

Los cuerpos que faltan:

memorias, impactos y subversiones
en el Museo Nacional de Bellas Artes
de Santiago de Chile (1973-2015)*

*THE BODIES THAT ARE ABSENT. MEMORIES, IMPACTS AND SUBVERSIONS
IN THE MUSEUM OF THE FINE ARTS SANTIAGO DE CHILE, 1973-2015*

*OS CORPOS QUE FALTAM. MEMÓRIAS, IMPACTOS E SUBVERSÕES NO MUSEU
DOS BELAS ARTES SANTIAGO DE CHILE, 1973-2015*

Francisca Márquez**

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 12 - Número 1 / Enero - Junio de 2017
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 197-213

Fecha de recepción: 31 de enero de 2016
Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2016
Disponible en línea: 20 de febrero de 2017
doi:10.11144/Javeriana.mavae12-1.cfmi

* Artículo de investigación que retoma resultados de la investigación Fondecyt (Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico) n.º 1120529 dirigido por la autora. Colaboraron en este texto, Valentina Rozas, arquitecta coinvestigadora, y Diego Milos, antropólogo.

** Antropóloga por la Universidad de Chile, magíster en Desarrollo y doctora en Sociología por la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica). Se desempeña como profesora titular e investigadora del Departamento de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado. Correo electrónico: fmarquez@uahurtado.cl



Resumen

El artículo trata sobre un espacio de la memoria de las artes: el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile, construido con ocasión del centenario de la República. La investigación tiene como objetivo comprender los procesos de transformación y subversión de las narrativas hegemónicas del Museo de Bellas Artes a lo largo de su historia. Se analizan tres momentos (1973, 1980, 2013) de este patrimonio de la nación. El método es cualitativo. A partir del análisis de archivos del Consejo de Monumentos Nacionales y el trabajo etnográfico, el artículo caracteriza y analiza las huellas e interpretaciones colectivas sobre el Museo y sus obras de arte. La investigación concluye que los disparos contra este, ocurridos el 14 de septiembre de 1973, romperán el aura de la obra de arte tan celosamente resguardada. El arte quiebra su distancia ritualizada y le permite salir del aislamiento conferido por los gruesos muros del Museo. En una analogía entre el cuerpo del edificio y los retratos de mujeres ametralladas, el artículo desarrolla la tesis de que desde ese día los cuerpos del arte saldrán a las calles a mostrar sus heridas. En ese momento, el Museo actuará como proyección y pizarrón de los imaginarios y marcas que los cuerpos silenciados estamparán en la superficie de sus muros, de sus árboles, de sus canaletas, de sus puertas. La investigación aporta, por ende, a desnaturalizar la noción de *bellas artes* y así problematizar esta noción y dejar en evidencia las marcas de la subalternidad en los muros del Museo.

Palabras claves: museo; arte; dictadura; cuerpos; grafitis; Santiago de Chile.

Resumo

O artigo trata de um espaço de memória das artes, o Museu Nacional de Belas Artes em Santiago do Chile, construído por ocasião do centenário da República. Se analisam três momentos (1973; 1980; 2013) deste patrimônio nacional. A partir de análises de arquivos do Conselho de Monumentos Nacionais e de trabalho etnográfico, o artigo se propõe a ler as marcas e interpretações coletivas sobre o museu e suas obras de arte. A tese aponta que os disparos contra o Museu, ocorridos em 14 de setembro de 1973, romperão a aura da obra de arte tão cuidadosamente

resguardada. A arte rompe sua distância ritualizada, sendo-lhe permitido sair do isolamento conferido pelos grossos muros do museu. Em uma analogia entre o corpo do edifício e os retratos de mulheres metralhadas, o artigo desenvolve a tese que desde esse dia os corpos da arte sairão às ruas para mostrar suas feridas. Desde esse dia o Museu atuará como projeção e lousa dos imaginários e marcas que os corpos silenciados estamparão na superfície de seus muros, suas árvores, suas canaletas e suas portas.

Palavras chave: museo; ditadura; corpos; pichações; Santiago do Chile.

Abstract

Focused on a space within the memory of the Arts, this article analyzes the National Fine Arts Museum (Museo Nacional de Bellas Artes) in Santiago de Chile, built for the celebration of the Centennial of the birth of the Republic in 1910. Three moments in our contemporary history are analyzed as reflections of this example of the nation's cultural and architectural patrimony: 1973, 1980 and 2013. Beginning with a review of files held in the Council of National Monuments and our own ethnographic studies, the article presents a reading of the shadows cast by the museum and its collections of works of Art and delves into the collective interpretations of its ethos. The author's thesis suggests that the shots fired at the Museum on September 14th, 1973 broke the halo suspended above the work of art theretofore so carefully protected. The ritualized distance that separated Art from the rest of society was broken, allowing Art to leave the isolation created by the heavy walls of the building. In an analogy that describes the body of the building and the portraits of women cut down by machinegun fire, the article develops the thesis that since that moment in time the bodies of Art will move out into the streets to show their wounds. From that day forth, the Museum would serve as a projection of and a blackboard for displaying the images and stigmata that the silenced bodies stamped upon the surface of its walls, its surrounding trees, its rain gutters and its doors.

Keywords: museum; art; dictatorship; bodies; graffiti; Santiago of Chile.

INTRODUCCIÓN

El artículo trata sobre un espacio de la memoria de las artes, el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago de Chile, construido en ocasión del centenario de la República. A través de una interpretación de su forma, los cuerpos y las huellas que ellos plasman sobre su fachada, se analizan tres momentos (1973, 1980 y 2013) de este *templum* de resguardo del arte como patrimonio de la nación. Si el Palacio de La Moneda en Iquique es la imagen de la tragedia que marca el fin de la tradición democrática y el sueño de la revolución socialista, los disparos contra el Museo Nacional de Bellas Artes, ocurridos la tarde del 14 de septiembre de 1973, son el silencioso testimonio de que de allí en adelante nadie ni nada se salva de la sospecha. Pero por sobre todo, con el bombardeo al palacio de las artes, se rompe el *aura* (Benjamin 1973) de la obra de arte tan celosamente resguardada. La tesis que aquí se sostiene es que paradójicamente, al bombardearse los cuerpos contenidos en sus cuadros, el arte rompe su distancia ritualizada y les permite a estos y otros cuerpos activarse y salir del aislamiento conferido por el cuerpo adormecido o muerto del mausoleo, tras lo cual los transforma en testimonio y experiencia.

En una analogía entre el cuerpo del edificio (testimoniados por cuarenta huellas de disparos aún visibles en su fachada) y dos retratos de mujeres dañadas por balas de ametralladoras percutadas desde un tanque, la ponencia profundiza la tesis que dichas heridas de muerte sobre los cuerpos actuarán no solo como metonimia del cuerpo del edificio y por ende del cuerpo de Chile (Museo Nacional de Bellas Artes 2014), sino también gatillarán la movilización del cuerpo, para desde ahí, oponer resistencia a la represión y silencio de las *artes bellas*. Lección que desde la década de 1990 habría perdido su fuerza, para dar cabida a tímidos reclamos sobre la fachada y el espacio del Museo. En estos términos, el museo como dispositivo significativo, es también una metáfora de lo que acontece en Chile. De ahí que su fachada luzca hasta hoy las heridas no solo de las balas, sino también las de todos aquellos cuerpos históricamente expulsados por el color de su piel, por su fealdad, su pequeñez, su homosexualidad.

Como toda expresión de la cultura, ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo, pueden sustraerse a la actualización de la historia. Y aun en el arte estas transformaciones y estas heridas la modifican en su concepción esencial. Este artículo no llega a responder cuál sería esa noción de arte que permanece tras la dictadura sufrida durante diecisiete años en Chile, pero sí plantea la materialidad y las marcas de las transformaciones de este lugar llamado Museo Nacional de Bellas Artes, emplazado en un bello parque y al costado del río Mapocho. Lugar que hará de pizarrón de las memorias silenciadas y que estampan sus marcas en la superficie de los muros, los árboles, las canaletas, las puertas del Museo. Tomaremos esta materialidad como un texto donde leer las interpretaciones colectivas de las memorias, porque, aunque al Museo pocos entran, todos lo observan y lo perciben, sumido en su soledad y belleza. Veremos que el cuerpo experiencial y testimonial atraviesa no solo la intervención del arte chileno, sino latinoamericano hasta transformarse en una política relacional en torno al arte y el quehacer de la política; aunque dichos cuerpo y sus expresiones permanezcan siempre en los extramuros de los palacios de las bellas artes.

La pregunta que este artículo se propone responder es esta: ¿de qué manera estas acciones de arte y cuerpos experienciales frente, junto, bajo, sobre, el palacio de las bellas artes turbaron e impactaron los marcos de las representaciones estéticas y artísticas, patrimonialmente permisibles posdictadura?

DEL MÉTODO Y LA INVESTIGACIÓN

El enfoque metodológico de esta investigación es cualitativo, y se construye sobre dos soportes simultáneos: 1) la narrativa del museo, conjunto de estructuras significativas ligadas a la orientación y al reconocimiento del arte que se acoge en su interior y 2) las narrativas “otras”, entendidas como los relatos y las expresiones corporales conmemorativas, en las cuales el ciudadano apela a su reconocimiento como referente cultural y político en esta narrativa museal. Esta investigación se ubica conceptual y metodológicamente en ambas dimensiones. Esto es, se indaga sobre la materialidad y forma monumental a través de los procesos y relatos contenidos en los archivos de patrimonialización estatal del Museo, así como en la monumentalidad significada y disputada a través de los cuerpos y las prácticas ciudadanas. En la caracterización del desempeño patrimonial, se incorporan: 1) la comprensión de los marcos institucionales que ordenan y orientan las decisiones de instalación y reconocimiento de la forma monumental (sistematización de archivos del Consejo de Monumentos Nacionales); 2) los escenarios o puesta en escena de los cuerpos, las marcas, los usos, las conmemoraciones y las movilizaciones sociales en la que se despliega la disputa de la obra monumental, la memoria y los imaginarios. Para ello se realizó un trabajo de observación etnográfica durante dos años y sesenta entrevistas a los transeúntes en los entornos del Museo. En síntesis, en la búsqueda comprensiva del museo se caracteriza tanto el ideario como la forma del patrimonio artístico a través de los distintos relatos y prácticas que la construyen históricamente.

UN MUSEO PARA EL CENTENARIO DE LA REPÚBLICA

El Museo Nacional de Bellas Artes es uno de los tantos edificios y proyectos que vieron la luz con motivo del centenario de la República. Si bien la fundación del Museo ocurrió el 18 de septiembre de 1880, solo tuvo un espacio propio en 1910 y albergaba tanto al Museo como a la Escuela de Bellas Artes. El proyectista del palacio fue el arquitecto Emilio Jécquier, quien concibió esta obra dentro del estilo neoclásico, con la incorporación de elementos propios del art nouveau, pero en una versión propia al academicismo francés. El edificio se emplaza en el parque Forestal, cuyos terrenos fueron obtenidos gracias a la canalización del cauce del río Mapocho en 1888. El diseño paisajístico del nuevo parque queda en manos del francés Jorge Dubois (Flamma 2000).

El Museo Nacional Bellas Artes refiere al edificio ubicado en el parque Forestal, pero también a la Academia de Bellas Artes, que lo precede. La Academia, fundada por el Gobierno de Chile en 1849, marca el inicio de la preocupación del Estado por promover la enseñanza del arte y a su vez refleja las primeras influencias extranjeras. El artista napolitano Alejandro Cicarelli fue su primer director, quien representaba los anhelos de construcción de valores culturales de la nación. Los referentes de estos valores se encontraban en la más clásica edad romana y griega, que prometía hacer de nuestro país la Atenas de la América del Sur (Mery 2009; Universidad de Chile 1930, 32). Los clásicos dieron paso a influencias europeas, y en específico francesas. Siguiendo este modelo, es el arquitecto chileno-francés Emile Jécquier, formado en París, quien obtiene el primer lugar en el concurso de 1901 para diseñar el Palacio Bellas Artes. La propuesta contenía dos edificios independientes dentro de un mismo diseño, para su inauguración en 1910, albergaba el Museo Bellas Artes y la Academia de Bellas Artes, mientras que en la actualidad contiene el Museo Nacional Bellas Artes, y el Museo de Arte

Contemporáneo de la Universidad de Chile. Diferentes en su curatoría y definición del arte, ambas instituciones logran integrar dos corrientes antes separadas: el arte académico y las vanguardias del siglo XX.

Aunque algunos textos hacen referencia al Petit Palais como inspiración para el Palacio Bellas Artes, esa relación se reduce a la escala y situación paisajística del proyecto como estar insertado en un parque. Sin embargo, el edificio contiguo, el Grand Palais, pareciera ser un modelo más claro para nuestro museo, un edificio-pabellón que se inserta en un parque público y la planta se ordena en torno de un gran espacio interior acristalado. Es una estructura completamente de acero en el caso francés y parcialmente en el caso chileno, que rinde tributo al invernadero y a la transparencia del acero. La tradición del pabellón invernadero se inicia con el Crystal Palace, que se construye para la gran Exposición de 1851 en Londres. Esta referencia de Jécquier no se explica en un afán imitativo, sino que enmarca la obra dentro de la tradición del pabellón en el jardín de estilo neoclásico y estructura protomodernista iniciada a fines del siglo IX. El edificio viene a consolidar así la tradición académica francesa que se había instaurado desde mediados del siglo XVII en el arte chileno, de este modo su configuración exterior (edificio) es un reflejo de su interior (colección y academia). Al mismo tiempo introduce un sistema constructivo racional e industrial, la cúpula se prefabrica en Bélgica, y con su liviandad se despega del neoclasicismo más riguroso (Balmaceda 1978). El diseño del Palacio de Bellas Artes expresa la orientación academicista y francesa de su primera colección, mientras que la instalación del Museo de Arte Contemporáneo es expresión de la apertura de los cánones académicos. Ambos, sin embargo, son parte constitutiva del parque Forestal, espacio público que logra a lo largo de los años mantener una sintonía estrecha entre museo, paisaje y jardín (figura 1).



Figura 1. Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. Fuente: Márquez (2014).

EL MUSEO Y EL GOLPE MILITAR

Tal como lo registran las fotografías de Sergio Berthoud de 1973, el Museo fue ametrallado a pocos días del golpe militar, tanto en sus salas como en algunas pinturas que se encontraban en exhibición. Tras ese día ambos museos cierran y sus directores dejan sus cargos. En el caso del Museo Nacional de Bellas Artes, su director, Nemesio Antúnez, renuncia y se autoexilia en Cataluña. Asimismo, el director del Museo de Arte Contemporáneo, Lautaro Labbé, abandona su cargo en 1973 y el Museo cierra sus puertas temporalmente. El Museo de la Solidaridad que estaba instalado en el Museo de Arte Contemporáneo del parque Forestal desaparece y sus obras se guardan en bodegas que no se reabrirán hasta la vuelta a la democracia (Reyes 2012). Sin embargo, tres años después, el 30 de diciembre de 1976, el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo, junto a la Biblioteca Nacional, la Estación Mapocho, la Intendencia de Santiago, el Correo Central y la Municipalidad de Santiago, son declarados monumento histórico nacional por decreto ley firmado por Augusto Pinochet. Las transformaciones que sufrirán el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo durante la dictadura son signo, una vez más, del interés patrimonializante de la junta militar. Luego de esta declaratoria, se inician algunas obras de intervención en el palacio y sus espacios exteriores. En 1979, la Municipalidad de Santiago remodela el anfiteatro exterior, y en 1980, con motivo del centenario de la fundación del Museo, se remodela la plaza de acceso, y se reinstala la escultura *Unidos en la gloria y en la muerte* (1922), de la escultora chilena Rebeca Matte, en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes (<https://goo.gl/UBBj22>). El golpe de estado de 1973 obliga a transformar los modos de acción y los lenguajes de la política, que se caracterizan por dinámicas de experimentación corporal y el rechazo de las consignas ideológicas y artísticas tradicionales (figura 2).

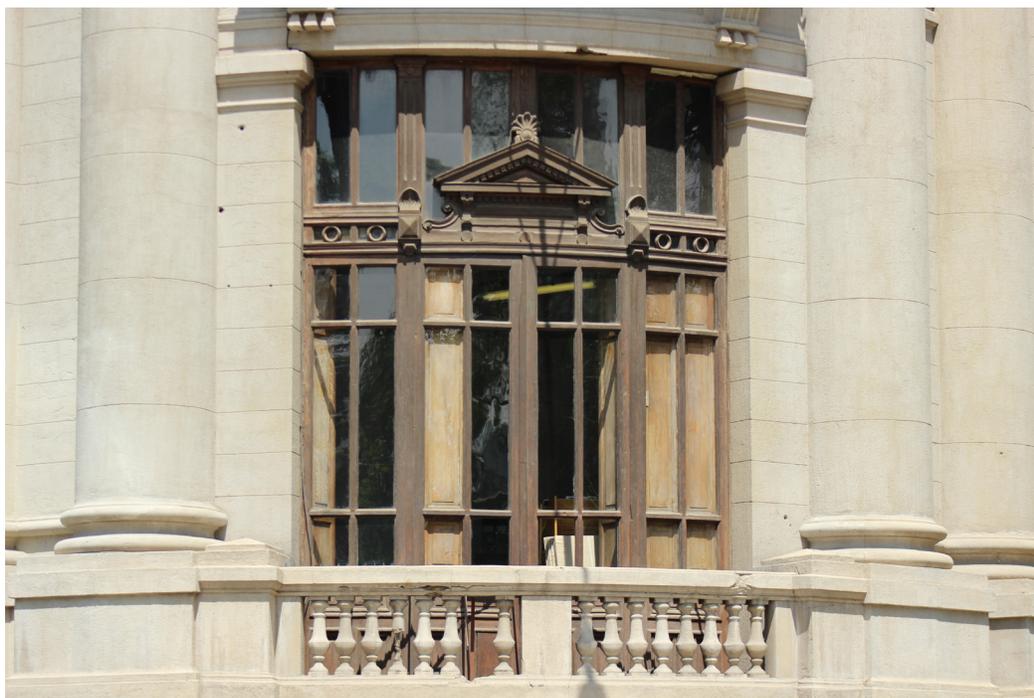


Figura 2. Huellas de balas en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes. Fuente: Brito (2015).

EL ARTE MÁS ALLÁ DEL MUSEO

Este acribillamiento del Museo es el inicio de una larga historia, en la que las expresiones del arte transformarán su carácter sedentario y de enclaustramiento palaciego, en uno itinerante, efímero y performativo en la esfera de lo público. Expresiones que echarán mano a experiencias tan diversas como la toma de la calle, el trabajo con el cuerpo, la comunicación clandestina, el teatro improvisado o la serigrafía como herramienta política. Son propuestas que abogan por un arte activo, público y subversivo frente a la dictadura y el arte en su forma tradicional.

Así es como durante la década de 1980 nuevas expresiones emergen en América Latina y alteran la normalidad de la vida pública impuesta por las dictaduras, Chile no fue la excepción. En las acciones realizadas en el espacio urbano, se expresa la intención de conciliar una política de la memoria o la denuncia de la tortura con la necesidad de recomponer los vínculos sociales en el espacio público (Huysen 2002). En la construcción de esas expresiones colectivas, cumplen un papel fundamental las relaciones entre los cuerpos y los soportes precarios y de fácil accesibilidad, como la serigrafía, las impresiones o los afiches. Todos ellos contribuyen a la experiencia de la protesta y la política de la multitud.

Un buen ejemplo son los movimientos impulsados por organizaciones de derechos humanos, como Mujeres por la Vida y el Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo en Chile. Así, la centralidad de la política es desplazada por la generación de afectos comunitarios en el espacio público y se vale a menudo del arte y de los cuerpos para tal efecto. Una apuesta en común de algunos colectivos chilenos durante la década de 1980 es el impulso que se le da a la serigrafía como herramienta política y, con ello, el despliegue de renovadas formas de acción gráfica como una forma distinta de socialización del arte. La opción de la serigrafía se engarza en una larga tradición de la gráfica de izquierdas, que desde el siglo XIX prefirió el grabado antes que la pintura al óleo. Dicha técnica permitía la producción de ejemplares múltiples en vez de una obra única, que apuesta por la facilidad de difusión y un arte participativo.

En Chile, la Agrupación de Plásticos Jóvenes, integrada por jóvenes autodidactas y con formación universitaria, sumó en sus diez años de vida (1978-1988) aproximadamente a novecientos jóvenes, pobladores, trabajadores y universitarios. Sus obras reformulan el afiche político y establecen un trabajo colaborativo con sindicatos y grupos políticos en la elaboración conjunta de imágenes y consignas. Son obras efímeras, cuyo destino no es la colección, sino la marca sobre los espacios públicos.

El Colectivo de Acciones de Arte, uno de los primeros en surgir en el momento en que los movimientos sociales comienzan a rearmarse tras el golpe de estado, hace un llamado en abril de 1984 a *NO+ en Chile*:

LLAMADO A ARTISTAS DEL COLECTIVO DE ACCIONES DE ARTE C.A.D.A./Chile y los artistas democráticos de nuestro país, hacemos un llamado solidario a los artistas internacionales, para realizar una gran obra colectiva contra el hambre, la violencia, la destrucción y el imperialismo que se ejerce sobre los despojos de nuestro país. La Dictadura es extrema, su caída sangrienta e inhumana, llamamos entonces a que el arte responda masivamente contra la muerte y la barbarie. Hemos construido una consigna que se ha canalizado en rayados

murales, en exposiciones, acciones de arte, teatro, música, etc. Dicha consigna es NO +. La invitación es a que los artistas internacionales la activen en sus propios países de la manera que la consideren pertinente y sus registros sean devueltos a Chile a través de los coordinadores responsables en cada país. Este trabajo de arte se inició a partir del décimo año de la Dictadura Militar y lo mantendremos hasta que este cese. COLECTIVO ACCIONES DE ARTE. (CADA/Chile, abril de 1984)

Seis años más durará la dictadura, y el Colectivo Acciones de Arte continua su trabajo sin recurrir a la producción de imágenes, sino a partir de dispositivos que funcionan como articuladores de espacios y gestos simbólicos en el espacio público. Su intención no es la intervención del espacio de la calle o del frontis del Bellas Artes como lugar contemplativo, sino como reclamo y llamado a implicarse activamente en el proceso creativo para la crítica a la institucionalización del arte y vincular el espacio del Museo con el espacio social. *Escena de avanzada*, como les llamara Nelly Richards (2007), aporta así a la reformulación artística y una práctica contrainstitucional. Algunas de las obras del Colectivo Acciones de Arte forman hoy parte del imaginario colectivo latinoamericano, como *Para no morir de hambre en el arte* (1979) o *No +* (1983-1989). Las acciones participativas del Colectivo Acciones de Arte, como es el reparto de leche en poblaciones y su despliegue en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes con los camiones repartidores de aquella, marca las intenciones políticas y estéticas del grupo; esto es, crear acción al hacer arte en el espacio urbano de Santiago.

Otra intervención de carácter performativo en las inmediaciones del Museo Nacional de Bellas Artes fue el de las Yeguas del Apocalipsis a fines de 1988, aún bajo la dictadura. Durante el lanzamiento del libro *A media asta* de la poeta chilena Carmen Berenguer, en el parque Forestal frente al Museo de Arte Contemporáneo, Pedro Lemebel y Francisco Casas construyen con sus propios cuerpos y a través de la vestimenta una bandera de Chile. Lemebel vestido de rojo y Casas de pantalón blanco y camiseta azul con una estrella blanca bordada en el pecho y otra en la espalda. Ambos caminaron descalzos tomados de la mano y arrastrando un velo negro en señal de luto (www.yeguasdelapocalipsis.cl).lto componente performativo”

En ese mismo año, 1989, se forma el colectivo Ángeles Negros, condensación de una “sensibilidad mirista-punk en clave posmo-pastiche”. Postulada como acción gráfica antiheroica en clave de género negro, la “delincuencia visual” operaba en los límites del simulacro. Identificándose con los gestos rupturistas que el Colectivo Acciones de Arte o las acciones de Lotty Rosenfeld dirigen a una institución artística en la que la pintura ocupaba un lugar primordial, los Ángeles buscaron su propia puesta en cuestión del marco y la tela a través de la ocupación gráfica en los sitios eriazos y sus muros. En la intervención *Diez puntos tiene tu herida* (1989), los Ángeles Negros hacen uso de los elementos de agitación y propaganda —el afiche serigrafiado, el manifiesto fotocopiado— para marcar lugares de tráfico e identificar los puntos que traza una *dark zone* en la ciudad (Borja-Villel 2012, 30).

El colectivo El Piano de Ramón Carnicer (Godoy, Meschi, Oyarzún, Rueda, Zañartu) no interviene en el espacio de la calle, sino en los espacios *under* de exhibición artística, y su principal estrategia de intervención es la parodia de los emblemas nacionales. Por ejemplo, en la muestra colectiva *Perdimos la patria pero ganamos un lugar en la foto*, realiza un trabajo iconoclasta que busca “reescribir la iconografía heroica del imaginario popular patriota” tomando figuras históricas para parodiar a los militares en el poder. Su trabajo cubre diversos formatos y soportes, como el muralismo, la escenografía, las acciones de arte y la acción gráfica. La serie de tres banderas constituida por *Pliego nacional de los trabajadores*, 1º de

Mayo y *En materia de orden general*, realizadas por la agrupación en 1981, emplea tanto la accesibilidad de la fotocopidora como la autonomía de la serigrafía. La falta de recursos dio cabida al ejercicio del reciclaje de diarios y revistas. De esta forma, la gráfica se convierte en un soporte de códigos visuales que subvierten la estética de la dictadura. Lo anterior se manifiesta en el uso del negro como “cultura de muerte, rabia, malestar, lucha y demanda”, a modo de contrapunto de las políticas de blanqueamiento y las operaciones de orden y limpieza que invadían la ciudad. Las acciones de los Ángeles Negros no terminan de inscribirse en un régimen preciso de sentido o significación, son que parecen tener “el afán de intervenir los espacios por el puro placer de la provocación”, lo cual por momentos hace que su práctica tienda a fundirse con su estrategia de posicionamiento respecto de la institución artística (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2012, 32-33). Así podríamos seguir nombrando nuevas formas de arte y manifiesto donde la crítica antidictatorial se funde en la crítica al arte institucionalizado: en las paredes, en el frontis y en el entorno del museo.

HUELLAS Y HERENCIAS POSDICTATORIALES

Si hacemos un salto en el tiempo, tendríamos que preguntarnos por el destino de estos cuerpos experienciales y de las artes encarnadas como resistencia a los moldes impuestos y recodificación del espacio público y del arte a través de los cuerpos (Taylor 2015). ¿Dónde quedaron esos cuerpos que se transformaban desde su indisciplina en voceros de los cuerpos ausentes? ¿Qué nos dice hoy el Museo Nacional de Bellas Artes? ¿Qué huellas encontramos hoy de estos cuerpos que por diecisiete años deambularon, se vistieron y travistieron en su frontis, sin nunca entrar?

Bien podríamos responder que estas preguntas han perdido toda validez por cuanto reconocemos una equivalencia entre acción de arte, cuerpos encarnados, *performance* y el periodo histórico de la dictadura, ya concluido. A veinticinco años de democracia y la consolidación progresiva de una industria cultural, un mercado del arte, la reapertura de los departamentos de arte en las universidades, la proliferación de galerías, la creación de “audiencias culturales” y políticas patrimoniales... las expresiones públicas del arte y de las expresiones políticas parecieran haber vuelto a sus causas tradicionales.

En Chile, el retorno a la democracia coincide con una transformación de los modos económicos de producción y distribución artísticas. El auge del valor del arte contemporáneo camina de la mano con la producción masiva y la distribución de productos culturales o “industria cultural”. Frente a la evolución del arte como un objeto de consumo, la complicidad entre las instituciones del arte, las políticas patrimoniales y la lógica empresarial parecieran haber invisibilizado el largo y crítico camino recorrido durante las décadas de 1970 y 1980.

Sin embargo, si se afina la mirada, descubriremos al poco andar que la corporalización del arte como expresión en el espacio público o de las técnicas precarias (serigrafía, grafitis, afiches) en los muros de nuestra ciudad siguen vivos, y sus búsquedas parecieran continuar. Expresiones que van más allá del marco artístico y se convierten en una herramienta de crítica ciudadana. Las protestas de los estudiantes, sus *besatones*, sus lienzos y grafitis, sus carreras de relevo en torno del Palacio de La Moneda, las tetadas de las madres en el frontis del Bellas Artes o el artista con los excrementos en su cabeza en la inauguración de una exposición... son todas acciones colectivas que reviven y reinventan el ámbito performativo y reconfiguran lúdica y rabiosamente las formas de la cultura dominante.

Desde el cuerpo de los artistas sobre la yegua blanca que recorre el parque Forestal o el camión de leche que va desde las poblaciones al Bellas Artes, a la estatua encapuchada de Andrés Bello o los grafitis furiosos de los pequeño artistas que permanecen en los extramuros del Bellas Artes... se nos anuncia que los viejos y nuevos modos de producción y de difusión del arte no han perdido su ambición subversiva. ¿Cómo dialoga hoy el Museo Nacional de Bellas Artes con su entorno?

Las entrevistas realizadas a quienes transitan por su entorno indican un palimpsesto de imágenes y relatos diferentes por parte de cada transeúnte o visitante. El Museo Nacional de Bellas Artes, como todo "monumento" y todo objeto arquitectónico, habla y esa habla es escuchada pero también contestada (Baudrillard y Nouvel 2007). Lo cierto, sin embargo, es que la forma (ya sea a través de la fachada, espacios, estilos, estética, tamaño, emplazamiento, estructura) habla sin palabras, y es tarea de quien lo observa, lo visita, lo ocupa, descifrar dicho mensaje para desde ahí construir su contramensaje. Pero lo cierto es que para unos y otros de nuestros entrevistados, el Museo Nacional de Bellas Artes es por definición el lugar de la belleza e imaginación. El Museo, emplazado en el parque Forestal, se impone en él por su bella fachada y entorno. "Solo sé que es el Museo Bellas Artes que está acá en el parque Forestal al lado del Metro Bellas Artes. Pero no más que eso porque nunca he entrado" (entrevista con mujer de 25 años). Y aunque pocos hayan entrado, es en su emplazamiento y armonía del edificio donde reside su capacidad de seducción. Aunque se lo hay observado desde pequeño, en los paseos domingueros, no todos saben bien lo que allí se guarda: "Desde niño que conozco el Museo. Aunque no sé quién lo construyó ni a quién perteneció ni cuál fue el propósito, pero el edificio tiene un atractivo arquitectónico" (entrevista con hombre de 58 años). La belleza de su edificación invita a imaginar; allí hay algo que se guarda, el arte, la belleza inasible pero placentera: "Aquí hay buenas exposiciones. Esculturas muy lindas aunque sean réplicas. Es un lugar grato para meditación porque se sale del mundo natural, cotidiano y puedes dar un viaje. Está buen conservado, tiene buena climatización, bien la cúpula que se ve aire fresco (entrevista con mujer de 48 años). "Sé que fue construido para el centenario de Chile, creo. He entrado un par de veces, es muy bonito (entrevista con hombre de 37 años). "Es una copia traída de Europa, tiene un estilo neoclásico inspirado en el tiempo francés. Se hace el museo por los espacios libres que quedaron (entrevista con mujer de 51 años).

Sin embargo, si se observa detenidamente la fachada del Museo, estos relatos no se conciben con las marcas sobre su fachada y su perímetro. Allí, junto a las huellas de las balas producto del ataque sufrido el 14 de septiembre de 1973, coexisten otras huellas y reclamos, que, aunque recientes, nos remiten a aquellas reivindicaciones y luchas antiinstitucionales de tiempos dictatoriales. Ciertamente, los procesos históricos construyen una valorización de las categorías significantes allí instaladas. Pero, al margen del contexto histórico, las diferentes experiencias e intereses sociales construyen significados diferenciados. Lo que para uno es un monumento a las bellas artes, para otros no es sino el apertrechamiento de unos y la exclusión de los otros. "Esto es patrimonio," rezan los carteles a lo largo del parque Forestal de Santiago, que exhiben los cuadros de la colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes. Mientras en su fachada los grafitis de sus muros nos gritan que nada de ese arte los convoca, muy por el contrario: "artistas culiaos fomes!"; "arte de mierda pa' gente de mierda"; "odio tu arte culiao burges!!!"; "Los grandes son grandes porque nosotros estamos de rodillas!!"; "Las bellas artes no son tan bellas "a la vena". Marcas que denuncian que el arte no se democratiza y que, a pesar de los años de subversión artística y acciones de arte política, las bellas artes permanecen encerradas en su palacio.

Los márgenes también están presentes en estos muros, un gran cultrún, instrumento que representa la síntesis de la cosmovisión mapuche; o un grito por una América de enjundia; hasta las disputas homofóbicas y por los derechos a la diferencia...A los grafitis se suman las acciones políticas y de ocupación en el frontis y el parque Forestal. Desde las madres con sus hijos que reclaman el derecho a amamantar en los espacios públicos y abiertos, hasta los artistas y artesanos que ofrecen su mercaderías en los pastos del Parque y el gran lienzo que anuncia el paro de los trabajadores del propio Museo, este es ocupado y reinventado en su vocación primera.

La metáfora, la analogía y la abstracción son inherentes a la actualización de la cultura; posibilidad siempre abierta a hacerse un lugar en el orden vigente y subvertir, aunque sea momentáneamente, la significación hegemónica. En este des-encuentro y enfrentamiento entre actores y monumentos, sin embargo, los signos podrán ser siempre reclamados y contestados por los poderes originales. La limpieza semanal de las paredes y el blanqueamiento de los grafitis apostados en los muros de la monumentalidad, así lo indican. Pero así como jamás se tiene la libertad de nombrar las cosas como se quiera, así tampoco se puede hacerlo exactamente como son. Ciertamente las formas institucionales del Museo ordenan las prácticas, las “formatean” e invitan a disposiciones y lenguajes específicos. Pero si el Museo genera una “audiencia cultural”, como se le ha llamado recientemente, y prescribe la relación, dicha audiencia y sus prácticas también hacen museo. En estos términos, en la provocación de la monumentalidad, también está la posibilidad del cambio cultural. La conmemoración permite un ejercicio de des-sustancialización, que le resta al acontecimiento (y al museo) una suerte de materialidad simbólica *per se*. El grafitis y la *performance* irrumpen en la significación histórica (y épica) y la escenifican como inevitable, pero al mismo tiempo como discurso performativo, producto y productor de identidades, rompe la rigurosidad empírica del relato histórico y artístico institucional (Márquez 2014). Como en el mito, lo que importa no es la empiria de la fidelidad, sino su canto y su grito (Barthes 2009) (figura 3).

MUSEOS Y EXHUMACIÓN

Ciertamente la institución museo no se materializa solo en la *propiedad* y en la *exhibición* de las obras de arte. El museo dice relación también con la memoria, con el patrimonio de una nación, con aquello que se quiere resguardar, porque en él se contiene parte de esas certezas históricas que dan sentido de identidad (Choay 2007). Las esculturas, las pinturas, las obras de arte, son por definición exhibidas y resguardadas celosamente en sus bodegas, salas o archivos, porque allí se simbolizan las fuerzas creativas de una cultura y de una nación. Sin embargo, no siempre las salas de exhibición y sus archivos son suficientes para actualizar esa historia y esa memoria sometidas al silenciamiento, trauma u ocultamiento (Sarlo 2007). De ahí que a veces no baste con el simple acceso a los archivos y se necesite una puesta en común, una exhumación de los documentos ante la presencia de todos los implicados (Borja-Villel 2012, 5). Así lo hizo el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en España con su exposición *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de la década de 1980 en América Latina* (2012), y años más tarde, el Museo Nacional de Bellas Artes en Chile, con su muestra *La pieza que falta: impactos, 1973*.



Figura 3. Graffitis en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes. Fuente: Márquez (2014).

Ambas interpretaciones se abren a nuevas miradas de la historia reciente del arte, para situarse en el centro de la historia y rechazar la autonomía y atemporalidad artística. En estos términos, el museo no es solo escenografía o escenario, sino el lugar de tránsito y factura de ese arte y sus discursos. Un espacio de la memoria colectiva e históricamente situada. En ambas experiencias de exhumación, las muestras visibilizan los movimientos en los que los artistas releen y travisten la historia. Son las diversas formas que asume la *presencia* para testimoniar y denunciar una *pérdida*.

Perder la forma humana muestra una imagen de la década de 1980 en América Latina que establece un contrapunto entre los efectos arrasadores de la violencia sobre los cuerpos y las experiencias de libertad y creatividad frente al orden represivo imperante en América Latina. Entre el terror y la fiesta, la muestra da cuenta no solo las secuelas de la desaparición masiva bajo regímenes dictatoriales, estados de sitio y guerras internas, sino también de los impulsos colectivos por idear nuevos modos de vivir. La exposición advierte la aparición simultánea de nuevos modos de hacer arte y política en América Latina entre 1973 y 1994. Rescata experiencias y formas de resistencia a través de soportes precarios, como la serigrafía, la *performance*, el video, la acción poética, el teatro experimental y la arquitectura participativa. Todas estas experiencias llevaron a extraviar la forma humana para dar lugar a nuevas subjetividades que transformarán los modos de entender y hacer política contrahegemónica (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2012), pero también el nuevo sitio del arte.

Tres años más tarde, en 2015, la muestra del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, *La pieza que falta: impactos 1973*, se hace eco de esta propuesta exhumando el hecho más violento de la historia del palacio: el acribillamiento de su frontis por fuerzas militares, el 14 de septiembre de 1973, tres días después del golpe militar en Chile.

En la muestra que se realiza en 2014, los impactos de bala perpetrados sobre las obras serán analizados por profesionales del Centro Nacional de Conservación y Restauración de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, además de análisis balísticos por parte de peritos de la Policía de Investigaciones. De este modo el museo propone una intervención que intenta con este hilo conductor de “la pieza faltante” producir una respuesta al anhelo de completar los vacíos u omisiones de la historia del arte. El director del Museo Nacional de Bellas Artes, Roberto Farriol, recuerda en el catálogo de la exposición que

abordar la memoria del arte en Chile es una tarea permanente y compartida, es por ello que están los museos, para volver una y otra vez sobre aquellos sentidos que se desprenden de los objetos una vez que estos son incorporados como parte del patrimonio de la nación. Actualizar los contenidos y contextualizarlos es propio de las actuales prácticas museológicas, de las que, sin duda alguna, la más importante es transformar el museo en un espacio abierto al diálogo y que propicie una experiencia transformadora, sostenida en el respeto y la tolerancia. Los museos actualmente tenemos instalado, ya a fines del siglo XX, el estar al servicio de la comunidad. (Farriol 2014, 7)

Es esto lo que permite que un atentado sea convertido en un acontecimiento museológico y museográfico y permita al público del museo “experimentar en su cotidiano de visitante de museo, una situación extra-artística”. La intervención reconstruye así un acontecimiento desconocido y olvidado para el arte y la cultura chilena. “Visto así, una colección es un conjunto de objetos o cosas que aguardan su momento para revelar mensajes transportados a través del tiempo” (Museo Nacional de Bellas Artes 2014, 13-14). Sin embargo, en esta apuesta, los museos no son eximidos de su papel iluminado y mesiánico, pues, tal como se advierte en el catálogo de la muestra, los museos siguen siendo “los únicos espacios de la sociedad capaces de generar preguntas y no respuestas”. Más aún, él sigue siendo el llamado al resguardo de esos objetos que hablan de un mito de origen, para así mostrárselos a los que están afuera, en los extramuros:

Algo que era un monólogo silenciado se vuelve polifonía (al entrar también muchas otras disciplinas en su puesta en escena). Esta activación de las obras es para evitar el cuerpo adormecido o muerto del mausoleo, uno de los primeros imperativos museológicos actuales: descubrir el sentido de los objetos, revelarlo y darlo a conocer a la mirada pública. En este contexto el museo es en sí mismo un objeto diseñado por el exterior, un ágora para acontecimientos singulares. Se trata de un espacio neutral para musas. (Museo Nacional de Bellas Artes 2014, 14-15)

La polifonía (Sahlins 1988) aludida no se construye con los de afuera, con aquellos que gritan y subvierten sus muros, la polifonía permanece encerrada entre estos muros, y en ellos poco o nada se reconoce de lo que fuesen las búsquedas del Colectivo Acciones de Arte, las Yeguas del Apocalipsis, el Piano de Ramón Carnicer, la Agrupación de Plásticos Jóvenes.

EL MUSEO, LOS CUERPOS Y LA NACIÓN

El problema no está entre las paredes del museo, el problema está en la dificultad para hacer de los “objetos” históricos/artísticos una pedagogía nacionalista, que le confiere al discurso museal una autoridad basada en el origen o el acontecimiento histórico y la obra de arte. El punto es cómo hacer de este hecho histórico o de esta obra el “sujeto” de un proceso de re-significación que junto con visibilizar permita redimir y resignificar la vida en aquello que Anderson (1993) llamase la comunidad imaginada. O como afirma Babha (2010, 392):

En la producción de la nación como narración existe una escisión entre la temporalidad continuista y acumulativa de lo pedagógico, y la estrategia repetitiva y recurrente de lo performativo. Es a través de este proceso de escisión que la ambivalencia conceptual de la sociedad moderna se convierte en el lugar de la escritura de la nación.

Es esta ambigüedad a la que pareciera temérsele y despertar las resistencias de nuestro Museo.

En estos términos, diremos que los relatos de los entrevistados, las huellas de las balas en los muros, los grafitis y la *performance* en la fachada del Museo nos permiten dar cuenta justamente del carácter ambivalente de estos relatos de nación, de sus rupturas, de sus rasgaduras y también de sus continuidades en las diversas narrativas que un pueblo, una cultura, es capaz de generar sobre sí misma. Los monumentos, como el Museo Nacional de Bellas Artes, operan en este sentido como pizarrones desde donde interpretar el desacuerdo y la ambivalencia de las narrativas; de aquellas que asientan el poder pero también de aquellas que reponen al poder y producen contrarrelatos que cuestionan e impiden la estabilidad y coherencia de la nación (Ranciére 2010). Son narrativas y memorias que operan desde ese espacio liminar de la nación. Son los cuerpos de las Yeguas del Apocalipsis, las acciones del Colectivo Acciones de Arte, las mujeres y sus niños en la Tetada, los rayados de artistas desplazados y el lienzo que denuncia el maltrato de los propios trabajadores del Museo. Ejercicios todos de interpelación al poder a través de la puesta en escena de las trizaduras de los discursos totalizantes que buscan minimizar las disonancias en función de la construcción de una nación estable.

La figura museo es la figura privilegiada por los Estado nación para fijar y asentar lo que es digno de ser preservado en cuanto encarnación de una historia y un relato común. Transformándose el estado, sus museos e instituciones en los albaceas de ese pasado material. Pero los herederos de dicho legado pueden también enfrentarse a este para interpretarlo y releerlo a la luz del presente. Toda herencia supone una relación reflexiva y problemática con los que no están. Supone un diálogo entre los vivos y los muertos; la presencia del ausente exige, por parte del vivo, una confrontación con la deuda que su desaparición supone y una responsabilidad por el legado recibido para resguardarlo y continuarlo (Benjamin 1973, 47). Hacerse cargo del pasado supone siempre un esfuerzo de lectura e interpretación de la herencia. Sin embargo, los hijos también pueden reconocer la herencia como un patrimonio que es excluyente y que requiere ser intervenido, rechazado, transformado. El patrimonio heredado (político, artístico) puede ser interpelado en su mandato (no cabe duda).

Si el ametrallamiento del Museo Nacional de Bellas Artes puede ser leído como la limpieza final de todo rastro de izquierda en los edificios y espacios de la nación, las *performances* que le sucederán, incluidos los grafitis que allí se despliegan, pueden ser leídas como las narrativas díscolas, contestarías, que evidencian las heridas, los quiebres y las fracturas del cuerpo

monumental. A la memoria no se recurre para honrar y continuar el patrimonio nacional, a ella se recurre para señalar las ausencias, los silencios, las borraduras, mostrando así en qué medida la sangre no es una garantía en la que se puede confiar ni tampoco una riqueza. El patrimonio desmembrado posee datos suficientes para reconstruir la historia y repensar la herencia familiar a partir de quiebres, lo cual lleva a posicionarse en su contra y a proponer, a través de los cuerpos, los rayados y los retazos de memoria, otras maneras de leerla (Sepúlveda 2015, 467). Retazos con los que se elaboran los entramados que pondrán bajo sospecha la autoridad institucional para poder en ella escudriñar. Los valores de orden, tradición y homogeneidad que aúnan las obras que se exhiben en el museo son también aquellos presentes en la constitución de la nación. Pero ahí donde el orden es presentado como sólido y estable, infalible e inquebrantable, el heredero denuncia su dimensión sospechosa, excluyente. Porque a veces el museo, como la nación, se han vuelto una zona ajena donde es imposible reconocerse.

El museo funciona como clave alegórica del espacio nacional, y viceversa. El espacio distribuido y controlado del museo es amenazado por ametralladoras, tensiones y odios irremediables. La locura del miedo se instaura como principio organizador hasta que muchos deciden simplemente no entrar. Las narrativas del museo tienden a inscribirse sobre la superficie de la nación y hacen que el narrador invoque las semejanzas entre ambos espacios. El museo se mimetiza con lo social, la simultaneidad y la semejanza entre un palacio y una nación. El pasado y el presente del museo se vuelven una metonimia de lo nacional. Leer la nación es leer en sus fracturas las heridas, las ausencias y los silencios del museo.

Los herederos en estos términos rechazan este patrimonio indolente, insolente, que por siempre los excluye. El legado duele y por eso hay que reinventarlo. Atacarlo, violentarlo, implica intervenir su autoridad en cuanto patrimonio/herencia. Se rechaza así la seguridad del alero patrimonial, de la normativa y de la higiene de sus muros y apuesta así a una orfandad que le permita salvar y reinventar (con todo el *riesgo empírico* que ello supone [Sahlins 1988]) aquellas zonas del pasado que han sido borradas, negadas. En todos estos reclamos y contranarrativas, la responsabilidad del Estado no desaparece. Pero lo cierto es que el narrador no aspira a la verdad ni tampoco a una exposición lineal, coherente y estructurada de los hechos que le otorgue sentido al pasado. Por el contrario, estas narrativas apelan a la descripción de las fracturas del país para dar cabida a otra lógica más sensible a las zonas oscuras. Un heredero que demuestra la inestabilidad del patrimonio, sus inconsistencias, insolvencias y carencias. Ante una historia acumulativa que inscribe al sujeto en una comunidad nacional, el narrador opone otro relato que advierte la violencia del relato hegemónico y negador, silenciador de las otras voces. Al subrayar la censura de los cuerpos y de las artes en plural como rasgo distintivo de la formación nacional, se realiza un posicionamiento político que no busca representar la verdad del pasado en cuanto verdad ni subsanar los errores y quiebres infligidos a la nación, sino romper con la versión unívoca y totalizante de la historia nacional y mostrar otra aproximación a sus contenidos (Pérez Sepúlveda 2015, 475).

Sentarse en el frontis del palacio mirando al parque para desde allí “dar teta” a los hijos o caminar de la mano armando una bandera con los propios cuerpos, como lo hicieran Lamebel y Casas, es instaurar un nuevo principio organizador de la genealogía nacional y situar el afecto como un estado que acerca al pasado que se desea preservar y continuar. En este sentido, el afecto es una fuerza capaz de alterar y “afectar” la trama del pasado; una dialéctica amor/odio que circunscribe la relación con la familia y el museo/nación (Barthes 2009).

Si el ametrallamiento del Museo Nacional de Bellas Artes puede ser leído como la limpieza final de todo rastro de izquierda en los edificios y espacios de la nación, las *performances* que lo sucederán, incluidos los grafitis que allí se despliegan, pueden ser leídos como las narrativas díscolas y contestarias que evidencian las heridas, los quiebres y las fracturas del cuerpo monumental. A la memoria no se recurre para honrar y continuar el patrimonio nacional, sino que a ella se recurre para señalar las ausencias, los silencios, las borraduras, y mostrar así en qué medida la sangre no es una garantía en la que se puede confiar ni tampoco una riqueza. El patrimonio desmembrado, sin embargo, posee datos suficientes para reconstruir la historia y repensar la herencia a partir de sus quiebres, para posicionarse en su contra y proponer, a través de los cuerpos, los rayados y los retazos de memoria, otras maneras de leerla. Retazos con los que se elaboran los entramados que pondrán bajo sospecha la autoridad del museo/nación para poder en ella escudriñar.

Los valores de orden, tradición y homogeneidad que aúnan las obras que se exhiben en el museo son también aquellos presentes en la constitución de la nación. Pero ahí donde el orden es presentado como sólido y estable, infalible e inquebrantable, el heredero denuncia su dimensión sospechosa y excluyente. Porque la nación, así como el museo, pareciera ser una zona ajena donde los cuerpos no logran aún reconocerse. Ciertamente durante los años posdictatoriales los cuerpos experienciales y las acciones de arte fueron piezas clave en la desencialización del arte patrimonial. Desde la década de 1990, sin embargo, su fuerza se pierde en pos de la "industria cultural" y las políticas de audiencia y dejan apenas lugar a tímidos reclamos sobre la fachada y el espacio del museo.

En estos términos, el museo como dispositivo significativo es también una metáfora de lo que acontece en Chile. De ahí que su fachada luzca hasta hoy las heridas no solo de las balas, sino también las marcas de todos aquellos cuerpos históricamente expulsados por el color de su piel, por su fealdad, su pequeñez, su homosexualidad... Sean cuales sean los esfuerzos patrimonializantes o de naturalización de sus principios, el arte como toda expresión de la cultura no podrá jamás sustraerse a la actualización de la historia.

REFERENCIAS

- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Balmaceda, Lisette. 1978. "El Museo Nacional de Bellas Artes". Tesis de grado, Universidad de Chile.
- Bhabha, Homi, comp. 2010. *Nación y narración*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland. 2009. *Fragments de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Baudrillard, Jean y Jean Nouvel. 2007. *Los objetos singulares: arquitectura y filosofía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter. 1973. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Borja-Villel, Manuel. 2012. *Perder la forma humana: una imagen sísmica de la década de 1980 en América Latina*. Barcelona: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- CMN (Consejo de Monumentos Nacionales). 2007. *Expedientes Museo Nacional de Bellas Artes*. Santiago de Chile: CMN.

- Choay, Françoise. 2007. *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fariol, Roberto. 2014. "Introducción". En *La pieza que falta: impactos, 1973*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Flamma, Paula. 2000. "Inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes". En *Chile 100 años artes visuales: primer periodo 1900-1950, modelo y representación*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Huyssen, Andreas. 2002. *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jameson, Fredric. 1989. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor.
- Márquez, Francisca. 2014. "Poder y disputa en la monumentalidad de la nación: Buenos Aires, Brasilia y Santiago". En *Habitar el patrimonio: nuevos aportes al debate desde América Latina*, editado por Lucía Durán, 174-195. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- Mery Gebauer, Alejandra. 2009. "Museos y diversidad cultural: propuestas para la sociedad multicultural del siglo XXI". Tesis de maestría, Universidad de Chile.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2012. *Perder la forma humana: una imagen sísmica de la década de 1980 en América Latina*. Barcelona: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Museo Nacional de Bellas Artes. 2014. *La pieza que falta: impactos, 1973*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Museoreinasofia.es* (6 octubre 2012-11 marzo 2013). Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Recuperado de <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/perder-forma-humana>
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Reyes, Rigoberto. 2012. "Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena: del C.A.D.A. a Mujeres por la Vida". Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Richard, Nelly. 2007. *Figuras de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sahlins, Marshall. 1988. *Islas de historia: la muerte del capitán Cook, metáfora, antropología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Sarlo, Beatriz. 2007. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI .
- Sepúlveda, Andrés. 2015. "Herencias destruidas, la afición por el entorno: El desbarrancadero de Fernando Vallejo". *Cuadernos de Literatura* 19 (38): 462-483. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl19-38.hdae>. Taylor, Diana. 2015. *El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Universidad de Chile. 1930. *El Museo Nacional de Bellas Artes*. Santiago: Nacimiento.

Cómo citar este artículo:

Márquez, Francisca. 2017. "Los cuerpos que faltan Memorias, impactos y subversiones en el Museo de las Bellas Artes Santiago de Chile, 1973 - 2015" *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 12 (1): 197-213. doi:10.11144/Javeriana.mavae12-1.cfmi.