

Tesis doctorales en artes

artefactos materiales expuestos al peligro de lo sensible

Viviana Silva Flores

Doctora en Bellas Artes, artista visual e investigadora independiente /

silvaflores.viviana@gmail.com

Resumen

Las y los artistas cada vez realizamos más tesis doctorales dentro de una academia que opera mayoritariamente bajo parámetros del método científico, no siempre acorde a nuestros intereses y modos de hacer. Pero, ¿podemos tener nuestros propios modelos? ¿Cuáles podrían ser? La práctica artística como investigación se vislumbra hoy como modelo posible. Este texto se basa en una experiencia personal en torno a ello, a la realización de mi propio doctorado y, por tanto, de la tesis doctoral. Una tesis que ha buscado generar conocimiento desde otro lugar, el del arte, reconociendo su valor y apoderándose para ello de nuestras propias maneras de hacer. Incorporando saberes subalternos, encarnaciones en el cuerpo e implicación. Una tesis realizada sobre imágenes de desaparición forzosa y sus posibilidades de enunciación donde la distancia científica de la observación sin observador, se vuelve imposible.

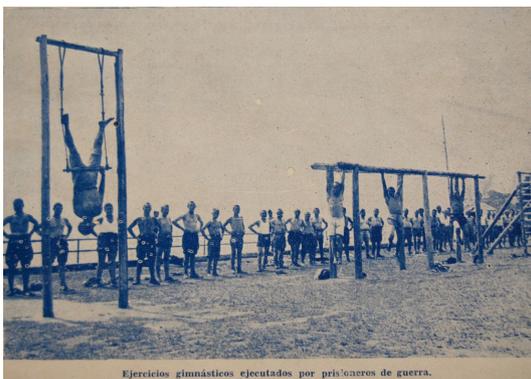
Palabras clave

Tesis doctoral; práctica artística como investigación; enunciar; desaparición; conocimiento; encarnación.

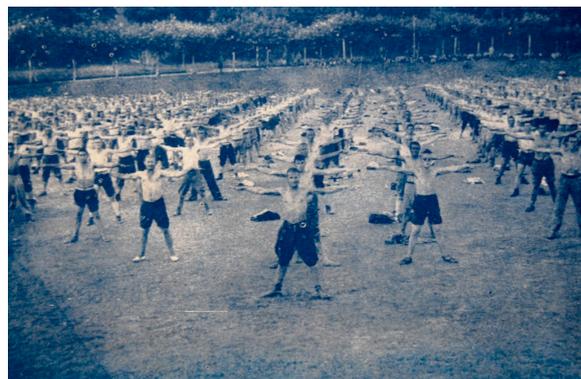
Embarcarnos en una investigación como una tesis doctoral nos lleva por viajes inciertos en los que nos movemos por la pasión y por nuestras obsesiones intelectuales. Ello puede hundirnos o, a la inversa, hacernos navegar. Lo importante es el proceso, asumir el riesgo y convivir con ello. Sea cual sea su desenlace, lo único certero es que tras este viaje ya no seremos los mismos. Defender la tesis es igual de incierto. "La incertidumbre ante lo que se desconoce sobrecoge tanto como atrae" (Ortiz, 2017:11).

En una charla de Jon Mikel Euba¹ se mencionó el concepto de "defensa" algo que me inquietó. En realidad, reparé en aquello que por evidente pasa desapercibido, y es que esta palabra implica estar en una posición de ofensiva ante un supuesto ataque. Me di cuenta de que así percibimos aquel momento culmen del sistema educativo universitario actual e inicial del camino investigador. Y es que en la universidad cada vez se nos prepara más para estar a la defensiva. Las tesis se defienden y mientras cursamos

las asignaturas vamos adquiriendo competencias. Llegado entonces este momento, elegí no asumir ni llamar "defensa" aquel instante tan tenso. Opté, en cambio, por utilizar la acepción de "lectura de tesis" que no nos coloca en una posición de enfrentamiento, sino de escucha y apertura dialógica en aras de recibir aportaciones en este proceso de significación. Así mi presentación sería una mirada en los arrabales, una lectura sobre el camino recorrido que, en parte, es lo que hoy traigo en este texto.



Ejercicios gimnásticos ejecutados por prisioneros de guerra.



Imágenes archivo para *Campos Devanados*. Gimnasia de prisioneros en Campo La Magdalena, Santander. s/f.

En la lectura empecé señalando algunas dificultades del proceso de realización del doctorado. Unos problemas que están ligados a la metodología pero no por falta de ella, sino por trabajar desde otro lugar, pensando y estructurando la investigación desde el hacer artístico. La tesis doctoral realizada, *Enunciar la Ausencia. Imágenes de desaparición forzosa en prácticas de arte contemporáneo*, fue abordada desde la práctica artística como investigación y desde los conocimientos situados, asumiendo en ella mi parcialidad y posición. Esto ha significado no sólo una investigación teórica, sino también una investigación artística y unas obras que, como *casos de estudio*, fueron originando y alimentando los temas y conceptos. Estas obras trataron sobre los últimos períodos dictatoriales de la historia de Chile y España; países que están directamente relacionados con mi contexto y biografía, que conozco y habito, en los que la subjetividad y los cuerpos han estado sometidos a la represión, al confinamiento, la muerte y la desaparición a manos del Estado, así como al silencio sobre ello y la creación de discursos que han intentado borrar lo acontecido. Las obras realizadas fueron: *Hilos de Ausencia: Genealogías y Discontinuidades* (en la que se trabaja colaborativamente sobre un caso de detenidos desaparecidos durante la dictadura militar chilena, *el caso de los 119* u *Operación Colombo*, un operativo que transmitió noticias falsas sobre la desaparición de 119 personas, desacreditando a familiares y organismos de derechos humanos que denunciaban los secuestros y negando la existencia de desaparecidos) y *Campos Devanados* (que se centra en los campos de concentración que existieron en España en la postguerra, durante el franquismo, lugares de internamiento masivo que han sido

borrados y silenciados de la Historia y que subyacen desaparecidos bajo ruinas o nuevos cimientos). Ambas, piezas claves desde las que trabajamos, junto a una serie de otras imágenes y obras de otras y otros artistas que retroalimentan, dialogan, cuestionan y forman parte del proceso de pensamiento e investigación. Cabe decir que las obras escogidas no responden a un estudio historiográfico ni se asientan en una técnica o lugar específico, más bien, con ellas se articulan narrativas visuales para pensar los problemas tratados. De ahí lo no-lineal, ni cronológico, ni secuencial usado y señalado a lo largo de la escritura de la tesis y, aquel día...



Viviana Silva, *Campos Devanados*, 2013-2016. Campo de Miranda de Ebro, Burgos.

En la lectura no relaté los llamados “capítulos” ni seguí el orden finalmente dado al escrito que mi directora Selina Blasco y yo hemos llamado, *artefacto material* porque ha sido pensada como objeto para usar. De ahí que haya sido escrita y organizada mediante fragmentos, a través de ensayos que, a su vez, están agrupados según cuestionamientos y problemas compartidos. Los que bajo un epígrafe más general se reúnen como pequeños libros son ensayos autónomos y singulares en sí mismos. Pueden leerse no sólo siguiendo el orden finalmente planteado, sino también entreverados. En su contenido se referencian unos a otros puesto que ciertos problemas se tratan con mayor profundidad en otro lugar. Por ello se puede continuar cierto hilo de lectura, si se desea, profundizando en otro lado, lo que funciona como hipertexto. Esto se indica siempre con una nota al pie que guía la lectura e invita a viajar. Por tanto, es una tesis doctoral no tradicional, con su propia estructura. En la versión digital se incorpora el uso de hipertextos e hipervínculos (como en este texto) que permiten moverse fácil y libremente, *viajar a golpe de clicks*, así como escuchar canciones, ver noticias, videos. En la versión impresa, destacamos con papeles especiales ciertos conceptos claves de la investigación. Conceptos insertados mediante encartes y gracias a los títulos que nombran los ensayos. Palabras fundamentales sobre las que he desarrollado tanto las obras como el escrito y que son, de alguna manera, los conectores de la narración junto a las obras y archivos trabajados. Sumado a ello, hemos

cambiado su tamaño e incorporado imágenes de gran formato, otorgándole la relevancia necesaria a las mismas e intentando con ello movernos del formato habitual para que quedase reflejada la unión forma-contenido señalada en el escrito. Es decir, buscando nuevas formas y formatos de hacer tesis en bellas artes más acordes a nuestras prácticas y metodologías. Porque, ¿cuáles son nuestras maneras de hacer deseadas? “El deseo no satisfecho puede ser una poderosa semilla para cambiar las historias” (Haraway, 1991:317).

La investigación desde las artes funciona como campo de conocimiento abierto. En él la *experiencia* juega un papel predominante y complejo siendo las particularidades de cada caso: el contexto, lo que sentimos, aquello que vibra e incluso las vivencias previas de quien se enfrenta a las imágenes incorporadas a la experiencia estética. Por consiguiente, al conocimiento, radicando en ello una distancia fundamental con la razón tecno-científica. En este sentido, el arte y la investigación artística responden desde el mundo académico a un conocimiento subalterno respecto a las lógicas científicas dominantes en las sociedades capitalistas actuales, pues el conocimiento implica “una relación social atravesada por relaciones de poder, lo que supone pasar de entenderlo como una verdad externa y aprehensible” (Cruz, Reyes y Cornejo, 2012: 253-274).

Parafraseando a Juan Luis Moraza, vivimos bajo una sociedad basada en el conocimiento científico que administra las decisiones económicas, políticas, culturales y sociales. La ciencia, entendida como método científico, la potencia productiva que determina nuestras vidas negando otros saberes que puedan ser un obstáculo a su progreso. Sin embargo, *la sociedad del conocimiento* en vez de propiciarlo, compartirlo y distribuirlo, genera desigualdad, y devalúa el conocimiento hasta reducirlo a mero capital, sin permitir su acceso. De ahí que sea una mentira social y una definición instrumental para catalizar ciertos procesos asociados a la lógica del capitalismo financiero (2012:7). Y aunque hoy no se discute la reputación del arte como promesa del saber, tanto el arte como la investigación artística responden por contraparte a una forma de conocimiento expuesto *al peligro de lo sensible*, cuyas características y formas de validación deben ser comprendidas en sus propios términos. “Una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo síntoma (interrupción en el saber) y conocimiento (interrupción en el caos) (Didi-Huberman, 2013:26).

A esta problemática se sumó mi implicación en/con la investigación. Para algunas personas dentro de la academia esto supone un problema y es considerado poco ortodoxo para una tesis doctoral. Esto lo pude comprobar en diversos contextos académicos, como seminarios y congresos, en los que pares de diversas disciplinas dentro de las humanidades consideraban que trabajar desde la práctica artística y desde la implicación no tiene lugar. Discusiones que han sido una constante y que me han llevado a estar

permanentemente en tensión: la tensión de resistirme a tesis basadas en modelos de las ciencias puras que consideran un error hablar desde un conocimiento encarnado, asumiendo nuestra subjetividad e involucración emocional. Y eso, a pesar que desde hace más de dos décadas y gracias al feminismo, tanto en las humanidades como en las ciencias sociales se investiga desde los conocimientos situados. Para quienes con ello nos identificamos, la única manera de encontrar una visión más amplia es estar en un sitio particular dando cuenta de la posición de partida y de las relaciones en que nos inscribimos (Haraway, 1991: 313-346). Idea que sitúa a lo político en la base de la producción del conocimiento, originando un saber socialmente comprometido y responsable que nos implica, que nos encarna. Aun así, prima en una parte de la academia la búsqueda de la objetividad como verdad única e indiscutible, con la figura del observador como ente ajeno y no partícipe de la investigación. En la tesis realizada todo ello ha sido negado, pues consideramos que todo pasa por nuestro cuerpo, subjetividad e ideología. Por tanto, como no hay observación sin observador, no podemos investigar desde aquella anhelada imparcialidad. Al respecto, pienso en la obra *Deep Song* de Martha Graham inspirada en la Guerra Civil española que en abril de 2017 se pudo ver en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Tras su presentación, la bailarina de la compañía, Blakeley White-McGuire, se refirió a los saberes como incrustaciones en el cuerpo. En el suyo, se podía ver en cada movimiento, en la danza y en la posterior entrevista realizada, en la que el ritmo y el dolor brotaban de su vientre movilizándolo todo su cuerpo. A mí la tesis doctoral también se me ha incrustado por completo.



Viviana Silva, *Hilos de Ausencia*, 2014. Imágenes del proceso.

Ahora bien, se puede buscar un equilibrio y “rebajar” la carga ideológica-emocional. Las tesis se realizan dentro de la academia por lo que aceptamos ceñirnos a ciertas pautas, asumiendo este lugar. Pero también asumimos que siempre hay una posición y un margen de movimiento. Hablamos desde un lugar y apuntamos a un lugar. Nos movemos y con ello trasladamos y activamos los límites. De ahí que la estructura planteada sea experimental, de ahí que haya omitido la hipótesis y las conclusiones.² Por ello también los saberes adquiridos, a través del relato oral y las

experiencias en/con las obras y sus exposiciones, son relevantes fuentes de conocimiento citadas a la par que los libros teóricos y académicos. Es una manera de hacer propia la investigación y de buscar un punto de conexión y equilibrio entre mi trabajo como artista y como investigadora. Reconocer, además, que el conocimiento proviene de diversas fuentes y que éstas no deben entenderse como espacios exclusivos de las instituciones. Un leve gesto de desplazamiento.

Si bien toda estructura obedece a un canon que se revela como selectivo basado en inclusiones y exclusiones y, al insertarnos en la academia estamos legitimando en cierta medida este orden que nos precede, lo desplazamos como gesto al incorporar nuestras propias formas de conocimiento.

Otra cuestión a la hora de trabajar desde la práctica artística como investigación en una tesis, es encontrar la manera de enlazar la propia práctica con la escritura. Esto porque la intención no es ser autorreferente, pero sí es importante darle a las obras el lugar que se merecen. Además, debemos tener cuidado de no desmembrarlas del todo para que no pierdan esa cualidad propia de la obra de arte a la que refiere Susan Sontag, teniendo en cuenta que "son una experiencia y no la afirmación ni la respuesta a una pregunta" (1996:48). Como material vivo, no podemos del todo explicarlas. Otra dificultad, a lo que se suma la no distancia señalada entre el hacer y observar críticamente lo hecho. Un hacer encarnado, en tanto han sido obras vividas y compartidas en las relaciones con las personas y con los espacios.



Claudio Pérez, *Necrosis*, 2015.

*Los que tienen memoria, son capaces de vivir en el frágil tiempo presente.
Los que no la tienen, no viven en ninguna parte.*
Patricio Guzmán, 2010.

Trabajar con la dialéctica de la memoria y el olvido, la ausencia y la presencia en las prácticas artísticas contemporáneas, con la experiencia del dolor y su (re)presentación, con problemáticas político-sociales tan complejas y sensibles que generan posiciones opuestas e irreconciliables, en las que las heridas siguen abiertas, hace que la elección de las obras e imágenes a trabajar y la escritura de la tesis sea, de entrada, delicada. Otro tanto ocurre con las maneras de abordar la propia práctica.

Cuando trabajas con estas tensiones, cuando realizas obras colaborativas y compartidas con personas que sufrieron la tortura en sus cuerpos, con familias que continúan buscando a sus desaparecidos, te sometes a un choque de fuerzas en el que todas las voces y emociones caen sobre ti. De igual manera, cuando te enfrentas a un lugar sabiendo que fue un campo de concentración, tu percepción cambia por completo.

Trabajar con la *historia abierta*, con las heridas abiertas y las metáforas de su costura, sutura, hilván, ha supuesto acercarme más a estos conflictos y tensiones teniendo que crear para ello una suerte de abrigo, de ropaje que coser sobre mis propias emociones.

La distancia se vuelve imposible. Pero, ¿por qué debe ser posible?



Artist For Democracy. *Chile Vencerá!* Instalación en Trafalgar Square, Londres, 1974. /

The Names Project Foundation. *AIDS Memorial Quilt*, Washington D.C., 1992.

Las dificultades metodológicas tuvieron que ver también con esto. Con cómo coser, cómo tejer y articular todo este material, todos los relatos. Con los *haceres*, esos que en el artefacto son los que dan cuenta de que, en esta investigación, la práctica y la teoría han ido completamente de la mano.

Decidir el orden y estructura final de un escrito que, como he dicho, se puede transformar, ha sido todo un reto. Es curioso que, a pesar de estar sumidas en nuestras tesis y pasar el día inmersas en nuestras lecturas, observando imágenes en la web y en catálogos, "viviendo" en las bibliotecas

y en los archivos, parezca a veces que el escrito se nos va de las manos. Pero sabemos que ese "eureka", aunque con mucho esfuerzo, se acaba por conseguir y, al menos en mi caso, fue apareciendo en los momentos y lugares menos esperados: de regreso a casa, caminando pero, sobre todo, en las noches, en mis sueños.



Catalina Parra, *Imbunche*, 1977.

Mi tesis doctoral se ha ido desvelando en el desvelo y ha sido finalmente a través de los fantasmas, las visiones, las imágenes como latencias aparecidas en sueños el como se ha ido forjando.³ *Se asoman fantasmas entre las costuras* ha sido una de las pregnantes ideas. Ciertamente he pensado con recuerdos borrosos, con fragmentos que como trozos de tela he ido poco a poco cosiendo. Como las obras que hago, donde cada trozo ha sido unido con un fino y delgado hilo. El hilo de la vida, el hilo de la historia, el hilo que nos permite tejer y tramar nuestra realidad. El hilo que a veces sostiene nuestra alma que pende de un hilo; el mismo que sostiene la esperanza de madres, esposas, hermanas y hermanos de detenidas y detenidos desaparecidos. El mismo, que puede coser nuestras heridas cuando dañamos o dañan nuestra piel. El mismo, que las *trabajadoras de arpillera chilenas* cogieron para hablar contra el fascismo. *Hilar las historias; Coser las heridas; Instaurar la memoria, tejer para el no-olvido*, han sido los nombres de algunos de los ensayos en la tesis. Tejidos de los fragmentos con los que he venido escribiendo. *Haceres*, acciones metafóricas y a la vez concretas, que he utilizado para trabajar nuestros recuerdos compartidos.

Todorov señalaba que los traumas de la memoria colectiva habría que trabajarlos igual que se trabaja la memoria personal en el psicoanálisis, donde la mejoría no pasa por reprimir los recuerdos sino al contrario, por traerlos al presente (2013:23-24). Recuperarlos y hacerlos presentes ha sido el *leit motiv* de muchas de las obras traídas a la investigación; y de ella en sí misma. *Nombrar los nombres*, bordar los nombres, como si en ese

gesto tan simple y a la vez potente, pudiésemos fijar la referencia de lo que se nombra. Señalar una vida digna que se ha perdido (en línea con Judith Butler, 2006), pero ¡porque nos las han robado! Finalmente lo que hemos realizado, ha sido un diálogo con imágenes y obras que buscan narrativas de la memoria y los derechos humanos, siendo el foco, imágenes que desde el arte contemporáneo enuncian la ausencia, en casos de desaparición forzosa, preocupación y pregunta principal de estudio.

Desaparecer. El punto de partida ha sido esta obsesión en torno a la desaparición forzosa, nacida del hecho de pertenecer a un país en el que se cometieron sistemáticamente más de 40.000 violaciones a los derechos humanos y que a la fecha continúa con 1.200 desaparecidos (Comisión Valech, 2004)⁴ a manos de un aparato estatal y paraestatal todavía impune. Que continúa haciendo desaparecer a quienes “molestan” o no interesan, como [José Huenante \(en 2005\)](#) y [José Vergara \(2015\)](#). Una dictadura que llegó a tener [1.132 centros de tortura](#) y que ha generado una brecha social abismal con su modelo impuesto, en la que la diferencia salarial es de 40 veces (Pérez Soto, 2013).⁵ Una historia que descubrí en mi adolescencia leyendo a hurtadillas un libro prohibido (*Testimonio Sufrido*), lectura que hoy comprendo me generó una serie de fantasmas y esta obsesión por intentar comprender mi entorno. Obsesión que emerge nuevamente al elegir España para vivir, donde estudié parte de su historia, centrando mi atención en aquella que falta: la que no encontré en los libros, ni en las conversaciones, ni en las imágenes. Me daba cuenta de que aquí las censuras y los silencios eran aún más profundos. No es menor encontrarse con un país que mantiene 114.226 detenidos desaparecidos por la dictadura franquista, (ARMH, 2015)⁶ y que tuvo más de 180 campos de concentración (104 de ellos estables) (Rodrigo, 2006) de los que no se habla. Lugares de ejercicio del poder borrados de la Historia, que nos podrían arrojar ciertas pistas sobre por qué actualmente se permiten los Centros de Internamiento de Extranjeros, por ejemplo, de los cuales tampoco se habla.⁷

La motivación: *enunciar la ausencia*. Porque enunciar, como unidad elemental del discurso, expresa los elementos que forman parte de la pregunta o problema para hallar unas posibles respuestas: “un grano en la superficie de un tejido”, diría Foucault (2002:133) y sigue, “átomo del discurso”. La tesis buscó ese “grano”, la enunciación. Asume la capacidad del arte, entendido como praxis social, para convocar, traer, en definitiva, estas ausencias específicas. Un problema político que tiene que ver con los campos de visión. Por tanto, con el arte y nuestra percepción, así como con la H/historia, el pasado-presente y la memoria.

Pero, ¿cuándo empieza y dónde termina el pasado? ¿Existe acaso un punto en el espacio-tiempo que podamos delimitar? ¿Podemos trazar una línea que ubique su principio y final?



Patricio Guzmán. Fotograma *El Botón de Nácar*, 2015 y *Nostalgia de la Luz*, 2010.

Probablemente no podamos. Pero una línea que traza el contorno de un ser amado para conjurar su ausencia es tal vez el origen del dibujo. Una línea para suplir la eminente ausencia. Según esta leyenda, el dibujo y la pintura no han nacido así de la percepción de la realidad, sino de la memoria y su inscripción para paliar una pérdida, para recordar. Una huella, al fin y al cabo, inscrita en la pared, en el espacio. Inscribir en los campos de visión a través de las imágenes ha sido lo que esta tesis ha realizado con las obras. Para hablar de esta obsesión. Dar forma a un soplo, a fantasmas que deambulan pues aún no ha habido verdad y justicia total para dejar que se vayan. Buscar, crear un indicio de lo que no fue indexado, puesto que los campos españoles siguen sembrados con 1.600 fosas sin exhumar (Etxeberría, 2016) y el océano Pacífico aún contiene restos de los cuerpos arrojados, algunos vivos, otros dinamitados, dispersos en el mar...



Viviana Silva, *Hilos de Ausencia*, 2014.

Esta investigación parte del *hacer*, de experiencias y vivencias en los que la conversación, el diálogo y la escucha de historias y saberes marginados, olvidados, o borrados pasan a ser parte. Trabajamos con conocimientos encarnados. Nuestros cuerpos tiemblan cada vez que pensamos en estas experiencias de violencia. Si nuestros cuerpos se estremecen al recordar, si vacilan también ante la incertidumbre de la evaluación, ante el juicio de la academia, creo que es importante asumir esto y registrarlo, hacerlo parte de la Historia. ¡Que los nervios ocupen un lugar!

Baudelaire planteaba que ante el vértigo y la ebriedad del momento creador la mano del artista tiembla y que por miedo a ello nos apropiamos de medios en los que ese titubeo no es visible. Van Gogh señalaba también que la mano no debía temblar. Que la vacilación y la duda no convienen, que hay que actuar y trazar rápidamente la línea sobre el papel, a pesar de que en ocasiones a él su mano le temblara (Ortiz, 2017:23). Para mí la propuesta ha sido la contraria. Ha sido buscar un material, un medio artístico en el que nuestros nervios, emociones y temores se hicieran visibles. En el que el temblor de la mano quedase plasmado porque, ¿cómo no vamos a temblar cuando hablamos y pensamos sobre la desaparición por parte del Estado? Gesto de enunciación de la ausencia materializado en el bordado, pues como decía Mallarmé, “no hay que pintar la cosa, sino el efecto que produce” (Ortiz, 2017:18).

El efecto que produce tuvo que ver también con la idea y la materialización (muy distinta) hecha sobre los campos de concentración. Una materialización a través de la fotografía, donde la idea de captura del tiempo, de los vestigios, del lugar como escenario del crimen, estuvo presente como detención. La imagen fotográfica indica una ausencia, puesto que no sólo capta aquello que está sucediendo, sino también lo que la obturación ha capturado e inscrito en un momento dado. “La imagen destemporalizada de la fotografía comparte con fantasmas y espectros el ambiguo y perverso registro de lo presente-ausente, de lo real-irreal, de lo visible-intangible, de lo aparecido-desaparecido, de la pérdida y del resto” (Richard, 2006:165-166). Registro de lo espectral para abordar la memoria y rastro de los lugares que provocaron la desaparición, que a su vez son lugares desaparecidos. En ambas prácticas, así como en las obras llevadas a la tesis y la investigación en sí misma, lo importante es que estas imágenes confirman la presencia de la ausencia y que pertenecen, podríamos decir, a un arte crítico que en palabras de Chantal Mouffe (2007), “puede contribuir a la impugnación de la hegemonía dominante”.



Campos Devanados, 2013-2016. Valdenoceda. Imagen archivo y fotografía de la autora.

Si entre el grito y el silencio hay una gran distancia, las obras traídas a la investigación, muchas veces de apariencia silenciosa debido a mi interés por obras sutiles y poéticas son lo contrario. Son gritos que reclaman un lugar: “La imagen habla, tiembla, la imagen arde” (Didi-Huberman, 2004). Nosotras también ardemos y temblamos ante quienes se siguen apoderando de la Historia.

Acciones, gestos, desplazamientos artísticos y académicos realizados finalmente para resistir. Para resistir a través de las imágenes entendidas como disparadoras de ideas y conceptos. Porque a través de ellas podemos articular nuevos imaginarios con los que es posible nombrar aquello que ha estado y/o está vedado, desplazando los límites normativos. Tesis doctorales que resisten a los modelos impuestos, y que generan, o pueden generar, otros modelos con los que identificarnos. Urgencia de saberes a incorporar en el conocimiento puesto que, como la imagen *salva un saber* (Didi-Huberman, 2008), entendemos el lugar del arte como un espacio desde el que trabajar *en y por la batalla de los imaginarios*.

Para ir cerrando este escrito cabría decir que, hasta ahora sabemos que lo único definitivo es la muerte. Y los detenidos desaparecidos al no ser localizados, al no poder concluirse su investigación, son seres en suspenso, ni vivos ni muertos. En consecuencia, esta investigación no tuvo conclusiones. No tuvo porque si el arte en sí mismo no puede cerrar ni concluir nada, mucho menos una investigación basada en la práctica artística y todavía menos si está basada en la desaparición forzada. Así que, ¿cómo vamos a concluir? ¿Acaso nuestros cuerpos dejarán de temblar?

La tesis no tuvo conclusiones, pero si un epílogo como reflexión. En él acordamos que tal vez, la lectura de la misma propone un recorrido epistemológico desde el arte por la memoria y sus posibilidades de enunciación. Un territorio en el que las imágenes y sus narrativas problematizan la rearticulación de nuestra subjetividad y la reescritura de la H/historia, de la nuestra. Si la capacidad del arte radica en que con su

hacer podemos cuestionar los modelos hegemónicos y proponernos otras imágenes posibles, otros mundos posibles, nosotras trabajamos en ello desde un arte resistente que absorbe la herida y la hace propia. Para coserla, para zurcirla, en el discurrir cotidiano de la memoria, en el lugar de la ausencia.

Ante la pregunta ¿cómo enunciar la ausencia? propuse que, tras revisar y contornear este interrogante con obras que me parece que son maravillosas posibilidades de enunciación, sostengo igualmente que, creo que la única manera más poética, real y visible que nos permitiría hacerlo, es la imagen y acción relatada en la obra de Virginia Villaplana *El instante de la memoria* (2010): *sembrando amapolas rojas en las cunetas*.⁸ Imagen que tras conocer su obra y la lectura de su novela-documental vuelve a mí constantemente. Especialmente en la primavera en la que, por muchos, pequeños, insignificantes y pobres que sean los lugares, encuentro amapolas rojas y veo en ellas los cuerpos bajo las fosas. Esa misma idea recuerda las palabras de Anita González, una de las mujeres activistas más reconocidas en Chile, quien a sus 92 años aún busca y exige justicia para sus cinco familiares desaparecidos. Dijo con lucidez y una sonrisa única el día de la inauguración de *Hilos de Ausencia*: “los detenidos desaparecidos son seres en suspenso, que no tienen derecho ni a vivir ni a morir, ni siquiera a recibir una flor” (González, 2014). Creo entonces que es hora de ponernos a sembrar flores. Trabajo, desde luego, tenemos.

Bibliografía

- ARMH. (2015, 30 de agosto). “España es el segundo país en número de desaparecidos después de Camboya”. *El Plural*. Página web: <https://www.elplural.com/2015/08/30/espana-es-el-segundo-pais-en-numero-de-desaparecidos-despues-de-camboya> [Consulta: 03-05-2017]
- BUTLER, J. (2006). “Violencia, duelo y política”, en: *Vida Precaria: El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- CAMACHO, I. (2016, 20 de abril). “Francisco Etxeberría: Hemos exhumado 400 fosas en 16 años y recuperado más de 8.500 esqueletos”. *CTXT, Contexto y Acción*. Página web: <http://ctxt.es/es/20160420/Politica/5495/memoria-historica-fosas-exhumaciones-franquismo-represion-Lasa-Zabala-GAL-PSOE-Felipe-Gonzalez.htm> [Consulta: 06-09-2017]
- Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*. (2004). “Informe de la Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura” (*Informe Valech*). Santiago de Chile: Secretaría de Comunicación y Cultura. Secretaría General de Gobierno.

CRUZ, M.A.; REYES, M.J. y CORNEJO, M. (2012). "Conocimiento situado y el problema de la subjetividad del investigador/a". *Cinta moebio*, nº45. pp. 253-274. Página web: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/cmoebio/n45/art05.pdf> [Consulta: 18-11-2016]

DIDI-HUBERMAN, G. (2004). "La imagen arde", en: ZIMMERMANN, L.; DIDI-HUBERMAN, G. (et. al) (2006). *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Nantes: Editions Cécile Defaut.

DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.

DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Ediciones Círculo de Bellas Artes.

FOUCAULT, M. (2002). "El enunciado y el archivo", en: *La Arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

GUZMÁN, P. *Nostalgia de la Luz*. [Película documental] Chile/ Francia/ Alemania: Atacama Productions (Renate Sachse y Patricio Guzmán) [2010] 90 min.

HARAWAY, D. (1991). "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de perspectiva parcial", en: *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

INSÚA LINTRIDIS, L. (2013). "Encuentros dobles. De la investigación artística y sus mecanismos de validación", en: BLASCO, S. (ed.) *Investigación Artística y Universidad: Materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas.

González, A. (2014). Testimonio en *Hilos de Ausencia: Genealogías y Discontinuidades*. [Obra artística de Viviana Silva]. Santiago de Chile.

MORAZA, J. L. (2012). *Arte en la era del capitalismo cognitivo*. Madrid: Centro de Estudios Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Página web: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/banner/descargas/arte_en_la_era_del_capitalismo_juanluismoraza.pdf [Consulta: 28-05-2017]

MOUFFE, Ch. (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona y Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

ORTIZ, M. Á. (2017). *Variaciones sobre el naufragio. Acerca de lo imposible de concluir*. Madrid: Fórcola Ediciones.

PÉREZ SOTO, C. (2013, 07 de octubre). "40 años de modelo neoliberal en Chile". *DiarioUChile*. Página web: <http://radio.uchile.cl/2013/10/07/40-anos-de-modelo-neoliberal-en-chile> [Consulta: 22-06-2017]

RICHARD, N. (2006). "Imagen-recuerdo y borraduras", en: *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto propio.

RODRIGO, J. (2003). *Los campos de concentración franquista. Entre la historia y la memoria*. Madrid: Siete Mares.

RODRIGO, J. (2006). "Internamiento y Trabajo Forzoso: Los Campos de Concentración de Franco". *Revista de Historia Contemporánea Hispania Nova*, nº6. Página web: <http://hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d027.pdf> [Consulta: 13-03-2017]

SONTAG, S. (1996). *Contra la interpretación*. Barcelona: Alfaguara.

TODOROV, T. (2013). *Los usos de la memoria*. Santiago de Chile: MMDH.

VILLAPLANA RUIZ, V. (2010). *El instante de la memoria. Una novela documental*. Madrid: Off Limits.

Notas

¹ Me refiero a la charla *Writing out Loud* de Jon Mikel Euba realizada con ocasión de la reciente publicación de su libro del mismo nombre, que se realizó en la Facultad de BBAA de la Universidad Complutense de Madrid en mayo 2017. Organizado por la Sección departamental de Historia del Arte y del Grupo de investigación UCM: "Investigación, Arte, Universidad" (970772).

² Hypothesis (del griego), es *algo que se supone* y a lo que se le otorga un cierto grado de posibilidad para extraer de ello un efecto o consecuencia. Su validez depende del sometimiento a varias pruebas a partir de teorías elaboradas. Una hipótesis puede usarse como una propuesta provisional que no se pretende demostrar estrictamente o puede ser una predicción que debe ser verificada por el método científico. El nivel de veracidad que se le otorgue dependerá de la medida en que los datos empíricos apoyan lo afirmado. Una conclusión por su parte, en lógica, es una proposición al final de un argumento tras las hipótesis sin incluir una opinión, procurando que las premisas impliquen la conclusión y sean verdaderas. Nosotras no tenemos verdades únicas ni comprobamos supuestos mediante un método científico. Sobre conclusiones, tratamos hacia el final del texto.

³ Walter Benjamin escribía que "la verdad [...] no aparece en el desvelo, sino más bien es un proceso que podríamos designar analógicamente como el incendio del velo [...], un incendio de la obra, donde la forma alcanza su mayor grado de luz". (Didi-Huberman, 2013:10)

⁴ En 1990, se creó en Chile la Comisión Rettig con la que el Gobierno elaboró una ley general de reparaciones a las víctimas de la recién finalizada dictadura cívico-militar. Ésta fue aprobada por ley en 1992, creándose la *Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación*. Más tarde en 1999, el Gobierno convocó a una *Mesa de Diálogo de Derechos Humanos* para avanzar en el esclarecimiento del destino final de los detenidos desaparecidos, tema que antes no se había tratado. En 2001 se crea la *Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Comisión Valech)* que en su informe de 2004 señala estas cifras tras todo este proceso.

⁵ Según datos del SII (Servicio de Impuestos Internos), el 99% de los chilenos vive con un salario promedio de 680USD y el otro 1% con 27.400 dólares, es decir, 40 veces más alto. Además, esa mayoría también es desigual. El 81% vive en promedio con sólo 338 dólares y un máximo de 1.096USD al mes. Referencia de Carlos Pérez Soto, 2013.

⁶ La Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) contabiliza 114.226 hombres y mujeres que permanecen en fosas comunes en España, cifra producto de la investigación iniciada por el juez Baltasar Garzón antes de ser expulsado de la Audiencia Nacional. Con ello, España es el segundo país del mundo con más víctimas de desapariciones forzadas cuyos restos no han sido recuperados ni identificados.

⁷ En 2015 se contabilizan 6.930 inmigrantes que pasaron por uno de los 7 CIE que hay en España desde 1985. Noticia del 19 de octubre de 2016. "Así son los siete CIE de España: casi 7.000 extranjeros pasaron por alguno de ellos en 2015". *Periódico 20 minutos*. Página web: <https://www.20minutos.es/noticia/2866400/0/asi-son-cie-espana-casi-7000-extranjeros-pasaron-2015-hay-siete/> [Consulta: 20-05-2017]

⁸ *El instante de la memoria*, es un proyecto artístico y una publicación, en la cual la artista Virginia Villaplana investiga y documenta las fosas comunes que existen en el Cementerio de Valencia donde, entre el 1 de abril de 1939 y el 31 de diciembre de 1945, fueron fusilados más de 26.300 represaliados por el régimen franquista. Fosas en las que el proceso de exhumación y reconocimiento de los cuerpos no ha tenido lugar y que, en el momento que realiza este proyecto (2006-2009), estaban sometidas a la especulación inmobiliaria del propio cementerio. La obra surge de la imagen de un recuerdo personal, de un camino y un relato. La abuela de la artista, cuando ella tenía seis años, la llevaba cada domingo a dejar flores a sus familiares, amapolas recogidas en los campos sobre estas fosas, mientras le relataba su historia familiar. Este recuerdo como imagen, años más tarde desencadena en la memoria de la artista una serie de emociones y preocupaciones estéticas y políticas que encontramos en la publicación del mismo nombre, referenciado en la bibliografía.