿Cómo limpiar y mantener una parrilla?
46. ¿Cómo cuidar el pasto después del invierno?
47. ¿Cómo elegir una mascota?
48. ¿Cómo cambiar las plumillas del limpiaparabrisas?

49. ¿Cómo instalar un portalámparas?
50. ¿Cómo reparar las puertas de una casa?
51. ¿Cómo usar la cinta selladora?
52. ¿Cómo construir un quincho para asados?
53. ¿Cómo purgar un radiador?
54. ¿Cómo reparar una reja?
55. ¿Cómo sacar un remache pop?
56. ¿Cómo hacer una repisa en la logia?
57. ¿Cómo reparar daños en el riego automático?
58. ¿Cómo podar rosas en invierno?
59. ¿Cómo armar un set de herramientas?
60. ¿Cómo hacer un soporte con ruedas para electrodomésticos?
61. ¿Cómo subir al techo?
62. ¿Cómo programar un temporizador?
63. ¿Cómo lograr un efecto invernadero?
64. ¿Cómo hacer un trasplante en su jardín?

LA PIEZA QUE FALTA

1. NOTA DE PRENSA

En la exposición, se presentan **ocho fotografías** realizadas por **Sergio Berthoud**, luego del último ingreso que hiciera Nemesio Antúnez al Museo Nacional de Bellas Artes el día **15 de septiembre de 1973**, para documentar lo ocurrido al interior del Ala Norte del Segundo piso del Museo. Aun hoy persisten al exterior del Museo algunas huellas de los impactos de bala como testimonio de lo que ocurrió hace 35 años.

Las fotografías muestran las marcas dejadas por las balas y entre ellas, se reconoce la perforación de una pintura “Retrato de mi hermana” realizada por el pintor Francisco Javier Mandiola (1820-1900), alumno de Monvoisin.

“La exposición alude a *La pieza que falta* de una totalidad que debe ser restituida. La primera ausencia se produce cuando las fotografías de Berthoud revelan el impacto de una bala en una pintura del Museo. Luego, se inicia una investigación en torno a lo que ocurrió con la obra posteriormente pues, al día de hoy a nivel visual, nada indica que ésta hubiera sufrido daño. No obstante, de acuerdo a los recientes informes del **CNCR** (Centro Nacional de Conservación y Restauración de la DIBAM) se puede advertir que la obra efectivamente sufrió un daño, pero que posteriormente fue restaurada, sin que exista mayor información de tal proceso. Treinta y cinco años después, no existen antecedentes acerca de las causas exactas que originaron el deterioro de la obra; no obstante, los elementos documentales, el testimonio fotográfico y la bala encontrada por Nemesio Antúnez al interior del Museo, ofrecen pistas aisladas para configurar preguntas que esperan una o varias respuestas.” Ramón Castillo, Curador.

En la exhibición, se presenta la obra restaurada, y dos fotografías ampliadas a escala, en las que se muestran los distintos procesos de iluminación con los que se intentó reconstruir el impacto de bala que al día de hoy no es perceptible debido a la restauración que se hizo a la obra con posterioridad a 1973. De dicho tratamiento no

quedó registro ni información del tiempo en que fue restaurada, ni del autor que realizó su restauración. La que existe data del año 1997 en que se solicitó al CNCR, realizar ajustes en algunas áreas de repintes antiguos del cuadro, en los cuales, el color se encontraba fuera de tono. Durante el primer semestre del año 2008, se solicitó al Laboratorio de Pintura del CNCR, realizar una evaluación con rayos equis (RX). Luego, para obtener más antecedentes, se analizó además con fluorescencia ultra violeta (UV) y reflectografía infrarroja (IR). Recientemente, el CNCR entregó un informe con los resultados e imágenes correspondientes; éstas fueron realizadas con fines de documentación acerca del proceso técnico y registro del estado actual de conservación de la pintura.



2. CÓMO CONTAR LA HISTORIA DE LO QUE NO ESTÁ

La historia, aquella que se escribe en libros o se reconstruye distendidamente en la sobremesa, parece ser siempre aquella narración de ‘lo que ha sido hallado’¹ del pasado. La pieza que falta, sin embargo, nos deja ver hasta qué punto esto no es así. Parece ser que el material del que está hecho el relato del pasado es sobre todo lo faltante, lo que se resta de ese pasado y de su narrativa, aquello que porfiadamente se resiste.

Pero ¿porqué y a qué se resiste?, ¿porqué falta lo que falta? Y sobre todo ¿a quién le falta? En lo que sigue, intentaremos avanzar en las tres direcciones que estas preguntas nos abren, a partir de esa historia no contada que la exposición² deja ver, como una puerta entreabierta que permite delinear el contorno de una figura que no decide a mostrarse y a comparecer a la luz pública.

¹ Arendt, H., *Diario Filosófico (1950- 1973)*. Ed. Herder, 2006, p. 241.

² LA PIEZA QUE FALTA, fue el título de la exposición realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, como parte del programa de exposiciones Ejercicios de Colección a cargo del curador Ramón Castillo y diseñada por Sebastián de la Fuente. Componían la exposición 8 fotografías en B/N de Sergio Berthoud tomadas días después del golpe militar al interior del Museo; 5 testimonios escritos de lo ocurrido; 1 casquete de bala encontrado ese día al interior del Museo; 1 cuadro “retrato de mi hermana” del autor Francisco Javier Mandiola de 1842, formato 1,00 X 0,80 mts. Y perteneciente a la colección del MNBA, impactado por una de las balas el año 1973 y el informe de restauración sobre el mismo, de septiembre de 2008. Santiago de Chile, agosto 2008.

1.

Lo que primero llama la atención es esa ‘fractura expuesta’ entre historia y memoria. Nos encontramos ante el relato de un hecho que no aparece en la historia, entendida esta como el relato monumental del pasado social y político³. Esa historia oficial que se funda en los consensos no de lo que sucedió o no sucedió sino más bien, en los consensos de lo adecuado, con miras a la consolidación de ‘lo común’, que tal y como lo hemos venido entendiendo en estos últimos casi veinte años, aparece como lo unívoco. En este contexto, se trata de un relato faltante que como la pieza perdida de un rompecabezas en la medida en que no aparece, pone en cuestión y deja en suspenso todo el rompecabezas, entendido como sistema de la historia reciente.

Pero al mismo tiempo la pieza faltante semi-expuesta en la exposición, se resiste a desaparecer. Es decir, pese a la borradura accidental del olvido, y al esfuerzo del todo intencional de borrar la huella de la violencia en el cuerpo, en este caso en el cuerpo del cuadro, la mancha casi imperceptible de esa huella permanece en el fondo del cuadro. Si la marca de la bala pudo ser borrada, la marca del intento de borrar esa marca, la borradura misma, no puede ser borrada. El mismo ejercicio de la borradura aparece como huella de la herida. Se vuelve cicatriz que borra y al mismo tiempo marca o sobre marca el lugar de la herida. Borradura que se hace indicadura porfiada de lo que fue la violencia. En este sentido la pieza no termina de aparecer, pero al mismo tiempo opera en ella una feroz resistencia que no la deja, al menos no del todo, llegar verdaderamente a desaparecer.

En este doble frente es donde se juega el recurso a la memoria: frente a la historia, escrita o dictada en mayúscula, las pequeñas narraciones, las memorias díscolas que juegan a desordenar a poner en cuestión, a deshilar aquello que ha sido hilado y bien anudado por el quehacer histórico.

La pieza que falta es así la narración, entrecortada y fragmentaria de una memoria que viene a refigurar un hueco en la historia, un agujero incomprensible, un salto

³ Para el ‘uso monumental de la historia’ ver: 1 Nietzsche, F., “*De las ventajas e inconvenientes de la historia para la vida*”, Segunda Consideración Intempestiva, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

sorpresivo, un ‘fallo de la memoria’ diría Arendt⁴. En ese sentido, se trata de una pieza que aparece y desaparece poniendo en cuestión la capacidad real de contar y significar de la historia como tal, en la medida en que no solo los ‘hechos’ sino la misma historia en su ‘reconstrucción de los hechos’ deja sentir la violencia ahora como silencio, como hiato en el relato. La violencia que está viva en la huella de la herida en el cuadro que no se puede borrar, la violencia que está viva en el silencio de lo que no se puede decir.

Hay aquí una puesta en escena, de esa violencia que habiendo marcado el pasado sigue operando en el presente, como diría Benjamin. Para este autor, la historia debería recuperarse y rescribirse desde la perspectiva de aquella víctima que no olvida, a pesar de que el presente ha sido construido sobre el olvido de su carácter de víctima⁵. Se trata de desarrollar un pensamiento que tenga en cuenta el pasado fallido y desde esta presencia al menos organizar el pesimismo. Con ello, se busca antes que poder prevenir la repetición de la violencia en el futuro, más básicamente aún, reparar una injusticia que ha sido cometida y que sigue estando vigente y generando consecuencias, es decir, nuevas injusticias en el presente⁶.

En este sentido, para Benjamin una historia desde la perspectiva de las víctimas no tiene como único fin reparar a esas víctimas, sino antes bien y primero que nada, detener la cadena de violencia que se establece su continuidad entre pasado y presente, a partir de una hermandad entre los vencedores del pasado y sus herederos del presente, entre los que se cuenta al historiador que escribe la historia. En este sentido, se trataría de irrumpir en esa historia oficial con las memorias sepultadas o borradas de aquellas víctimas y testigos que no tienen voz, y que nos incitan, como la marca en el cuadro de esta exposición, a “recordarlo todo”⁷ tal como quería Benjamin. A practicar una política del duelo, que tenga en cuenta que el crimen y la

⁴ Arendt, H. “La brecha entre pasado y futuro”, *De la historia a la acción*, Paidós, Barcelona, 1995, p. 78.

⁵ Benjamin, W. *Tesis sobre Filosofía de la historia*, en, *Medianoche en la historia*. Trotta, Madrid, 2006, p. 156.

⁶ Benjamin, W. ob. cit., p. 162.

⁷ Ver, Mate, R. *Memoria de Auschwitz, actualidad moral y política*. Trotta, Madrid, 2003, p. 252.

injusticia no prescriben mientras sus efectos sigan siendo parte del presente de una comunidad.

Ahora bien, la tarea política de leer el pasado, asumiendo la perspectiva de las víctimas y ver que nada de lo que aconteció puede darse por perdido, es lo que permite a Benjamin afirmar que la memoria permite liberar esperanzas del pasado que fueron declaradas finiquitadas por la historia⁸. Se trata de convertir la desesperanza del pasado, es decir, las esperanzas fracasadas del pasado en principio de esperanza del presente. En esto consiste *el débil mesianismo* al que nos invita Benjamín⁹. Recuperar junto con el pasado y la perspectiva de las víctimas, la esperanza latente en ese pasado, los proyectos truncados, las alternativas no realizadas, mediante la actualización de un pasado que nunca fue y que todavía quiere y puede ser¹⁰.

Frente al primer camino propuesto, el de la pregunta por la resistencia misma de esta pieza que no termina de aparecer pero tampoco se deja 'desaparecer' podemos decir en lenguaje benjaminiano: la pieza no logra aparecer en el espacio público por la violencia que la hizo desaparecer, sigue de alguna manera operando, al menos en parte, la historia presente, dejando en ella huecos de silencio, manchas allí donde existieron balas. Pero esos huecos son a la vez intersticios en donde la pieza se vuelve memoria pétrea, calcárea, fósil de una herida que no quiere desaparecer y por ello remueve las capas de silencio y de pintura que la borran. En este sentido, no puede desaparecer porque se ha convertido en una huella de piedra, que supera y al mismo tiempo señala la borradura que la recubre.

⁸ Benjamin, W., ob. cit., p. 277.

⁹ *Ibid*, p. 81.

¹⁰ *Ibid*, p. 230 y ss.

2.

En segundo lugar, llama la atención el material que compone esta pieza. Material disímil e irregular de relatos personales, fotografía de 'curatoría forense' y objetos. Es decir, fragmentos verdaderamente desiguales que no arman, no componen al menos no claramente una única pieza.

Se trata de trozos dispersos que no logran componer ningún todo. Escorzos de fenómenos tan desiguales que no dejan nunca de estar dispersos, esparcidos ordenadamente en la sala, sin no logran ser una única pieza. No hay pieza, al menos no pieza unitaria posible entre estos restos mínimos y desiguales. Que además de fragmentarios son extremadamente escasos e incluso humildes.

El material de esta memoria no es sólo el fragmento sino también el despojo, lo muerto y sus restos como material histórico. La memoria histórica que se escribe desde los despojos de esa historia.

La relación que parece existir entre memoria y muerte es muy antigua para la filosofía. Para Platón por ejemplo, toda memoria cifrada en la escritura, supone la muerte del 'sentido vivo', que sí conserva la palabra hablada. En este sentido, escribir es fijar y preservar lo que al mismo tiempo supone la muerte de aquello que se guarda. Es por esto que Platón argumenta en contra la escritura y los libros, considerándolas fuentes de pérdida de sabiduría. Se trata de vehículos que preservan el pensamiento al precio de destruir de él lo que está vivo.

Esta paradoja que puede plantearse frente a la cuestión del pensamiento y el lenguaje en general es específicamente nítida en la 'preservación del pasado' por parte de una memoria que intenta narrar ese pasado. La materia prima de esa narración no son los hechos ni la realidad viva, sino los fragmentos que dejó bajo la forma de despojos de un pasado ya muerto. Como dice Arendt sólo se puede comenzar a contar una historia una vez que la acción que ella narra ha llegado a su fin, es decir después de la muerte de la acción.

En este sentido, este disímil material de trabajo que conforma La pieza, es un material de desecho, que ha sido rescatado de bodegas y armarios donde estaba condenado a convertirse en basura. La recolección de estas piezas de desecho y su recontextualización en una sala de museo, conforman una operación, elaborada por la curatoría de la obra, que se parece en algo a la labor de ‘trapero’ o ‘cartonero’ diríamos nosotros, que Benjamin atribuye al historiador o más específicamente al pensador de la historia. Con ese material muerto, con esos restos que la historia ha dejado de lado, se trata de construir unos nuevos y vivos significados en el presente.

Arendt entiende la labor del propio Benjamin, como pensador del pasado, en esos mismos términos. Utilizando una imagen más tranquilizadora: Benjamin el ‘pescador de perlas’. Se trata de una forma de pensar que trabaja sobre el presente, pero cuyas materias primas son sin duda el pasado y el paso del tiempo, una forma de crear significado acerca del pasado que nuestra autora describe de la siguiente forma:

“Lo que guía este pensamiento es la convicción de que aunque vivir esté sujeto a la ruina del tiempo, el proceso de decadencia es al mismo tiempo un proceso de cristalización, en el que en las profundidades del mar, donde se hunde y se disuelve aquello que una vez tuvo vida, algunas cosas ‘sufren la transformación del mar’ y sobreviven en nuevas formas cristalizadas que permanecen inmunes a los elementos, como si sólo esperarán al pescador de perlas que un día vendrá y las llevará al mundo de los vivos, como ‘fragmentos de pensamiento’ como algo ‘rico y extraño’ y tal vez también como un urphänomene eterno.”¹¹

La imagen del pescador de perlas que rescata los despojos de un pasado, que han cristalizado en ‘un bien maravilloso’ producto de la transformación del mar’, es una imagen tomada de una canción de *La tempestad* que Arendt coloca como epígrafe del mismo artículo sobre Benjamin.¹² La canción de Shakespeare reza así:

¹¹ Arendt, H. *Hombres en Tiempos de oscuridad*, Gedisa, Barcelona, 1992, p. 191.

¹² *Ibid.*, p. 178.

*“Yace tu padre en el fondo
Y sus huesos son coral
Ahora perlas son sus ojos
Nada en él se deshará
Pues el mar lo cambia Todo
En un bien maravilloso”¹³.*

El padre muerto y transformado en las profundidades del mar, constituye aquel bien maravilloso que no es sino la otra cara de la decadencia y el deterioro que el paso del tiempo involucra. El tesoro perdido, que se esconde detrás de la apariencia de la mera ruina y decadencia. Benjamín, como pensador de la historia, resulta para Arendt, ser aquel pensador capaz de recuperar de la ruina del paso del tiempo aquellos fragmentos trasmutados, que adquieren un nuevo significado para ‘al mundo de los vivos’. Se trata así, de un ‘prestidigitador’ que hace que se mueva lo inerte, que vuelve a la vida lo muerto, haciendo de lo que el tiempo ha destruido una nueva forma de vida.

Estamos ante la transformación artística que está en el centro de la reconstrucción y el relato del pasado: recordar y reconstruir la experiencia pasada, la ‘*mimesis*’ (en este caso *praexos*) en manos de Benjamin no es sino la otra cara de la destrucción que el paso del tiempo involucra y que abre la posibilidad de su cristalización.

Ahora bien, el núcleo de esta cristalización tiene el carácter de una transformación poética. Como nos aclara Arendt: “*En el caso de las obras de arte, la reificación es más que una simple transformación; es transfiguración, verdadera metamorfosis en la que ocurre como si el curso de la naturaleza que desea que todo el fuego se reduzca a cenizas quede invertido e incluso el polvo se convierta en llamas*”¹⁴. Se trata de una transformación *contra natura*, una transformación radical, consistente en una inversión del curso natural de los acontecimientos: de la muerte a la vida, en la que “*siempre se paga, y que el precio es la vida misma: siempre es la ‘letra muerta’ en la que debe sobrevivir el ‘espíritu vivo’, y dicha letra sólo puede rescatarse de la*

¹³ Shakespeare, W., (trad. cast., Pujante) *La tempestad*, Austral, Madrid, 2002, p. 60.

¹⁴ Arendt, H., *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 186.

muerte cuando se ponga de nuevo en contacto con una vida que desee resucitarla, aunque esta resurrección comparta con todas las cosas vivas el hecho de que también morirá”¹⁵.

Junto con la muerte, esta transformación requiere de una nueva experiencia, una vida que venga a vivificar la materia muerta. Se trata justamente del ‘pescador de perlas’ que rescata sino algo nuevo, algo que al menos bajo la forma trasmutada del significado, ha traspasado la muerte y que se dirige a una resurrección a la vida, que sigue siendo la vida mortal del fenómeno.

En consonancia con la hermenéutica heideggeriana, vemos aquí que todo fenómeno es un fenómeno de significado sólo en tanto se confronta con este origen en la muerte, de ausencia a presencia trasmutada. Este comercio con la muerte es una cuestión básica en el origen mismo de este pensar poético del pasado. Se trata, mediante la creación de lo nuevo de invertir el ritmo vital más elemental: ir de la muerte a la vida y ya no como siempre de la vida a la muerte. En este sentido, el reencuentro y la cura que nos propone Arendt de la mano de Benjamin, mediante el pensamiento poético y su transformación del pasado, es también la cura de la muerte. La posibilidad de ver la muerte como el comienzo indispensable de una transmutación, que convierte los despojos muertos en algo “rico y extraño”.¹⁶

El pasado abierto por la muerte, se convierte así en lugar de la posibilidad misma de la transformación, y los despojos son la materia prima del pensamiento y de la conciliación con cierta mortalidad. Con cierta ‘natalidad’ habría que decir también, ya que para Arendt gracias a esta mirada fragmentaria y selectiva del ‘pescador de perlas’, el pasado ya no es lo dado, ni lo hallado, el pasado, más bien es aquello que está lleno de comienzos.

Desde esta perspectiva, *La pieza que falta* es un montón de fragmentos que no llegan a conformar una verdadera unidad, un conjunto de restos del pasado que escenifican al mismo tiempo la materia muerta de ese pasado que sirve de soporte de una historia que no logra ser armada, que no se conforma como historia y se mantiene como un

¹⁵ Ibid., p. 186.

¹⁶ Shakespeare, W., *La tempestad*, ob.cit., p. 60.

conjunto de fragmentos en los que late un relato que alguien, más allá de la escena de la exposición ‘tendría que armar’.

3.

Pero quién es ese al que le corresponde contar esta historia, a quién corresponde la labor de hilvanar los fragmentos rotos de este relato insólito. No está para nada de claro, ya que hay varios sujetos implicados en esta operación. Hay un primer ‘quién’ que es el sujeto de las víctimas que el relato cuasi-contado por la muestra: el cuerpo del cuadro, el cuerpo del museo, el cuerpo de las víctimas de la violencia total del golpe de Estado de 1973 y la violencia que vino después. El cuerpo de los monumentos nacionales, de la civilidad desarmada y del ‘patrimonio del arte chileno’. Pero esta restitución en los distintos cuerpos violentados mira a quién, mira hacia dónde. Quién reconstruye esta historia y quién es el llamado a darle un lugar.

El curador y su labor detectivesca de recomponer pieza a pieza, metódicamente y exponer paso a paso el proceso de la investigación misma podría ser un primer quién. Pero la curatoría disecciona, analiza, realiza la autopsia y luego expone los resultados de las pruebas y piezas, poniendo la operación de la investigación en escena. En ese sentido, se niega a contar la historia, a sacar conclusiones a unir y rellenar lo que falta. Se abstiene de generar un discurso que pueda ser articulado verdaderamente expuesto como discurso a la luz pública.

Es verdaderamente ‘económica’ la hermenéutica curatorial, tanto que hace pensar que lo ‘puesto en escena’ más que la reconstrucción de un relato es una cifra nueva, una nueva ‘escritura’ sobre la herida y su huella en el cuadro. Escritura que como todo ciframiento antes que comunicar y exhibir, oculta, preserva, guarda mantiene a salvo y con ello también, esconde nuevas piezas. Para que otros, quizás en el futuro puedan narrar esta historia.

La pieza que falta, quizás la más importante, es justamente la de los espectadores. Aquellos espectadores del arte y de la historia, en este caso al mismo tiempo, que para Arendt sólo existen en plural¹⁷ y expresan un juicio *desinteresado o imparcial*¹⁸ sobre

¹⁷ Arendt, H., *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, Barcelona Paidós, 2003, p. 119.

los acontecimientos. Se trata del *juicio que está en manos de quienes enjuician no de quienes actúan*¹⁹. En este sentido, los espectadores no son quienes estuvieron involucrados en la acción (ni víctimas, ni victimarios ni testigos), sino aquellos encargados encontrar y recrear constantemente el sentido del pasado y de la obra.

Imparcialidad aquí no quiere decir neutralidad o ausencia de sentimiento como condición del juicio de los espectadores, sino de la presencia del pálido y no selectivo “*amor a cualquiera*” entendido de manera general y política. Este sentimiento general por cualquier individuo en particular, por *cualquiera*, que como rescata Agamben que no es ‘*el ser, no importa cuál*’, sino ‘*el ser tal que, sea cual sea importa*’²⁰. Este es el sentimiento político por excelencia el que les permitirá a los espectadores asumir la imparcialidad que necesitan para realizar su juicio sin ‘empatía’ y también sin ‘culpa’ y con ello asumir bajo sus hombros la tarea reconciliatoria, de componer y enjuiciar el pasado, considerando todas sus piezas.

En cierto sentido, esta exposición reclama a esos espectadores. Es un llamado a que esos espectadores jueces imparciales aparezcan, reconstruyan y narren de principio a fin la historia en cuestión (¿Es posible algo así como una historia de principio a fin?). Pero dónde están estos espectadores, quienes son, en qué momento de la historia aparecerán o aparecieron son cuestiones que La pieza que falta no responde. Quizás porque esos espectadores son lo definitivamente faltantes de esta historia, aquella ausencia reclamada por la exposición y que queda sonando en el visitante rato después de haber salido del museo.

¹⁸ Ibid., p. 127.

¹⁹ Ibid., p. 118.

²⁰ En este caso el carácter indefinido del pronombre resulta fundamental. No se trata de un “otro” determinado, que pueda reconocer y señalar. No es éste otro a quien puede tener nombre y rostro. Se trata de ‘cualquier’ otro, uno cualquiera y por eso debe ser considerado. A esto mismo se refiere Agamben cuando explica el significado de la expresión latina *quodlibet ens*. Al respecto nos dice: “La traducción habitual de ‘no importa cuál, indiferentemente’, es desde luego correcta, pero formalmente dice justo lo contrario del latín: *quodlibet ens* no es ‘el ser, no importa cuál’, sino ‘el ser tal que, sea cual sea importa’”. Agamben, *La comunidad que viene*, Pre-Textos, Valencia, 2006, p. 11.

La pregunta por quién o quienes podrían contar esta historia, quienes podrían recoger las piezas expuestas e hilvanar con ellas una historia, es lo que queda dando vueltas en el aire como el aura, para terminar con Benjamin, de la obra. (M. J. LÓPEZ MERINO, 2008)

IMÁGENES

1. *Planta Hangar de Cerrillos*. Fotografía de Sebastián de la Fuente, Santiago de Chile, Septiembre de 2009.
2. *Window blow-out*, Gordon Matta-Clark, New York, 1976.
3. *MNBA 1973*, Sergio Berthoud, Santiago de Chile, 1973.
4. *Impactos MNBA*. Fotografía de Sebastián de la Fuente, Santiago de Chile, Marzo de 2010.
5. *Anteojos de Salvador Allende*. Fotografía de Simón Estibill, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, 2006.
6. Reflectografía infrarroja (IR) realizada en el Centro Nacional de Conservación y Restauración de la DIBAM del óleo sobre tela *Retrato de mi hermana* de Francisco Javier Mandiola. Santiago 2008.