

Codocedo x Parada. Cuerpos cibernético en el arte chileno en dictadura, 1976 - 1986

MUÑOZ, Gastón / Universidad de Chile - gaston.munoz.j@ug.uchile.cl

MONTGOMERY, Vania / Universidad de Chile - vania@d21.cl

Eje: Cuerpos cibernéticos y posthumanidad. Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: cibernético - conceptualismos - Hernán Parada - Operación Cóndor - Víctor Hugo Codocedo*

» **Resumen**

El siguiente trabajo aborda una serie de obras de los artistas conceptuales Víctor Hugo Codocedo y Hernán Parada, activos durante la dictadura chilena en un contexto de ejecución de crímenes de lesa humanidad contra el cuerpo ciudadano, que sin embargo, emerge como medio bajo el formato de acciones artísticas contraculturales de resistencia, volviendo a ocupar la vía pública, habitada e intencionada por ambos autores a través de medios artísticos artefactuales, que invocan la unión de ciudadanos a través de nuevos medios de reproductibilidad tecnológica, rearticulando al cuerpo colectivo en forma de cibernético, referido aquí como una unión de organismo biótico y abiótico, que permite *líneas de fuga* a la condición del oprimido, tramando nuevas corporalidades de emancipación.

[E] cuerpo como significante de transgresión al sistema, revelando su insatisfacción, su horror y en ocasiones, el placer de lo inédito de ese descubrimiento, desde el pasado del cuerpo, hacia las zonas de la memoria activadas y presentificadas como eslabón de lucha, grafiti, presencia psíquica [sic] poderosa e imposible de reprimir.

Eugenia Brito (1990)

El contexto latinoamericano vivido en los años de la Operación Cóndor fue escenario de horrores macabros, ejercidos sobre los cuerpos de las multitudes a manos del terrorismo de Estado. Cuerpos de izquierda, cuerpos militantes, cuerpos librepensadores, cuerpos chuecos, cuerpos marginales y marginados, cuerpos *imbunche*, cuerpos abyectos; ninguno de estos cabría dentro de las anatomopolíticas marcial-nacionalistas impulsadas por los regímenes opresores, autócratas y paternalistas. Paternalistas, en el sentido en el que la crítica Nelly Richard asocia con «la toma de poder y de la gesta armada que impone su discurso militarista-patriarcalista exacerbando las identificaciones viriles [de] la retórica del mando.» (Richard, 1993: 65)

Uno de los hitos en el organigrama del cañichado sudaca que facilitó el ingreso del imperialismo del Norte aconteció en Chile el año 1975. Propiciando el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973, con el intervencionismo directo de la Agencia Central de Inteligencia (CIA) estadounidense —quienes aportaron con el bloqueo económico, la hiperinflación artificial y el terrorismo, entre otros, para generar condiciones hostiles en el gobierno popular de Salvador Allende— la primera reunión para el establecimiento de la Operación ocurre en noviembre de ese año, presidida por el entonces jefe de la policía secreta chilena (la Dirección de Inteligencia Nacional o DINA) Manuel Contreras; general reconocido por sus violaciones a los Derechos Humanos¹ y sus comunicaciones directas con la CIA. Se torna relevante el visitar cómo la clausura dictatorial de las corporalidades «abyectas» (cuerpo colectivo, cuerpo desaparecido) implicó la emergencia de acciones artísticas contraculturales como resistencias semiológicas ante el código de la distopía fascista.

La crítica y literata Eugenia Brito comenta, en el contexto del traspaso del régimen de Augusto Pinochet hacia la primera Transición Democrática y la consolidación del mercado neoliberal en Chile, lo que había sido el estado de la literatura y las artes subterráneas durante los años negros. Tal como se menciona en el epígrafe de este texto, que proviene del importante trabajo *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*, la dictadura no solamente instaló el desmembramiento real de los cuerpos opositores, sino también la desintegración del cuerpo social colectivo que se articulaba en torno a las utopías y a los socialismos reales; donde la tendencia fueron las expresiones culturales panamericanistas. Sin embargo, y a pesar del trauma de la fractura de la colectividad artístico-cultural, la lucha social generó en el pueblo chileno la urgencia por *poner el cuerpo*² devuelta en el espacio público. De esta manera, la brutalidad del fascismo y las laceraciones de su investida en los cuerpos se vio entrecortada por «el placer de lo inédito de ese descubrimiento», de volver a encontrarse con la corporalidad y cierto erotismo imbuido de muerte, «zonas de la memoria activadas» en la euforia de la remembranza de la identidad latinoamericana. El «grafiti» es la semiología de la disidencia que mejor grafica este movimiento, intervención pública intempestiva que parodia la masculinidad patriarcal —donde «el desarrollo gráfico y muralista [de la Unidad Popular] fue perseguido y bloqueado con amplias redadas de limpieza en muros y fachadas» (Cristi y Manzi, 2016: 41)— con la afrenta del adolecer, quien rociara sus fluidos corporales para dejar su huella en el espacio donde no debe.

Esta tesis se ve refleja en la postura que posteriormente adoptó la Red Conceptualismos del Sur (RCS). En trabajos como *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América*

¹ Desde ahora DDHH.

² Rescatamos este concepto del catálogo *Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina* (2016) a propósito de una exposición homónima en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, donde sus curadoras Javiera Manzi y Paulina Varas lo emplean para referirse al ingreso del cuerpo ciudadano en la vía pública bajo la necesidad de manifestarse e interpelar a la dictadura de A. Pinochet, recuperando este concepto de uso común entre grupos gremiales o sindicales para incitar a la protesta social.

Latina, el grupo de estudios tensiona la tendencia binomial en la tradición humanista y la disciplina de la historiografía del arte, la cual separa subjetividad de objeto y esfera del arte y del no-arte respectivamente, para reinscribir la contracultura durante las dictaduras latinoamericanas como:

un contrapunto entre los efectos de la violencia sobre los cuerpos y las experiencias radicales de libertad y transformación que impugnaron el orden represivo. Cuerpos destrozados/cuerpos mutantes. Entre el terror y la fiesta, [las prácticas visuales de la época] muestran no sólo las secuelas de la desaparición masiva y la masacre bajo regímenes dictatoriales, estados de sitio y guerras internas, sino también los impulsos colectivos por idear modos de vivir en continua revolución. (RCS, octubre de 2012: 1)

Entonces, ¿sería posible considerar las prácticas conceptualistas insurrectas que emergen durante el período dictatorial como *prótesis* que viene a rearticular la máquina viva (Muñoz J., 2017) que era el cuerpo colectivo? De ser así, habría que cruzar tanto la historia de los conceptualismos latinoamericanos con los estudios transhumanistas y de los cíborgs; dos casos que vienen a lugar serían los artistas Víctor Hugo Codoceo y Hernán Parada.

Comprenderemos el concepto de cuerpo cíborg como es concebido por la bióloga feminista Donna Haraway en la década de los ochenta y noventa, la cual es comentada para el mundo hispano por la española Marisol Salanova, entre otros:

Haraway define el *cyborg* como híbrido humano-máquina(...). Utiliza esta metáfora para explicar desde un punto de vista a la vez feminista y socialista, la construcción de las mujeres y su relación ideal con la tecnología como herramienta posibilitadora de cambios. La vinculación de las mujeres con las máquinas las alejaría del binomio naturaleza-cultura que aún hoy justifica lo femenino con lo natural, y lo masculino con lo cultural, perpetuando el poder patriarcal y la subyugación del género femenino. (Salanova, 2015: 223)

Como comprendemos en el apartado anterior, cíborg se refiere a la unión de organismo biótico y abiótico que permite *líneas de fuga* (Gilles Deleuze y Félix Guattari) a la condición del oprimido. Continuando el cariz anarquista y posfeminista del argumento de D. Haraway, nosotras comprenderemos a la mujer o a lo femenino como una condición de subalternización o marginalidad más allá de la sexualidad biológica o del género. Comprendemos el periodo dictatorial como un período de autoritarismo masculino-cultural, donde se subyugaba la marginalidad disidente a través de la violación sistemática de los DDHH, que a su vez dio paso para nuevas configuraciones contraculturales que reclamaron la asociatividad³ insurrecta de los cuerpos.

³ Relacionamos la asociatividad insurrecta de los cuerpos con el concepto de *libertad de reunión* que argumenta la filósofa Judith Butler, donde se declara que «la libertad de reunión» que cualquier gobierno está obligado a proteger sin ningún tipo de interferencia (el uso del poder policial y judicial de hacer arrestos o detenciones de manera indefinida, acosar, agredir o hacer desaparecer). Pero en aquellos casos en los que el poder protector del Estado resulta impugnado por dicha reunión o cuando un Estado específico ha violado los derechos a reunión de modo tal que su población ya no puede congregarse libremente sin la amenaza de interferencias estatales, estos derechos dejan de gozar de protección. De modo que la libertad de reunión es algo

La teoría cibernética permite considerar el cómo los medios artísticos artefactuales —ya no artificiales, con énfasis en el valor simbólico-artístico de su producto, sino con especial atención al proceso, al contexto o al concepto— se acoplan con la gestión de la vida y de la muerte en el período dictatorial y disputan formas de asociatividad. Pues, tal como plantea Peter Sloterdijk en el texto *Normas para el parque humano. Una respuesta a la «Carta sobre el humanismo» de Heidegger*, el ocaso de los humanismos en el tardocapitalismo equivale a la intermediación de la brutalidad que se precipita a través de los medios de comunicación de masas: momento en el que estas tecnologías pasan a imbricarse íntimamente con nuestras propias mentalidades de manera pos- o transhumanistas. Entonces, las acciones artísticas y la contrainformática «de mano en mano» también permiten encarnar la *anamnesis*⁴ de los cuerpos perdidos (cuerpo colectivo, cuerpo desaparecido) a través de las medialidades de reproductibilidad tecnológica en encuentro performático, donde la pérdida de toda libertad de asociación necesaria para la emancipación es el escenario para asir las corporalidades vedadas a través de nuevos medios de *invocación semiológica*. (Muñoz J., 2017). Medios artísticos devenidos *médiums* que «[no son gobernados] por el principio binario de vida/muerte, en vez se encuentra en un espectro fluido donde la materia ‘inerte’ es transformada, habitada y reusada...» (Zegers, 2016), médiums compuestos por tecnologías precarias: una bandera de Chile, una cámara analógica, un bastidor, los dedos sobre la arena, un poema, un cartel que no dice nada, la hoja de un diario, un sobre postal, un álbum de fotos, un cuaderno, un cartel que sí dice algo, un pliego de letraset, una pastel, una fotocopia o una cinta magnética o U-matic.

Víctor Hugo Codocedo. Cuerpo nacional y parodia de los emblemas patrios

En julio del año 1979, Víctor Hugo Codocedo se para en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes⁵ de Chile. El artista portaba la bandera nacional, símbolo patrio por antonomasia, la despliega y pliega nuevamente. Estos tres actos; situarse, desplegar y plegar la bandera constituyen la dimensión corporal y performática de la acción *Repliegue*. Cabe agregar que la fachada del MNBA ya había sido intervenida antes de la dictadura, con las obras *Cuerpos blandos* de Juan Pablo Langlois (1969) y *Muerte de Marat* de Valentina Cruz (1972). Si bien ambas obras formaban parte de un trabajo orientado hacia la desmaterialización de sus propios recursos, estas aún recaían en el soporte del objeto artístico. Las obras de V. Cruz y J. P. Langlois ocupaban un lugar definido dentro de la panorámica curatorial oficial del MNBA a modo de «crítica institucional» (Giunta, 2017: 14) sin estar subsumidas a un escenario de

distinto que un derecho específico protegido por leyes nacionales o internacionales, incluidas las leyes de derechos humanos. De hecho, la libertad de reunión bien puede ser una precondition de la política misma.» (Butler, 2014 [2013]: 48 - 49).

⁴ Comprenderemos a la *anamnesis* «[no como] un olvido pasivo —el de la memoria que envejece— sino el que da la vida, el olvido activo» (Déotte, 1998 [1994]: 227).

⁵ Desde ahora MNBA

represión equiparable al posterior, donde el énfasis estuvo puesto en acciones artísticas de carácter efímero y clandestino en relación a las instituciones culturales.

Bajo el contexto dictatorial, el MNBA representaba no solamente la institucionalidad artístico-cultural oficialista —habiendo sido forzado a destituirse Nemesio Antúnez de su cargo como director— sino también a la institucionalidad de la Junta Militar como salvaguarda de la moral conservadora, velada por el juicio de gusto trascendentalista asociado a las estéticas de lo bello y lo sublime. En consecuencia, la utilización de su fachada como espacio de acción liminal entre el interior y el exterior de la institución oficialista también serviría de escenario para la presentación del «adentro» (Godoy Vega, 2012: 124) del libro *cuerpo correccional* —publicado al año siguiente— mostrando sus páginas abiertas sostenidas por Nelly Richard (la autora de aquel libro) y fotografiadas por las instantáneas del artista Carlos Leppe. La dupla C. Leppe y N. Richard llevarían esta intervención a distintos escenarios capitalinos, ocupando la fachada del MNBA bajo el título de *Impugnación textual de una fachada: museo*, en 1979, mismo año en que V. H. Codocedo realiza *Repliegue*. En ese mismo periodo coexiste otra ocupación de la fachada del MNBA, con el grupo C.A.D.A.⁶ desplegando un lienzo blanco como parte de su obra *Inversión de escena*, en diálogo y continuación de *Para no morir de hambre en el arte*, realizada unas semanas antes. Algo similar ocurre en el año 1980, con el artista Humberto Nilo y su escultura *Apuntes*, instalada en el frontis del MNBA. (Maureira, 2016: 59)

La acción de V. H. Codocedo y de los otros agentes mencionados que intervienen el frontis del MNBA durante la dictadura cobran especial relevancia en cuanto ponen en disputa, desde la representación, la supremacía del discurso cultural hegemónico y sus implicancias estético-políticas. Tal como puntualiza la investigadora iruñea Maite Garbayo Maeztu, considerando las intervenciones públicas de Alicia Fingerhut:

Se trata de un acto corporal, de la irrupción de un cuerpo que entorpece, que obstaculiza, que fuerza e impone su visibilidad. Es también un cuerpo descontextualizado, (...) que en cierto modo da cuenta de su exclusión de un engranaje sistémico que continúa funcionando a pesar de su presencia perturbadora. Lo importante es ese hacerse presente, la aparición, que se convierte en elemento central de la acción (2016: 36 - 37).

En septiembre de 1979, V. H. Codocedo realiza la *Intervención a la bandera*, clavándola sobre un bastidor y ocupando así el soporte tradicional que habitaba el lienzo pictórico. Dicha obra es exhibida dos meses después, con ocasión del Segundo Encuentro de Arte Joven, y suscita una censura de ese y otro trabajo del artista Elías Adasme bajo la excusa de ser «aniquiladas no por política, sino por malas» (Ulibarri, 1979: 36) según el organizador del encuentro Francisco Javier Court. Sin embargo, esta aseveración no se condice con la recepción que tienen los literatos y artistas Diamela Eltit y Raúl Zurita,

⁶ El Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.) estuvo vigente entre fines de 1978 y 1985, conformado por los literatos Diamela Eltit y Raúl Zurita, el sociólogo Fernando Balcells y los artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld.

quienes en un documento del año 1983 vinculado a la exposición *Contingencia* en Galería Sur declaran que la obra de V. H. Codocedo es un trabajo «regularmente censurado y que hoy se muestra —en rigor— por primera vez.» (Eltit, Zurita, C.A.D.A., 1983: 1)

Dos años después, en 1981, V. H. Codocedo vuelve a trabajar sobre el símbolo patrio, esta vez dibujándolo en las arenas de la playa Loncura ubicada en Quinteros, pueblo costero a poco más de dos horas de Santiago. A esta acción efímera titulada *Entre cordillera y mar* accedemos a través de las fotografías en blanco y negro tomadas por Gloria Sandoval, que nos muestran la estrella y formas rectangulares que componen la bandera. Esta serie de determinaciones y ejecuciones sobre el territorio nos remiten a las prácticas del *land art*, utilizando a la playa y al mar no sólo como un organismo que borra los rastros en las orillas, sino también como un elemento transversal a la geografía nacional chilena. Durante el periodo de dictadura militar, entre 1973 y 1990, restos de detenidos desaparecidos fueron arrojados al mar bajo el afán de borrar su rastro definitivamente.

Las tres obras mencionadas de V. H. Codocedo constituyen lo que se denomina la *Serie de la bandera*, utilizando los emblemas patrios para su parodia dentro y fuera de los espacios de exhibición tradicionales, con el cuerpo del artista como herramienta y fuente de acción efímera, que dibuja, clava, pliega y despliega a modo de protesta contra el escenario político dictatorial que enfrentaba, volviéndose a apropiarse de un elemento antonomástico al oficialismo.

En agosto de 1981, el autor vuelve a hacer uso de un espacio conservador para el proceso de su obra *Doble superficie*, publicando una foto suya en el diario *La Tercera de La Hora* en la que se le observa parado sobre la Av. del Libertador Bernardo O'Higgins —popularmente conocida como Alameda— sosteniendo un cartel en blanco. Dicha irrupción de V. H. Codocedo dentro del espacio público deviene en un acto político que se encarna y toma forma en el propio cuerpo del artista, haciendo uso de esta presencia como medio artístico. En esta línea, se vuelve importante la cita de Garbayo Maeztu, donde se señala que «[t]umbarse sobre el asfalto y paralizar el tráfico es un acto que posee ciertas implicaciones, especialmente en un contexto dictatorial, en el que las calles y todo el espacio público están fuertemente controlados y delimitados. En la acción se reafirma un no admitir que el espacio público sea un lugar de prohibición y constricción.» (Garbayo Maeztu, 2016: 37)

Igualmente, la difusión de esta imagen aparecida en el diario funciona como piedra angular de *Doble superficie* como obra de arte postal, donde se le entregan una serie de instrucciones al lector del diario.⁷ Así, vemos un cruce de prácticas y categorías dentro de este trabajo artístico, como lo es el uso

⁷ 1. Lea cuidadosamente las instrucciones antes de intervenir en esta proposición. / 2. Una vez terminada su participación (si decide participar) recorte la imagen y envíela por correo a: Coquimbo 1026, Santiago. / 3. Escriba al reverso su nombre, dirección, edad y oficio. / 4. La fotografía muestra un individuo parado en la calzada de la Alameda. / 5. El texto escrito bajo sus pies es la palabra **solo**. / 6. El individuo sostiene un cartel que no dice nada. / 7. Ese cartel debe ser llenado de puño y letra por el lector de tal modo que el texto impreso en el asfalto, al ser leído junto al nuevo escrito, organice otro significado visual. / 8.

del espacio y la acción pública, su difusión a través de un soporte editorial, el llamamiento⁸ a un actuar público, el uso del arte postal y la futura conformación de una suerte de proyecto de documento o libro de artista que dará testimonio de lo anterior.

Consideramos que con esta obra V. H. Codocedo visibiliza la aparición del cuerpo social a través de los medios de reproductibilidad técnica, posibilitando las condiciones para un espacio suspendido, sin dimensiones físicas y territoriales definidas, para la manifestación popular anónima dentro de una realidad cotidiana donde las expresiones políticas individuales y grupales se encontraban prohibidas. Así, la emergencia de este cuerpo social se vería mediada por el uso del soporte editorial como tecnología para la demostración de una subjetividad oprimida, deviniendo en un cuerpo cibernético.

Hernán Parada. Cuerpo desaparecido y necropolíticas dictatoriales

La teórica mexicana Sayak Valencia refiere al *necroempoderamiento* para referirse a:

los procesos que transforman contextos y/o situaciones de vulnerabilidad y/o subalternidad en posibilidad de acción y autopoder, pero que los reconfiguran desde prácticas distópicas y desde la autoafirmación perversa lograda por medio de prácticas violentas rentables dentro de las lógicas de la economía capitalista. Dentro de éstas, los cuerpos son concebidos como productos de intercambio que alteran y rompen el proceso de producción del capital, ya que subvierten los términos de éste al sacar de juego la fase de producción de la mercancía, sustituyéndola por una mercancía encarnada literalmente por el cuerpo y la vida humana, a través de técnicas de violencia extrema como el secuestro, (...) la tortura, el asesinato por encargo, etcétera. (Sayak, 2012: 84)

En este sentido, y guardando las distancias obvias entre las subalternidades y la cultura del narcotráfico en México y el contexto chileno durante la Operación Cóndor —donde un grupo de cafiches buscaron su propia agencia y enriquecimiento empleando la traición de los medios que el poder popular les había confiado para su protección, como queda explicitado en la incontable compraventa de terrenos a manos de la organización fascista Centro de Madres (CEMA) Chile⁹ desde 1974—, podemos entender al régimen de Pinochet dentro de la lógica del *autoritarismo necroempoderado* en cuanto hace ingresar la economía neoliberal al país a través de la gestión macabra de los cuerpos opositores, transformándolos en verdaderas monedas de cambio que invierten la reificación de la mercancía a través de torturas, violaciones sexuales, laceraciones, desmembramientos, electroshock o desapariciones.

Esta nueva imagen será recogida posteriormente, junto a todas las respuestas en una publicación organizada según los grados de convergencia conceptual. / 9. Toda misión de respuesta por aquellos que hubieran leído este trabajo, será acogida a su favor.

⁸ Recogemos el término *llamamiento político* del catálogo *Poner el cuerpo* (2016). Este concepto fue empleado con frecuencia en grupos disidentes y/o sindicales hacia la década de 1980, refiriéndose al ejercicio de interpelación pública hacia la toma de posición y acción colectiva en contra de Augusto Pinochet (Manzi y Varas, 2016: s.d.).

⁹ Esta institución fue creada por el dictador Carlos Ibáñez del Campo en el año 1954, con el objetivo de «proporcionar bienestar espiritual y material a la mujer chilena.» Ya desde 1973 asumió su dirección la esposa del dictador Augusto Pinochet, Lucía Hiriart, momento en que la institución comienza a cometer una larga lista de malversación de fondos, fraudes al fisco, hurtos y traspasos millonarios, entre varias otras irregularidades.

La obra del grabadista y conceptualista chileno Hernán Parada estaría profundamente signada por el secuestro político de su hermano Alejandro Parada, detenido y desaparecido el 30 de julio de 1974 desde su hogar en la comuna de Cerrillos. Este hecho marcaría la producción del artista no solamente en el que se vincularía ya desde 1975 con distintos organismos de DDHH —incluida la Agrupación de Familiares de Detenidos y Desaparecidos (1975 -) de la cual participó activamente hasta abandonar el país en 1987— colaborando en cuanto a registro documental y visual de denuncia sobre crímenes de lesa humanidad,¹⁰ sino en cuanto pasaría a buscar distintas soluciones visuales y técnicas para señalar la *desaparición* de A. Parada desde soportes artísticos materiales y también efímeros: comprendiendo la desaparición involuntaria como «la incertidumbre de no poder ubicar/conocer la trayectoria de» alguien lo cual implicaría «pauta/razón para declararlo Obra abierta sin sujeción a nuestro espacio-tiempo y con caracteres claramente relativistas.» (Parada, 1982) Para ingresar de manera situada a ciertos momentos de su corpus artístico/activista, es preciso ingresar dentro del aparataje conceptual el cual el mismo actor produjo durante la época, uno de los más relevantes siento el concepto de *Obrabierta*.

La operación Obrabierta es pensada por el artista desde los talleres de grabado de la Universidad de Chile, cuyo panorama en 1974 al reabrir después de su defunción debido al golpe estaba imbuido por la presencia de puestos asignados por vínculos con la Junta Militar, supliendo así la ausencia de los docentes exonerados e incluso coartados de libertad debido a sus militancias. A finales de 1976, H. Parada se inspiró en el caso noticioso de Gary Gilmore —estadounidense reo en el estado de Utah condenado a la pena capital quien se negó a recibir apoyo legal debido a que deseaba morir— para realizar una serie de grabados y una acción artística. La acción consistía en enviar por correo dos copias de una serie de litografías con trasposos de recortes de prensa que informaban sobre el caso de G. Gilmore en Chile, acompañadas de una carta pidiendo clemencia por la vida del reo dirigida para el Gobernador de Utah.

H. Parada concebía este ejercicio como lo que posteriormente se reconocería como la *extensión del grabado*¹¹, la cual buscaba deslindar la esfera artística y extra-artística o contingente a través de la aproximación artístico-conceptual del grabado. Algunos referentes artísticos e intelectuales declarados por el artista en relación a la Obrabierta eran Marcel Duchamp, Umberto Eco y Allan Kaprow (cuyo texto *Environments, Happenings, Assemblages*, traducido por Carmen Virgilio, aparecía en el catálogo de la exposición de Wolf Vostell en Chile del año 1977). En la escena artística de aquel entonces también circulaba el conocido *Texto* de Luis Camnitzer, introducido por Eduardo Vilches «como parte de su plan curricular y estrategia docente» en su taller de grabado impartido en la Escuela de Arte de la Pontificia

¹⁰ En cuanto al *activismo artístico* (Expósito, Vidal y Vindel, 2012) que desempeñó H. Parada junto a organizaciones de DDHH, se debe mencionar la constante colaboración de su antes profesora universitaria (previa su exoneración política) y siempre amiga Luz Donoso. Para saber más sobre la colaboración y amistad entre ambos, consultar a Paulina Varas (2011, 2012a, 2012b).

¹¹ Si bien este concepto es ampliamente difundido dentro de la escena artística chilena y su retórica desde aquellos años, su estudio no había sido sistematizado hasta el trabajo de Felipe Baeza (2015) quien a su vez toma de María José Delpiano.

Universidad Católica de Chile. (Baeza, 2015: 23) El principal interés detrás de esta operación estaba en la incertidumbre sobre el desenlace de vida o de muerte sobre G. Gilmore durante aquellos días donde se seguía el hecho noticioso a través de la prensa: claro paralelo con «la incertidumbre de no poder ubicar/conocer la trayectoria» de los detenidos desaparecidos y sus consiguientes «caracteres (...) relativistas.» (Parada, 1982)

Como es demostrado en el ejercicio de 1976, la operación Obrabierta no podía quedarse netamente en una producción artística de reproductibilidad técnica (como era el grabado, o posteriormente el mimeógrafo, la fotocopia o la ampliación fotográfica) sino que dependía de una situación performática gatillada por la incertidumbre la cual muchas veces tomaba la forma de una instalación dinámica que respondía a un hecho contingente. Es así como el artista pasaría a emplear el concepto de *documentográfica*, realizando una serie de trabajos instalativos y multimediales en los que denunciaba la desaparición de su hermano a través de la figura *Obrabierta A*. La primera vez que mostró públicamente una de estas documentográficas fue en el contexto de *Exposición Internacional de la Plástica* al alero del Simposium Internacional de los DDHH convocado por el Arzobispado de Santiago en 1978, abierta entre el 23 de noviembre y el 7 de diciembre en el Convento de San Francisco ubicado en la Alameda número 834. Se trataba de un tablero horadado colocado en el corredor del convento, con un letrero que declaraba a esta intervención como *Obrabierta A*, fotografías de A. Parada, una serie de cuadernos los cuales habían pertenecido a A. Parada entre los años 1963 y 1973 al igual que una pila de impresos mediando la intervención artística con los espectadores los cuales debían ser retirados por ellos. Cabe constatar de que el Convento de San Francisco como locación adquiere dos matices relevantes para esta investigación: a) este sitio estaría a metros del centro de detención ilícito empleado por la DINA ubicado en la calle Londres número 38, dónde se habría llevado a A. Parada la noche de su secuestro, y, b) sería la vereda de enfrente de este lugar donde Víctor Hugo Codocedo realizaría el registro original para su intervención editorial y postal *Doble superficie* tres años después.¹² *Obrabierta A* volvería a presentarse al año siguiente, esa vez en la Coordinación Artística Latinoamericana (Galería CAL).

1979 también fue el año en el que H. Parada presenta por primera vez un trabajo donde la performatividad presente de su propio cuerpo participa como fundamento para la obra, en una serie de intervenciones públicas con un cartel con la ampliación fotográfica del rostro de A. Parada. En aquella oportunidad, el artista visita diferentes puntos de la capital de valor simbólico o biográfico con aquel cartel, reinsertando la presencia de la corporalidad incierta de su hermano a través de la protesta visual y siendo registrado por el artista Elías Adasme. Entre los distintos lugares que visita están la Plaza Baquedano, la cual es conocida como el centro neurálgico de Chile, también la intersección entre la calle

¹² La amistad y colaboración artística entre V. H. Codocedo y Hernán Parada se vería consolidada el año 1983, cuando montan una exposición bipersonal en la Galería Sur llamada *Contingencia*, entre el 23 y el 30 de septiembre.

Mac Iver y la Alameda (a pasos de donde V. H. Codocedo realizaría la captura para *Doble superficie* dos años después), y la casa la cual pertenecía a A. Parada y a su esposa Angélica Muñoz al momento de su secuestro en la comuna de Cerrillos, entre otros lugares.

Vemos cómo la performatividad corporal sigue siendo desarrollada por el artista el año 1980, con *Proposición 10.000* también conocida como *Proposición desde el arte*. En esta oportunidad, el artista apareció a mediodía con un cartel con texto en pleno Paseo Ahumada, una arteria conocida por el comercio y por su alta concurrencia. Celebrando los 10.000 días de nacimiento de cualquiera el mismo día que coincide con los 10.000 desde el natalicio de A. Parada, H. Parada pasa a caminar desde Ahumada hacia la Galería Época. Una vez en el espacio de arte, pasaría a compartir con los distintos concurrentes de esta exposición homónima una torta de cumpleaños. Si bien el cuerpo del artista tendría un rol que podría percibirse como secundario en las intervenciones con el cartel —donde el peligro radica en lo que señala el objeto y su relación con el cuerpo del artista, pero donde se podría prescindir del cuerpo del artista del registro y aun así se estaría realizando la protesta—, en el caso de *Proposición 10.000* el cuerpo y las acciones que toma este están íntimamente imbricadas con la propuesta. No es sólo en la peregrinación del artista con el cartel, que de cierta manera también se cumple cuando el artista retorna al hogar que utilizó su hermano, sino que se consolida en la engullición del pastel, donde la parodia terrible incluye los procesos biológicos del organismo de H. Parada, tal como lo es la digestión.

Entre el 8 y el 11 de diciembre del año 1983, la Unión Nacional por la Cultura (UNAC) gestiona el Congreso Nacional de Artistas y Trabajadores de la Cultura, el cual se realizó en el Centro Cultural Mapocho. Entre los diversos debates y grupos de trabajo en torno a distintos temas de cultura y el denominado «apagón cultural» propiciado por la dictadura, H. Parada realiza un nuevo tipo de acción de arte: esta vez lee un discurso a nombre de su hermano desaparecido empleando una ampliación fotográfica del retrato de este en escala con su propio rostro como máscara. En las intervenciones artísticas de H. Parada previas a esta, veíamos cómo la ausencia de la corporalidad desaparecida era reintegrada al cuerpo social y afectivo a través de las estrategias de reproducción tecnológicas, aludiendo así a corporalidades cibernéticas de resistencia política. Sin embargo, esta nuevo tipo de performatividad se asimila más a la del cuerpo zombie que al cibernético, ya no «cristaliza el sueño alquímico de la eterna juventud, y con ello la inmortalidad de los cuerpos de acero» (Molatore, 2015: 111) sino que es una no-vida y no-muerte activa y no-pasiva, pero cuanto más doliente en la desesperación de su descomposición en nota interrogante o incierta. Lo siniestro no está en el parecido de la simulación con el ser humano, sino en el percatarse que lo humano no es parámetro para contener la inmediatez de la violencia.

Durante los próximos dos años, H. Parada y sus aliados intervienen en distintos puntos de la capital con *Desde la incertidumbre*. La primera de estas intervenciones del año 1984 ocurre cuando H. Parada visita los Tribunales de Justicia con la máscara de su hermano, mientras V. H. Codocedo

registraba con la cámara y Luz Donoso grababa audio. Luego de aproximadamente siete minutos afuera de las dependencias, el grupo viaja a la Escuela de Veterinaria de la Universidad de Chile, lugar donde su hermano desaparecido habría estudiado. En este lugar, y tal como se permite escuchar en la grabación de L. Donoso la cual fue reproducida en un seminario impartido por H. Parada en el Taller de Artes (TAV) el 23 de noviembre de 1984, H. Parada deambuló por alrededor de media hora, preguntándole a alumnos, docentes y funcionarios si tenían idea sobre cuál era su varadero (desde la perspectiva de Alejandro). Hasta el año 1986, H. Parada continuó esta acción visitando distintos puntos de alta concurrencia, como la Plaza de Armas o Estación Central, o de memoria, como el Patio 29 del Cementerio General; donde aparecieron restos de detenidos políticos en fosas comunes. La última iteración de *Desde la incertidumbre* fue el año 1986, momento en el cual la videasta feminista Gloria Camiruaga graba al artista realizando la acción. Al próximo año H. Parada parte de Chile sin conocer donde se encontraba su hermano, hasta el día de hoy.

Bibliografía

CRISTI, N. y MANZI, J. (2016) *Resistencia gráfica. Dictadura en Chile: APJ - TALLERSOL*. Santiago de Chile, LOM.

BAEZA, F. (2015) «El grabado tridimensional. Hacia una comprensión de las prácticas desplazatorias de Mario Soro». En catálogo *Desplazamiento temporal*, pp. 14 - 35. Galería Temporal.

BRITO, E. (1994 [1990]) «Introducción». En *Campo minados (Literatura post-golpe en Chile)*, pp. 11 - 22. Santiago de Chile, Cuarto Propio.

BUTLER, J. (2014 [2013]) «“Nosotros, el pueblo”. Apuntes sobre la libertad de reunión». En *¿Qué es un pueblo?*, pp. 48 - 49. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

EXPÓSITO, M., VIDAL, A. y VINDEL, J. (2012). «Activismo artístico». En RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR (RCS) eds. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, pp. 43 - 50. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

De la FUENTE, A. y MAUREIRA, D. (2016). «Arte y acción política: intervenciones urbanas en los períodos de dictadura y democracia en Chile». En *Ensayos sobre Artes Visuales. Visualidades de la transición. Debates y procesos artísticos de los años 80 y 90 en Chile*, pp. 63 - 98. Santiago de Chile, Centro Cultural La Moneda y LOM.

DÉOTTE, J. L. (1998 [1994]) «Crímenes de guerra, crímenes contra la humanidad». En *Catástrofe y Olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, pp. 225 - 234. Santiago de Chile, Cuarto Propio.

GARBAYO MAEZTU, M. (2016) «Aparición/desaparición». En *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, pp. 35 - 83. Bilbao, consonni.

GIUNTA, A. (2017) «Desvíos del papel. Cuerpo, instituciones e identidad en la obra de Juan Pablo Langlois». En *Juan Pablo Langlois V. Retrospectiva (obras 1969-2012)*, pp. 11 - 29. Santiago de Chile, Centro Cultural Matucana 100, Metales Pesados Visual, D21 Editores, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

GODOY VEGA, F. (2012) «Cuerpos que manchan, cuerpos correccionales. Sedimentación y fractura de la escritura de/sobre arte en Chile en 1980». En *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile. Volumen II*, pp. 99 - 144. Santiago de Chile, Centro Cultural La Moneda y LOM.

GONZÁLEZ CASTRO, F., LÓPEZ, L. y SMITH, B. (2016) *Performance art en Chile*. Santiago de Chile, Metales Pesados.

MAUREIRA, D. (2016) «Arte y esfera pública en el Chile de las últimas cuatro décadas: el mural, la silla y la vitrina». En SZMULEWICZ, I. ed. *Arte, ciudad y esfera pública en Chile*, pp. 51 - 71. Santiago de Chile, Metales Pesados.

MANZI, J. y VARAS, P. (2016) Catálogo *Poner el cuerpo, llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina*. Santiago de Chile, Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

MOLATORE, L. (2015) «Alquimias paradójicas: la monstruosidad cyborgizada [sic] de Nicolas Sénégas]». En DÍAZ ZEPEDA, A. y GIMÉNEZ GATTO, F. eds. *Ficciones del cuerpo*, pp. 111 - 120. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana y La Cifra.

MONTGOMERY, V. y MUÑOZ J., G. J. (Abril, 2017) *Glotopolíticas del descampado. Revistas alternativas sobre cultura y artes durante la dictadura chilena, 1978 - 1983*. Ponencia presentada en I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas, Buenos Aires, Argentina.

MUÑOZ J., G. J. (2017) «Semiología del palimpsesto La hibridación de arte y texto en la obrabierta por Hernán Parada, 1976 -» En *Punto de fuga*, n° 19. Santiago, Chile, en prensa. Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile.

NEUSTADT, R. (2012) *CADA día: la creación de un arte social*. 2ª ed. Santiago de Chile, Cuarto Propio.

RICHARD, N. (1993). «Contorsión de géneros y doblaje sexual; la parodia travesti». En *Masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, pp. 65 - 75. Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.

SALANOVA, M. (2015) «El cuerpo postpornográfico [sic]: cyborgs y pornoterrorista en las representaciones artísticas actuales de la sexualidad». En DÍAZ ZEPEDA, A. y GIMÉNEZ GATTO, F. eds. *Ficciones del cuerpo*, pp. 219 - 236. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana y La Cifra.

SLOTERDIJK, P. (2006 [1999]) *Normas para el parque humano. Una respuesta a la «Carta sobre el Humanismo» de Heidegger*. Madrid, Siruela.

VALENCIA, S. (febrero 2012) «Capitalismo gore y necropolítica en México contemporáneo», En *Relaciones Internacionales*, n° 19. Madrid, España, pp. 83 - 102. Grupo de Estudios de

Historia y Teoría de las Relaciones Internacionales de la Universidad Autónoma de Madrid.

VARAS, P. ed. (2011). *Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso*, Santiago de Chile, CeAC.

_____ (2012a) «Documentográfica». En RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR (RCS) eds. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, pp. 99 - 102. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

_____ (2012b) «Cuándo el arte acompaña. Artistas y derechos humanos en la dictadura militar chilena», En *Concinnitas*, nº21, Vol 2, pp. 171 - 186. Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

ZEGERS, A(diciembre 2016), «Annotated Index of pre-(co)congealing» En *Arachne*, nº 3. En línea <<http://arachne.cc/issues/03/annotated-index-agustine-zegers.html>> (consulta: 15-04-17).

La traducción es mía.

Fuentes primarias

ELTIT, D. y ZURITA, R. (septiembre 1983). *UNA BOMBA CERRADA. Sobre Víctor Hugo Codoceo*. Santiago de Chile.

PARADA, H. (agosto 1980). *Memoria para optar al Grado Académico de Licenciado en Artes Plásticas*, Universidad de Chile.

_____ (julio y agosto 1982). *OBRABIERTA "A-175"*, documento escrito con fotografía de Alejandro Parada realizado para una documentográfica.

RED CONCEPTUALISMOS SUR eds. (octubre 2012). Volante

ULIBARRI, L. (24 de octubre 1979). «Arte joven. Estado de la situación» En *Revista Ercilla*, nº 2308, pp. 36 - 37.