

TEXTOS

SERGIO ROJAS

MANUEL ALVARADO

2

Arte y expolio: la humanidad
como memoria
SERGIO ROJAS

8

Expolio, una mirada desde la
pintura al robo de obras de arte
MANUEL ALVARADO

16

Créditos

Arte y expolio: la humanidad como memoria

El museo es por definición voraz, porque nace de la colección privada, y ésta a su vez de una rapiña.

—Umberto Eco, *El museo*

En la serie “Expolio” nos enfrentamos a cuatro pinturas de grandes dimensiones cuyos motivos explícitos son el museo, el saqueo y la destrucción de obras de arte. El término que da nombre a esta exposición significa etimológicamente “despojar” y ha llegado a definirse habitualmente como *expropiación*. Me propongo reflexionar los motivos señalados a partir de la siguiente hipótesis de lectura: la serie conformada por estas cuatro pinturas plantea la paradójica cuestión del *lugar* objetual del arte, especialmente de la pintura, por cuanto esta es algo que existe para y desde la *mirada reflexiva*. La cuestión se hace más compleja aun al considerar el carácter patrimonial del arte.

Los cuadros de “Expolio” se ofrecen a la contemplación, pero antes detienen al espectador ante la *magnitud* de sus formatos. Y sucede que dicha magnitud no es ajena al motivo temático que en este proyecto ha orientado el trabajo pictórico de los artistas Diego Martínez, Josefina Guilisasti y Francisco Uzabeaga. Se trata del *espacio museal* mismo como magnitud. Una de las preguntas fundamentales que nos propone “Expolio” es precisamente ¿qué es un museo de arte? Lo que implica preguntarse por la relación esencial que tendría el arte con la historia, en todo caso, con el *pasado*. Las cuestiones que aquí propongo para introducimos en la exposición podrían parecer extrañas, considerando que lo que vemos en los cuadros de “Expolio” corresponde más bien a la *destrucción y ausencia* de obras y monumentos. Pero, ¿no operan en cada caso las enormes galerías de los museos como un gran marco? El museo, construido para albergar una enorme cantidad y variedad de obras, es ante todo un *espacio vacío*, un trazado de muros que en la vastedad de sus pasadizos está destinado a albergar *todo*.

Los trabajos más conocidos del pintor italiano Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), son aquellos cuadros en cuyo interior enormes muros cubiertos de pinturas abisman al espectador como ante un leibniziano universo barroco, tramado por las *vistas* de objetos, lugares y personas, pero especialmente de monumentos arquitectónicos y ruinas. Una realidad no compuesta por cosas, sino por *representaciones*

SERGIO ROJAS

de las cosas. Umberto Eco propone la que tendría que haber sido la obra magna de Pannini: un cuadro que representase todos sus cuadros de cuadros. Este paradójico *exceso* es acaso constitutivo del museo: la imposibilidad de ver, allí en donde la organización del espacio y la irreductible multiplicidad de su contenido *dan demasiado a ver*.

Precisamente como un conjuro a esta demasía, Eco imagina el museo del tercer milenio: “un museo que sirva para entender y disfrutar un único cuadro”, lo que en Eco implica franquear los límites del marco e ingresar en el universo del cuadro. Semejante proyecto rompería radicalmente con la histórica puesta en valor museal del arte.

A partir de los años 70, en el pasado siglo, se instaló en la intelectualidad la conocida sentencia acerca del “fin de los metarrelatos”; un diagnóstico que venía a sancionar el agotamiento de la matriz narrativa del tiempo y, con ello, de la idea de un sujeto de la historia. La idea de Humanidad, herencia planetaria de la Ilustración, difundida por vía de la colonización europea, parecía entonces llegar a su fin. Aun cuando, como señalaba el historiador británico Eric Hobsbawm, “una de las pocas cosas que se interponen entre nosotros y un descenso acelerado hacia las tinieblas es la serie de valores que heredamos de la Ilustración del siglo XVIII”, lo cierto es, que en lo que va del presente siglo, el rostro de ese sujeto —“la humanidad”— no cesa de desfigurarse. Las escenas de destrucción al denominado *patrimonio de la humanidad* dan cuenta precisamente de la evanescencia de esa idea de humanidad que en una dimensión importante consiste en la memoria atesorada de sus *obras*. En una de las pinturas de “Expolio” vemos el interior de la Gran Mezquita (ubicada en la región de Alepo, al norte de Siria), dañada gravemente en 2013 por los bombardeos durante la guerra civil en Siria. No se trata sólo del pasado de la humanidad, sino que la humanidad nace justamente de ese pasado. Los hombres que hoy pueblan el planeta participarían de la “humanidad” en la medida en que puedan reconocerse en ese patrimonio. No se trataría únicamente del patrimonio de la humanidad, sino de que *la humanidad es hoy el patrimonio*, contenido este en frágiles vestigios del pasado que no cesan de arruinarse. La destrucción de los monumentos es entonces expresión de una furia tecnológica ante la cual *nada está a salvo*, tampoco el pasado.

¿Qué narran las historias de la humanidad? ¿Qué tipo de memoria conservan esos acontecimientos, fechas, nombres, obras que no cesan de recomendar el pasado a la consideración del presente? Pareciera que, entre todas las historias que la Ilustración y su concepto de humanidad hicieron posible —historia de la ciencia, de la filosofía, de la política, del derecho—, ninguna ha implicado tan poderosamente la idea de un sujeto universal como esa a la que denominamos *historia del arte*. Acaso esta comprende el único relato capaz de referir todavía a la idea de *humanidad*, como sujeto universal de la historia, lo cual implica esa extraña universalidad de la que parece participar el arte mismo. Incluso Marx se asombraba de que los productos artísticos, en tanto parte de la “superestructura” de una época —“espiritualidad” que enaltecía a la humanidad ocultando sus particulares condiciones materiales de producción y explotación—, no se hundieran en el pasado una vez que el progreso material y las transformaciones políticas y sociales superaban de manera irreversible una época. En su *Introducción general a la crítica de la economía política*, Marx se pregunta “¿qué es lo que hace del arte un valor eterno a pesar de su historicidad?”.

La cuestión señalada nos conduce hacia la peculiaridad del museo de arte. En efecto, dada la relación interna que tendrían las obras de arte con el pasado de la humanidad, su lugar natural de conservación habría de ser el museo (y no espacios de exhibición de uso privado). Sin embargo, en un museo de arte no se trata sin más de la historia, por cuanto las obras no se limitan a ilustrar una época, sino que constituyen precisamente lo que haría posible a esa época trascender la materialidad de su tiempo, disponiéndose en el trabajo del artista como un *horizonte de sentido* para un diálogo con la posteridad. En efecto, sería precisamente el estatuto *representacional* de las artes lo que hace que las obras demanden para su recepción un comportamiento subjetivo de reflexión. Todo ocurre como si un museo de arte fuese en cierto sentido un *museo de la memoria*, porque sus objetos nos remiten a una voluntad de significar, de generar sentido, de dar cuerpo significativo a las ideas que alguna vez animaron a los hombres de su tiempo. Las obras de arte dan cuenta de las *formas del sentido* en el que vidas pasadas, cotidianas o excepcionales, domiciliaron sus existencias. De esto dan testimonio las obras de arte: que el hombre siempre

habría necesitado del sentido para habitar entre las cosas. En el Salón parisino de 1796, Hubert Robert expuso una pintura en la que vemos la Gran Galería del Louvre convertida espectacularmente en una ruina. Acaso la ruina del museo sea precisamente la ruina por antonomasia. Ruina de la memoria, pero de esa memoria que se ha construido como atesoramiento *aurático* de la ruina.

Insistamos en la tesis de que un museo de arte no es un museo de historia. ¿Qué clase de *memoria* es aquella a la que se refieren las obras en el museo? El exceso que contiene el museo constituye *una memoria imposible de subjetivar*, acaso el cuerpo material del espíritu de la humanidad, pero ahora domiciliado en un sistema de salas de exhibición. Una memoria contenida en objetos destinados esencialmente a la contemplación es una memoria inapropiable, una memoria cuyo cuerpo significativo hace saber que ese objeto *ha llegado desde otro lugar, desde otro tiempo*. Valéry escribe:
*me encuentro en medio de un tumulto de criaturas
congeladas, cada una de las cuales exige, sin conseguirlo, la
inexistencia de todas las demás (...). Ante mí se desarrolla en
el silencio un extraño desorden organizado.*

Las obras en los museos son ruinas atesoradas cuyo mundo ya no existe, y la majestad de la sala contiene algo de esa peculiar intemperie. En “Expolio”, una pintura nos deja ver la sala de pintura holandesa y flamenca del siglo XVIII del museo de El Hermitage, completamente vacía o, mejor dicho, *vaciada* (pues permanecen en los muros los marcos de las pinturas). Aquella sala, desocupada ante la inminente llegada de los nazis durante la Segunda Guerra, “repite” la perspectiva del cuadro proyectándose conforme a un punto de fuga. El cuadro reflexiona el vacío arquitectónico exhibiendo los muros de los que cuelgan marcos desnudos, sin las pinturas. Ya no se trata del vértigo de “la tela en blanco”, sino del vértigo del marco vacío. En la película *La migliore offerta* (2013), de Giuseppe Tornatore, el protagonista es un experto en arte y agente de subastas, quien atesora su personal colección de retratos femeninos que colman los muros de una habitación cuyo sistema de seguridad la mantiene cerrada a toda mirada extraña. Cuando vemos por primera vez esa sala, en el minuto 12 de la película, acaso presentimos su dramático desenlace: la sala vaciada por un robo... y las huellas de los marcos en las altas paredes.

Las obras, en tanto que objetos, están expuestas a la caducidad y, por otro lado, adquieren en el tiempo un valor económico. He aquí la valiosa y, a la vez, frágil materialidad de las obras de arte. Pero sucede que tanto el precio como el robo de las obras y, más aún, su destrucción, parecen en cierto modo hechos que son “ajenos” a una obra de arte. Incluso la adquisición también lo sería. En efecto, un objeto destinado por su naturaleza a una *contemplación* reflexiva, ¿puede ser propiedad privada de alguien? Uno de los cuadros de “Expolio” exhibe el interior de una iglesia de Ellingen (pueblo ubicado en la zona de Baviera, en Alemania), en la que se encontró una enorme cantidad de obras de arte que habían sido requisadas por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. En esta pintura llama visualmente la atención el embalaje de las obras en grandes cajas de madera, los envoltorios y especialmente *la acumulación*. Es el cuadro de *la apropiación*. Durante la guerra, el principal agente de Hitler para llevar a cabo el expolio de obras de arte fue Hermann Goering, cuyo afán de hacerse de una enorme colección privada estaba animada, según el investigador Hans Christian Löhner, por “el ansia de un adicto”. Miraba su colección fantaseando el Mariscal con la idea de que el gran arte de la Edad Media estaba encarnado en el pueblo alemán, a la vez que ansiaba que se le considerara como una “personalidad renacentista”. No es casual que, en el juicio de Núremberg, Goering haya alegado en su defensa que pensaba construir un museo *público* con todas las obras incautadas, como asumiendo que su personal deseo en la apropiación de obras de arte —el *privado* goce de estas— hubiese sido, después de todo, más grave que la apropiación misma contra sus legítimos dueños.

La pintura que a mi juicio sintetiza finalmente la reflexión de “Expolio” es aquella en la que vemos una imagen satelital de la ciudad de Apamea (Siria), tomada en 2013. Se observan aquí cientos de excavaciones realizadas por saqueadores en busca de tesoros arqueológicos. ¿En dónde se inicia la cadena del deseo? ¿Encontrarán esos objetos su destino natural en colecciones privadas? El museo nos remite a una dimensión paradójica de la historia de la subjetividad individual: el afán por gozar estéticamente la idea inapropiable de humanidad como memoria universal.

Expolio, una mirada desde la pintura al robo de obras de arte

En los últimos tiempos se ha venido librando una especie de tira y afloja en torno a la posesión de objetos antiguos que constituyen el patrimonio de la humanidad. Antigüedades y monumentos han sido arrancados del suelo y enviados al otro extremo del mundo durante los últimos doscientos años y muchas de estas piezas residen ahora en las inmensas colecciones de los grandes museos de Occidente.

—Sharon Waxman, *El saqueo. El arte de robar arte*

El arte es uno de los ámbitos más interesantes del quehacer humano, pues, más allá de las discusiones filosóficas que se pueden hacer respecto de él, es sin lugar a dudas un campo en disputa. En este sentido, la censura, la persecución de artistas, el robo y/o la destrucción de obras de arte, entre otras acciones, son algunas de las formas más violentas que adopta el afán de dominación a través de las artes. Frente a esta problemática, es interesante preguntarse por qué las piezas artísticas se convierten en objetos de deseo y qué tiene que decir la pintura al respecto, reflexión que Josefina Guilisasti, Diego Martínez y Francisco Uzabeaga se han propuesto realizar a través de “Expolio”.

A lo largo de su historia, el mundo occidental ha conocido diferentes momentos en los que las apropiaciones de bienes patrimoniales y la destrucción de los mismos han sido formas comunes de relacionarse entre los pueblos vencedores hacia los vencidos. La lista de grandes robos y destrucción de obras de arte es nutrida; no obstante, existen ciertas características recurrentes como la asociación del bien robado a la idea de “trofeo”, lo que en otras palabras significa que la apropiación o captura de cierto patrimonio es valorado no sólo en términos materiales, sino también simbólicos, pues poseer esta clase de objetos reafirma la hegemonía de unos y la humillación de otros. A partir de estos trofeos, distintos pueblos reafirmaron su dominio y su grandeza, surgiendo, por ejemplo, en pleno Renacimiento, los afamados “gabinetes de curiosidades” en las cortes europeas, los que constituían grandes colecciones privadas en las cuales era posible encontrar antigüedades, instrumentos tecnológicos y obras de arte, muchas de ellas fruto del expolio.

MANUEL ALVARADO

Sin embargo, a fines del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, el saqueo y la destrucción alcanzaron una nueva dimensión, pues tras la Revolución Francesa se comenzaron a fundar los primeros museos, verdaderos templos consagrados a la cultura liberal burguesa promovida por la Ilustración, los cuales en un primer momento tomaron las posesiones de los reyes, convirtiéndolas en bienes públicos. No obstante, en la medida en que los nacionalismos se afirmaban surgió la necesidad de engrandecer la patria mediante el incremento de las colecciones, incorporando artículos provenientes de otros centros culturales, principalmente de Asia Menor, Oriente Medio y África septentrional. De esta manera se organizó una verdadera competencia entre Francia, Alemania e Inglaterra por apropiarse de los antiguos monumentos que se encontraban desperdigados en Egipto, Grecia e Irak, como por ejemplo, el zodiaco de Dendera o los frisos del Partenón, los cuales fueron remolcados piedra por piedra rumbo a Europa. El amplio despliegue de bienes culturales durante este período fue facilitado, entre otras causas, por el vínculo imperialista que el Viejo Mundo mantenía con estos lugares, la falta de legislación y control en la apropiación de “antigüedades”, y el poco interés por estos objetos en las regiones de origen. En este sentido, el Museo del Louvre se constituye en un caso paradigmático, pues

abrió sus puertas a un arte que fue reunido, comprado, saqueado y usurpado de otros lugares, sin pensar demasiado en las consecuencias o en los intereses de aquellos lugares originarios. Desde 1794 en adelante, los ejércitos revolucionarios de Francia reunieron obras de arte de toda Europa, con el afán de llenar las salas de su nuevo palacio público. (Waxman, 2011, p. 82)

Pero la historia reciente no conoció el robo y la destrucción masiva de bienes artísticos hasta la década de 1930, cuando el régimen nazi perpetró a gran escala estos actos. La motivación principal para censurar y hacer desaparecer obras de arte fue su atribución de “arte degenerado”, ya que, o bien eran fruto de las corrientes vanguardistas, o bien sus autores eran de origen judío. Este “exterminio estético”, sin embargo, fue la contracara del robo de obras organizado a nivel industrial en Europa, pues Adolf Hitler pretendía crear un museo en Linz (Austria), su ciudad

natal, donde reuniría las obras maestras del arte occidental para el engrandecimiento del Tercer Reich. En palabras de Freedberg,

con la Alemania nazi volvemos a la paradoja ineludible que constituye el punto de partida. Los amantes del arte son destructores de arte. El ansia posesiva de los líderes nazis iba dirigida hacia objetos que habían adquirido la condición de grandes obras de arte y hacia el regreso al fetichismo dador de vida [...] Una vez suprimido el arte degenerado, había llegado el momento de buscar a los artistas degenerados. La antigua idea de que el arte puro sólo puede ser obra de artistas puros se incorpora de nuevo a los intereses personales de la autoridad y de los regímenes que tienden a mantener la pureza de su gobierno y a garantizar que sus gentes no se distraigan con objetos no válidos. (1992, pp. 433-434)

Aunque el proyecto de Hitler no alcanzó a concretarse, el expolio de objetos artísticos por toda Europa fue un hecho innegable. Miles de obras de arte provenientes de distintos museos y colecciones de las regiones ocupadas fueron trasladadas a Austria y Alemania. Los bienes propiedad de familias judías adineradas, como los del clan Bloch-Bauer, fueron confiscados y pasaron a engrosar la larga lista de pinturas, esculturas, mobiliario, menaje, joyería, etc., que atravesaron el frente de batalla para formar parte del patrimonio de los altos mandos del régimen. Tras el término de la guerra, los aliados encabezados por los hombres de la Operación Monumento, una unidad militar especializada en arte y arquitectura, recuperaron buena parte de estos tesoros, los cuales, una vez que la derrota fue inminente, habían sido escondidos por los nazis en minas abandonadas como Altaussee o en castillos como Neuschwanstein. Pese a ello, miles de objetos artísticos aún están perdidos, y sus legítimos dueños continúan esperando que sean encontrados y restituidos.

El robo y la destrucción de obras de arte no se detuvieron entonces, pues con cierta periodicidad salen a la luz nuevos atentados contra el patrimonio artístico mundial. En los últimos años, por ejemplo, la tensión política, social y religiosa se ha trasladado al Medio Oriente, donde una seguidilla de guerras civiles ha afectado a Irak, Irán, Siria, Pakistán, y otros países de la zona,

enfrentando a los gobiernos locales con grupos insurgentes. Estos conflictos armados indudablemente han repercutido tanto en los museos locales como en sitios arqueológicos de gran importancia, pues en esta región del globo se encuentran los vestigios de las primeras civilizaciones de la humanidad.

Aunque la dimensión del saqueo y destrucción no alcanza el carácter sistemático que tuvo durante el período nazi, el expolio contemporáneo adquiere un alto grado de espectacularidad fruto de la amplia cobertura que tiene en los medios de comunicación masiva, desde periódicos hasta redes sociales; más aun, pareciera que los propios perpetradores de estos actos iconoclastas buscaran este tipo de publicidad. En este sentido, es necesario señalar que la interpretación de la iconoclastia y del expolio en las sociedades musulmanas es compleja de comprender a la luz de las categorías estéticas occidentales, porque en dichos actos se encuentran imbricadas motivaciones religiosas profundamente arraigadas. Frente a esto, Occidente simplemente ha reaccionado con estupor, pues sus discursos ilustrados y la legislación que ha difundido para intentar proteger los bienes culturales a través de agencias no gubernamentales se muestran impotentes ante conflictos que sobrepasan ampliamente su capacidad de acción, es por ello que, según Waxman, se estaría

en una época en que Oriente y Occidente liberan una batalla campal en torno a las ideas básicas sobre la identidad (libertador o invasor; terrorista o defensor de la libertad), las antigüedades se han vuelto un arma más en este choque de culturas y otra manifestación del abismo que las separa. Irónicamente, esto socava la misma razón de ser del intercambio cultural, que es el estrechamiento de los lazos y el aumento de la comprensión mutua. (2011, p. 15)

Frente a lo contingente de esta problemática, resulta interesante proponer desde el arte una reflexión que dé cuenta de la dimensión simbólica que se esconde tras el robo y la destrucción de objetos artísticos. Es por ello que, a través de “Expolio”, los artistas Josefina Guilisasti, Diego Martínez y Francisco Uzabeaga intentan una aproximación al fenómeno descrito.

Esta muestra se compone de cuatro óleos monocromos de gran formato (4,1 x 3 m / 3,15 x 4 m / 5,1 x 2,89 m / 4 x 4,2 m) realizados mediante un método realista, cuyos referentes fueron tomados de un conjunto de fotografías que registran el desmantelamiento de museos y el robo de obras de arte llevado a cabo por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial, así como también de otros casos de saqueo patrimonial ocurridos en Siria en el año 2013.

Los artistas, que han trabajado en forma colectiva en cada una de las pinturas, han empleado el procedimiento de la serialización, creando un relato y un recorrido a través del tiempo y el espacio. Otro de los elementos formales que refuerza el sentido de la serie es el empleo de tonalidades que fluctúan entre el blanco y el negro. Esta elección exagera simbólicamente la dimensión documental de la muestra, pues se remite así a la apariencia de un antiguo archivo fotográfico. Junto con esto, el empleo de “no-color” actúa como metáfora respecto de la pérdida del arte y, de paso, suspende las categorías históricamente asociadas a aquel, como son la belleza y, evidentemente, el colorido.

Otro de los factores compositivos que refuerzan la unidad del conjunto de “Expolio” lo constituyen las grandes dimensiones de los lienzos. Estos, si bien no tienen tamaños iguales, conforman un elemento significativo fundamental, pues la elección del gran formato opera como una metáfora de la amplitud que ha alcanzado el despojo del arte. El gran formato también tiene el efecto de crear verdaderas escenografías que enfrentan al espectador directamente con una imagen que recrea el sitio y la escena del suceso, haciéndolo parte de él.

Así también, cada uno de los lienzos representa diferentes espacios que han estado vinculados al expolio y destrucción de obras de arte, de allí los títulos de los óleos. El primero de ellos, llamado *Museo Hermitage*, muestra la sala de pintura flamenca del Museo Estatal Hermitage en San Petersburgo, Rusia. La sala se ve completamente vacía, salvo por una serie de marcos que penden de las paredes como testigos mudos del paso de las tropas alemanas por la Europa del Este.

La segunda pintura, *Iglesia de Ellingen*, exhibe el interior de una iglesia barroca del pueblo alemán de Ellingen, Baviera, cuando es ocupada como depósito para almacenar miles de objetos,

entre ellos varias obras de arte, que habían sido requisadas a las víctimas de la ocupación en Francia y Holanda durante la Segunda Guerra Mundial. En este caso, se genera un contrapunto entre la arquitectura y las decoraciones caprichosas de la iglesia barroca y el aspecto desolador del cargamento apilado en cientos de cajas y paquetes desplegados en el centro de la construcción. A nivel narrativo, *Iglesia de Ellingen* expone el contraste entre los significados que entraña un sitio sacralizado, así como el horror que subyace en los objetos almacenados.

La tercera pintura, titulada *Mezquita de Alepo*, muestra la devastación recientemente sufrida por la Gran Mezquita de Alepo, al norte de Siria, la cual fue severamente dañada tras los bombardeos que asolaron la región durante 2013, fruto de la guerra civil que se vive al interior de dicho país. Esta imagen, además de hacer evidente el estado de destrucción de este epicentro religioso y artístico, debido a su encuadre y perspectiva refuerza la idea de una mirada voyerista, próxima a la del corresponsal que sigilosamente se acerca al campo de batalla.

La cuarta pintura, *Apamea*, es tal vez la más abstracta de la serie; no obstante, el referente fue tomado de una imagen satelital captada en 2013 que da cuenta de los cientos de excavaciones ilegales que se han realizado en las proximidades de Apamea, una ciudad de origen grecorromano ubicada a 50 km de Hama, Siria. La idea de emplear una imagen satelital se sustenta en la necesidad de dar cuenta de la extensión que el fenómeno del saqueo está teniendo actualmente en Medio Oriente, así como también de la imposibilidad de acercarse directamente a los sitios ocupados para cuantificar los daños sufridos.

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de la ciudad de Santiago de Chile, espacio en el que estas obras han sido montadas, también aporta otras dimensiones significantes al trabajo de Guilisasti, Martínez y Uzabeaga, pues esta institución tiene por misión hacer visibles las violaciones a los DD.HH. ocurridas durante la dictadura militar chilena (1973-1990). De este modo, los artistas han establecido un diálogo con el museo, proponiendo una reflexión humanista en torno al arte y, más particularmente, en relación con el robo y la destrucción de objetos artísticos, los que se muestran como símbolos del drama humano asociado a los conflictos bélicos.

En otras palabras, este trío de artistas chilenos busca demostrar cómo la posesión del arte y la capacidad de destruirlo reflejan el afán por dominar y exterminar a un pueblo o grupo de la sociedad y su identidad; y cómo este fenómeno se ha ido reactualizando a través de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Buenos Aires: Amorrortu, 2013.
- Burke, Peter. *La fabricación de Luis XIV*. Madrid: Nerea, 1995.
- . *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Gombrich, Ernst. *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza, 1987.
- Waxman, Sharon. *Saqueo. El arte de robar arte*. Madrid: Turner Publicaciones, 2011.

FILMOGRAFÍA

- El expolio de Europa. El arte robado por los nazis*. Dir. s/d. National Geographic, 2009, DVD.
- El museo de Hitler*. Dir. Jan N. Lorenzen y Hannes Schuler. History Channel, 2015, DVD.
- La Dama de Oro*. Dir. Simon Curtis. Deaplaneta, 2015, DVD.
- Operación Monumento*. Dir. George Clooney. 20th Century Fox, 2014, DVD.
- Tras los tesoros robados de Hitler, los verdaderos monumentos men*. Dir. s/d. History Channel, 2015, DVD.

Créditos

Exposición

OBRA

Josefina Guillisasti — *josefinaguillisasti.com*

Diego Martínez — *diego-martinez.com*

Francisco Uzabeaga — *franciscouzabeaga.com*

COLABORACIÓN

Andrea Breinbauer

PRODUCCIÓN EXPOSICIÓN

María José Bunster Baeza, Jefa del Área

Máximo Pincheira Sepúlveda, Museógrafo

Elías Fuentes Peñaloza, Diseñador

Damián Palma Correa, Diseñador

Paz Moreno Israel, Diseñadora

Rodrigo Castro Arredondo, Diseñador Gráfico

Pamela Ipinza Mayor, Diseñadora Gráfica

ANIMACIONES

Gabriela Villalobos

VIDEO INSTALACIÓN

Bruno Salas

Catálogo

TEXTOS

Sergio Rojas

Filósofo. Doctor en Literatura y director de Investigación,

Facultad de Artes, Universidad de Chile

Manuel Alvarado

Licenciado en Historia, Minor en Historia del Arte,

Pontificia Universidad Católica de Chile

DISEÑO Y REGISTRO DE OBRA

Awayo — *awayo.cl*

TRADUCCIÓN

Joan Donaghey

Constanza Villaseca

EDICIÓN

Adelaida Neira Délano

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

DIRECTORIO

María Luisa Sepúlveda Edwards, Presidenta

María Eugenia Rojas Baeza, Secretaria

Arturo Fontaine Talavera, Tesorero

Michelle Bachelet Jeria, Directora

Claudia Cárdenas Aravena, Directora

Javier Luis Egaña Baraona, Director

Gastón Gómez Bernales, Director

Milan Ivelic Kusanovic, Director

Fernando Montes Matte, Director

Carlos Peña González, Director

Daniel Platovsky Turek, Director

Marcia Scantlebury Elizalde, Directora

Higinio Sperguer Cordova, Director

Agustín Squella Narducci, Director

Carolina Tohá Morales, Directora

DIRECTOR EJECUTIVO

Ricardo Brodsky Baudet

COORDINADORA GENERAL

Y JEFA DE MUSEOGRAFÍA Y DISEÑO

María José Bunster Baeza

COLECCIONES E INVESTIGACIÓN

María Luisa Ortiz Rojas, Jefa Área

EDUCACIÓN Y AUDIENCIAS(S)

Luis Alegría Licuime, Jefa del Área

EXTENSIÓN Y PRODUCCIÓN

Alejandra Ibarra Arriagada, Jefa del Área

TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN

Carlos Álvarez Pérez, Jefe del Área

ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Fanny Santander Muñoz, Jefa del Área

Agradecimientos

Al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, y a sus representantes Ricardo Brodsky, María José Bunster y Máximo Corvalán.

A nuestra gran colaboradora y pintora que participó con nosotros durante estos dos años, Andrea Breinbauer.

A los teóricos Sergio Rojas, Manuel Alvarado y Alejandra Wolff.

A nuestros diseñadores Catalina Recabarren, Sergio Recabarren y Diego Martínez.

Y a todos los familiares y amigos más cercanos que tuvieron la paciencia de vivir nuestro proceso pictórico: Martín Rodríguez, Elisa Mingo, Matilde Mingo, Catalina Recabarren, Borja Martínez, Florencia Meza, Nur Josefina Uzabeaga y Leticia Latorre.







24

Art and Plunder: Humanity as
Memory

SERGIO ROJAS

30

Plunder, Art Theft from the
Perspective of Painting

MANUEL ALVARADO

38

Credits

Art and Plunder: Humanity as Memory

The museum is voracious by definition, because it originates in private collection, and this, in turn from robbery...

—Umberto Eco, *El museo*

In the series “Expolio/Plunder” we are faced with four large-format paintings with the museum, looting, and the destruction of works of art as their explicit motifs. The term which gives name to this exhibition, etimologically means “stripping” and it has commonly been defined as *expropriation*. I wish to reflect on the motifs mentioned above starting from the hypothesis that this series of four paintings poses the paradoxical question of the objectual *place* of art, especially painting, insofar as it is something that exists for and from the *reflexive gaze*. The question becomes even more complex still when one considers the heritage character of art.

The canvases of “Expolio/Plunder” offer themselves for contemplation, but first they arrest the spectator with their *magnitude*. As it happens, such magnitude is not unrelated to the thematic motif that has guided the pictorial work of artists Diego Martínez, Josefina Guilisasti and Francisco Uzabeaga in this project. It is the *museum space* itself as magnitude. One of the core questions that “Expolio/Plunder” asks us is precisely, What is an art museum? Which involves wondering about the essential relation that art and history, would have with the *past*, in any case. The issues that I raise here, to introduce us to the exhibition may seem bizarre, considering that what we see in the paintings of “Expolio/Plunder” rather corresponds to *destruction* and *absence* of artworks and monuments. But, do the enormous museum galleries not operate in each case as a huge frame? The museum built to house an enormous quantity and variety of works is, above all, an *empty* space, an outline made of walls that in the vastness of its halls is destined to house *everything*.

The best-known works of Italian painter Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) are those paintings within which enormous walls covered in paintings amaze the viewer as though they were standing before a Leibnizian Baroque universe, concocted by the views of objects, places and people, but, especially architectural monuments and ruins. A reality composed not of things, but by *representations*

SERGIO ROJAS

of things. Umberto Eco proposes what ought to have been Pannini's masterpiece: a painting representing all of his paintings of paintings. This paradoxical *excess* is perhaps constitutive of the museum: the inability to see, there where the organization of the space and the irreducible multiplicity of its content *offer too much to take in*. Just as an incantation to that excess, Eco imagines the museum of the third millennium: "a museum that is useful for understanding and enjoying a single painting", which for Eco implies crossing the boundaries of the frame and entering the universe of the painting. Such a project would be a radical break from the museum's historic role of 'adding value' to works of art.

From the 70's in the last century, the popular statement about "the end of meta narratives" was installed among intellectuals; a diagnostic that came to sanction the exhaustion of the narrative matrix of time and, with it, the idea of a historical subject. The idea of Humanity, the planetary legacy of the Enlightenment, disseminated by means of European colonization, seemed then to have come to an end. Despite the fact that, as British historian Eric Hobsbawm pointed out, "one of the few things that stands between us and an accelerated descent into darkness is the set of values inherited from the eighteenth-century Enlightenment", the truth is that so far in this century, the face of that subject —"humanity— has not ceased to disfigure itself. The scenes of destruction of the so-called *heritage of humanity* provide evidence precisely of the evanescence of that notion of humanity which, to a large extent, consists of the treasured memory of its *work*. In one of the paintings of "Expolio/Plunder" we see the interior of the Great Mosque of Aleppo (situated in the region of the same name, in Northern Syria), after being seriously damaged by shelling in 2013 during that country's ongoing civil war. It is not just about humanity's past, but also that humanity originates precisely in that past. The people who populate the planet today participate in "humanity" to the extent that they can recognize themselves in that heritage. This would not only be about humanity's heritage, but rather that *humanity is the heritage of today*, contained in fragile vestiges of the past which are being ruined relentlessly. The destruction of monuments is therefore the expression of a technological fury in the face of which *nothing is safe*, nor the past.

What do the histories of humanity narrate? What type of memory do those events, dates, names, works, hold? Those that never cease to recommend the past for the consideration of the present? It seems that, among all the histories that the Enlightenment and its concept of humanity made possible —the history of science, of philosophy, of politics, of law—, none has so powerfully implied the idea of a universal subject as that which we call *the history of art*. And perhaps it is the only narrative that is still capable of referring to the idea of *humanity*, as the universal subject of history, which implies that strange universality in which art itself seems to participate. Even Marx was amazed that artistic products, as part of the "superstructure" of an era —"spirituality" that uplifted humanity, hiding its particular material conditions of production and exploitation—, were not buried in the past once material progress and political and social transformations irreversibly outpaced an era. In *A Contribution to the Critique of Political Economy*, Marx asks, "What makes art an eternal value despite its historicity?"

The question leads us to the peculiarity of the art museum. In effect, given the internal relation that artwork would have with humanity's past, their natural conservation site would have to be the museum (and not exhibition spaces for private use). Nevertheless, an art museum is not about history alone, inasmuch as the works do not simply illustrate an era, but rather constitute precisely what makes that era transcend the materiality of its time, arranging the artist's work as a *horizon of meaning* for a dialogue with posterity. In effect, it is precisely the *representational* requirements of the arts what makes the work demand a subjective reflection, for its reception. It all happens as though an art museum was in a certain sense a *museum of memory*, because its objects invoke a willingness to signify, to generate meaning, to give significant substance to the ideas that animated the people of their own time. Works of art give an account of the *forms of meaning* through which past lives, whether everyday or exceptional, existed, were inhabited. Works of art testify to this: that humans have always needed meaning to live among objects. In the 1796 Parisian Salon, Hubert Robert showed a painting in which we see the Grand Gallery of the Louvre spectacularly converted into ruins. The ruin

of the museum may perhaps be the ruin *par excellence*. Ruin of memory, but of that memory that has been built as the *auratic* amassing of the ruin.

Let us insist in the thesis that an art museum is not a museum of history. What type of *memory* is this, that the works in a museum refer to? The excess that the museum contains is *a memory that is impossible to subjectivize*, perhaps the material embodiment of the spirit of humanity, now housed in a system of exhibition galleries. A memory contained in objects essentially detined for contemplation is an inappropriable memory, a memory whose material signification makes it known that the object *has come from another place, from another time*. Valéry writes:

I find myself in the midst of a turmoil of frozen creatures, each of which demands, unsuccessfully, the inexistence of all the others (...). A strange organized disorder spreads out before me.

The works in museums are treasured ruins whose world no longer exists, and the splendor of the gallery contains something of that peculiar exposure to the elements. Another painting in “Expolio/Plunder” provides us with a view of the gallery usually occupied by 18th century Dutch and Flemish paintings at The Hermitage, but it is completely empty, or rather *emptied* (indeed, the frames remain on the walls). That gallery, cleared in anticipation of the imminent arrival of the Nazis during World War II, “repeats” the perspective of the canvas, projecting itself into a vanishing point. The painting reflects the architectural emptiness, exhibiting the walls where naked frames hang, stripped of their paintings. This is no longer about the vertigo of “the blank canvas”, but rather the vertigo of the empty frame. In Giuseppe Tornatore’s film “La migliore offerta” [The Best Offer] (2013), the protagonist is an art expert and auctioneer whose personal collection of female portraits packs the walls of a room with a security system that keeps it away from all unintended viewers. When we see that room for the first time, 12 minutes into the film, we get a premonition of the dramatic ending: the room emptied by a burglary... the walls still bearing the outlines of the frames.

As objects, artworks are exposed to expiration, and on the other hand they acquire economic value over time. This is the valuable and at the same time fragile materiality of artworks. But

what happens is that both the price and theft of works —and even more so their destruction— seem in a certain way, to be acts that are “alien” to an artwork. Even acquisition would also be. In effect, can an object destined by nature for reflexive *contemplation* be anyone’s private property? One of the paintings in “Expolio/Plunder” exhibits the interior of a church in Ellingen, a small town in the German region of Bavaria, where an enormous quantity of artworks was found which had been seized by the Nazis during World War II. In this painting, one is drawn to the works packed into large wooden crates, or visually to the wrapping and especially to *the accumulation*. It is the painting of *appropriation*. During the war, Hitler’s main agent for carrying out the plunder of artworks was Hermann Goering, whose desire to amass an enormous private collection was motivated, according to researcher Hans Christian Löhr, by “the urgency of an addict”. The Reichsmarschall looked at his collection, fantasizing that the great art of the Middle Ages was embedded in the German people, while, at the same time, he longed to be seen as a “Renaissance man”. It is no coincidence that, at his Nuremberg trial, Goering argued in his own defense that he had envisioned building a *public* museum with all the work seized, as assuming that his personal desire in appropriating works of art —the *private* enjoyment of them— was, after all, a more serious offense than their seizure from their legitimate owners.

The painting that, in my view, ultimately synthesizes the reflections in “Expolio/Plunder” is the one in which we see a satellite image of the ancient city of Apamea (Syria), taken in 2013. There we observe hundreds of excavations carried out by looters searching for archeological treasures. Where does the chain of desire begin? Will these objects find their natural destiny in private collections? The Museum refers us to a paradoxical dimension of the history of individual subjectivity: the desire to aesthetically enjoy the inappropriable idea of humanity as universal memory.

Plunder, Art Theft from the Perspective of Painting

Of late, it has been waging a kind of push and pull around the possessions of ancient objects that represent their heritage of humankind. Over the past two hundred years, antiquities and monuments have been ripped from the ground and shipped across the world, and many of these pieces now reside in the vast collections of the great museums of the West.

—Sharon Waxman, *El saqueo. El arte de robar arte.*

Art is one of the most interesting spheres of human endeavor, and the contested nature of this field goes well beyond philosophical discussions on the topic. In this regard, censorship, the persecution of artists, and the theft and/or destruction of artworks, among other things, is some of the most violent expressions of the desire for domination through art. In light of this problem, one must ask why artistic pieces become objects of desire, and what painting have to say about it. This is precisely the reflection that Josefina Guilisasti, Diego Martínez and Francisco Uzabeaga propose in their work, “Expolio/Plunder”.

Throughout the history of the Western world, the victors of conflicts have often related to the peoples they vanquished by appropriating and/or destroying the latter’s cultural heritage. The list of famous artworks that have been stolen or destroyed is long and varied, but it contains some recurring features, such as the association of stolen works with the notion of “trophy”; in these cases, the appropriation or capture of certain types of material heritage is valued not only in material terms but also in symbolic ones, as the possession of such objects reaffirms the hegemony of some and the humiliation of others. Indeed, different peoples have reaffirmed their dominion and greatness on the basis of such trophies; a classic example is the emergence in the Renaissance of the well-known “curio cabinet” among the European nobility. These pieces of furniture were made to showcase extensive private collections of antiquities, technological instruments and art works, many of them the product of plunder.

But the looting and destruction of cultural heritage objects reached new heights in the late 18th century and throughout the 19th, as the first museums were founded in the wake of the French

MANUEL ALVARADO

Revolution as true shrines to the liberal bourgeois culture advanced by the Enlightenment. These institutions were founded upon the expropriation of royal property for its conversion into public property. As nationalism surged across the continent, it inflamed the desire to glorify the emerging nations by expanding museum collections and incorporating articles from other cultural centers, Asia Minor, the Middle East and North Africa in particular. As a result, France, England and Germany competed with each other to appropriate the ancient monuments scattered across Egypt, Greece and Iraq. Two notable examples are the Dendera zodiac and the Parthenon friezes, both of which were dismantled and moved, stone by stone, to Europe. The vast exploitation of cultural heritage that took place during that period was facilitated, among other things, by the colonial ties that the Old World maintained in those places, by the lack of laws and oversight regarding “antiquities”, and by the lack of interest in these artifacts in their regions of origin. The Louvre Museum is a classic case, as it

opened its doors to art that was gathered, bought, looted and appropriated from other places, without much thought to the consequences or concerns of those places of origin. From 1794 onward, France’s revolutionary armies rounded up artworks from across Europe, with the aim of filling the halls of their new public palace. (Waxman, 2010, p.67)

In more recent history, the massive theft and destruction of artistic goods did not become a topic of concern until the 1930s, when the Nazi regime perpetrated such acts on a massive scale. The regime used the label of “degenerate art” to justify censoring or removing from circulation many works of art whose creators were followers of vanguardist movements or were of Jewish descent. This “aesthetic extermination”, however, was merely one facet of the systematic, industrial-scale theft perpetrated in Europe by Adolf Hitler, who had plans to create a museum in Linz (Austria), the city where he was born, to bring together works of Western art for the glorification of the Third Reich. In the words of Freedberg,

With Nazi Germany we come full circle to a central paradox. The lovers of art are the destroyers of art. The collecting impulses of the Nazi leaders were directed

toward objects which had acquired the status of the highest art and toward the life-enhancing returns of fetishism [...] Once one had got rid of degenerate art, then one could seek out the degenerate artists, too. The old notion that pure art can only be produced by pure artists is once again in the vested interests of authority, and of regimes that would keep their government pure and their people undistracted by the wrong things. (Freedberg, 1989, p.388)

Although Hitler’s project never materialized, the plundering of artistic works across Europe was an undeniable fact. Thousands of works of art from many different museums and collections in the occupied territories were transported to Austria and Germany. The property of wealthy Jewish families such as the Bloch-Bauers, was confiscated and added to the long list of paintings, sculptures, furniture, jewelry and other objects that crossed the front line to be absorbed by the senior ranks of the Reich. After WWII ended, many of these treasures were recovered by the Allies, led by the men of Operation Monument, a military unit specializing in art and architecture retrieval, despite the fact that the Nazis, once they realized their defeat was imminent, had hidden many of these works in abandoned mines such as Altaussee and in castles such as Neuschwanstein. In spite of that, thousands of artworks remain lost and their rightful owners continue to hope that they will be found and returned.

The theft and destruction of artworks did not stop then; new attacks on the world’s artistic heritage come to light regularly. In recent years, for example, political, social and religious tension has shifted to the Middle East, where a series of civil wars have pitted national governments in Iraq, Iran, Syria, Pakistan and other countries against insurgent groups. Unquestionably, these armed disputes in the area, have had repercussions on both local museums and important archeological sites in this region of the globe are the remains of some of the first human civilizations. Although the plundering and destruction has not reached the widespread scale it attained under the Nazis, contemporary looting has become a very hot topic owing to extensive coverage in the mass media, from magazines to social networking sites. Indeed, it seems that the perpetrators of these iconoclastic acts, seek out this kind of

publicity. It must be noted here, however, that in Islamic societies, interpretations of iconoclasm and looting are complex and do not fit easily into Western categories but have their own very deep-rooted religious origins. The West's response to this situation has been one of simple astonishment, as its enlightened discourses and legislation enacted to protect cultural heritage through non-governmental agencies have shown themselves to be impotent in the face of conflicts that far outweigh their capacity for action. This is why, according to Waxman,

At a time when East and West wage pitched battle over fundamental notions of identity (liberator or occupier; terrorist or freedom fighter), antiquities have become yet another weapon in this clash of cultures, another manifestation of the yawning divide. And ironically, it undermines the very purpose of cultural exchange, of building bridges and furthering mutual understanding. (2010, p.3)

Given the urgency of this problem, we wish to offer a reflection from the field of art that sheds light upon the symbolic dimension that lies hidden behind the theft and destruction of artworks. To do so, artists Josefina Guilisasti, Diego Martínez and Francisco Uzabeaga have prepared “Expolio/Plunder”, which attempts to address the above-described phenomenon.

This exhibition consists of four large-scale monochromatic oil paintings (4.1 x 3 m / 3.15 x 4 m / 5.1 x 2.89 m / 4 x 4.2 m) that employ the realist method and take as their points of reference a series of photographs that bear witness to the dismantling of museums and the theft of works of art by the Nazis during World War II, in addition to cases of heritage plundering that occurred in Syria in 2013.

The artists, who worked together on each of the paintings, have serialized these works to create a narrative that takes viewers on a journey through time and space. The series' underlying meaning is further reinforced by another formal element—the use of tones that fluctuate between black and white. This choice symbolically intensifies the documentary aspect of the exhibition by invoking historic archival photographs. In addition, the use of “no-color” acts as a metaphor for the loss of art, and in the process suspends the categories historically associated with that art— beauty and, obviously, color.

Another compositional factor that ties the “Expolio/Plunder” series together is the large size of the canvases. Though not exactly the same dimensions, their common large format is a fundamental element that is intended as a metaphor for the extensiveness of the looting that has taken place. The large format also has the effect of creating actual scenographies that directly confront viewers with an image that recreates the site—the scene of the crime, if you will—and draws them into it.

Each of the canvases also represents a space that has been linked to the plunder and destruction of artworks, and the oils' titles reflect this association. The first, named *Museo Hermitage*, shows the Flemish painting gallery of the State Hermitage Museum in Saint Petersburg, Russia. The gallery is completely empty, except for a series of frames hanging from its walls, like mute witnesses to the passage of German troops through Eastern Europe.

The second painting, *Iglesia de Ellingen*, shows the interior of a Baroque church in the German town of Ellingen, Bavaria, during the time it was used as a storehouse for thousands of objects, including several artworks that had been seized from the victims of the occupation of France and Holland in World War II. In this case, there is a counterpoint between the capricious architecture and decoration of the baroque church and the heartbreaking implications of a shipment of hundreds of boxes and packages piled up in the middle of the building. At the narrative level, *Iglesia de Ellingen* highlights the contrast between the signifiers at the heart of a sanctified site and the horror of what lies behind the stored objects.

The third painting, *Mezquita de Alepo*, shows the devastation recently suffered by the Great Mosque of Aleppo, in northern Syria, which was severely damaged in the shelling that wracked the region in 2013 as part of a civil war that still rages within that country. More than just drawing attention to the destruction of this religious and artistic heritage site, the image's framing and perspective reinforce the notion of a voyeuristic gaze alongside that of the correspondent who stealthily makes his way toward the battlefield.

The fourth painting, *Apamea*, is perhaps the most abstract in the series, but is based on a satellite image captured in 2013 that reveals the hundreds of illegal excavations recently conducted on the outskirts of Apamea, an ancient Greco-Roman city located 50

km from Hama, Syria. The satellite image was chosen because it illustrates the vast extent of looting in the Middle East and because it emphasizes the impossibility of gaining direct access to occupied sites to measure the extent of the damage they have suffered.

The Museum of Memory and Human Rights in the city of Santiago, Chile, where these works have been on display, adds yet other meaningful dimensions to the works of Guilisasti, Martínez and Uzabeaga, as an institution whose mission is to draw attention to the human rights violations that occurred during Chile's military dictatorship (1973-1990). By staging their work here, the artists have entered into dialogue with the museum and proposed a humanist reflection on art, and specifically on the theft and destruction of artworks as symbols of the human drama associated with armed conflict. In this way, the image and artworks operate metonymically by evoking and standing in for the individuals and societies that created those objects, and whose memory has been erased by war.

In other words, this trio of Chilean artists seeks to demonstrate how the possession of art and the capacity to destroy it reflect the will to dominate and to exterminate and wipe out the identity of a people or a certain segment of society, and how this phenomenon has recurred time and again throughout history.

BIBLIOGRAPHY

- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Buenos Aires: Amorrortu, 2013.
- Burke, Peter. *La fabricación de Luis XIV*. Madrid: Nerea, 1995.
- . *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Gombrich, Ernst. *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza, 1987.
- Waxman, Sharon. *Saqueo. El arte de robar arte*. Madrid: Turner Publicaciones, 2011.

FILMOGRAPHY

- El expolio de Europa. El arte robado por los nazis*. Dir. s/d. National Geographic, 2009, DVD.
- El museo de Hitler*. Dir. Jan N. Lorenzen y Hannes Schuler. History Channel, 2015, DVD.
- La Dama de Oro*. Dir. Simon Curtis. Deaplaneta, 2015, DVD.
- Operación Monumento*. Dir. George Clooney. 20th Century Fox, 2014, DVD.
- Tras los tesoros robados de Hitler, los verdaderos monumentos men*. Dir. s/d. History Channel, 2015, DVD.

Credits

Exhibition

OEUVRE

Josefina Guillisasti — *josefinaguillisasti.com*

Diego Martínez — *diego-martinez.com*

Francisco Uzabeaga — *franciscouzabeaga.com*

COLLABORATION

Andrea Breinbauer

EXHIBITION PRODUCTION

María José Bunster Baeza, Jefa del Área

Máximo Pincheira Sepúlveda, Museógrafo

Elías Fuentes Peñaloza, Designer

Damián Palma Correa, Designer

Paz Moreno Israel, Designer

Rodrigo Castro Arredondo, Graphic Designer

Pamela Ipinza Mayor, Graphic Designer

MOTION GRAPHICS

Gabriela Villalobos

VIDEO INSTALLATION

Bruno Salas

Catalog

TEXTS

Sergio Rojas

Filósofo. Doctor en Literatura y director de Investigación,

Facultad de Artes, Universidad de Chile

Manuel Alvarado

Licenciado en Historia, Minor en Historia del Arte,

Pontificia Universidad Católica de Chile

GRAPHIC DESIGN AND PHOTOGRAPHY

Awayo — *awayo.cl*

TRANSLATION

Joan Donaghey

Constanza Villaseca

EDITOR

Adelaida Neira Délano

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

DIRECTIVE BOARD

María Luisa Sepúlveda Edwards, President

María Eugenia Rojas Baeza, Secretary

Arturo Fontaine Talavera, treasury

Michelle Bachelet Jeria, Director

Claudia Cárdenas Aravena, Director

Javier Luis Egaña Baraona, Director

Gastón Gómez Bernales, Director

Milan Ivelic Kusanovic, Director

Fernando Montes Matte, Director

Carlos Peña González, Director

Daniel Platovsky Turek, Director

Marcia Scantlebury Elizalde, Director

Higinio Sperguer Cordova, Director

Agustín Squella Narducci, Director

Carolina Tohá Morales, Director

EXECUTIVE DIRECTOR

Ricardo Brodsky Baudet

GENERAL COORDINATOR

HEAD OF MUSEOGRAPHY AND DESIGN

María José Bunster Baeza

COLLECTIONS AND RESEARCH

María Luisa Ortiz Rojas, Head of the Area

EDUCATION AND AUDIENCES)

Luis Alegría Licuime, Head of the Area

EXTENSION AND PRODUCTION

Alejandra Ibarra Arriagada, Head of the Area

INFORMATION TECHNOLOGY

Carlos Álvarez Pérez, Head of the Area

ADMINISTRATIVE AND FINANCIAL MANAGER

Fanny Santander Muñoz, Head of the Area

Acknowledgements

To the Human Rights and Memory Museum and its representatives Ricardo Brodsky, María José Bunster and Máximo Corvalán.

To our great collaborator and painter, who participated with us during these two years, Andrea Breinbauer.

To the theorists Sergio Rojas, Manuel Alvarado and Alejandra Wolff

To our designers Catalina Recabarren, Sergio Recabarren and Diego Martínez.

And all the relatives and closest friends who patiently lived our pictorial process: Martín Rodríguez, Elisa Mingo, Matilde Mingo, Catalina Recabarren, Borja Martínez, Florencia Meza, Nur Josefina Uzabeaga and Leticia Latorre.