


## Arte, ausencia y materialización del hecho histórico en el espacio público: Reflexiones en torno a la memoria en Santiago de Chile (2018)

Art, absence and materialization of the historical event in the public space: Thought on memory  
in Santiago of Chile (2018)

**Solange Arroyo Pérez<sup>1</sup>**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO, CHILE. FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN.

 <https://orcid.org/0000-0002-3740-8267>

**Resumen.** El presente estudio tiene el propósito de establecer una reflexión sobre la necesidad de la creación de la obra artística para develar la “ausencia intolerable” del hecho histórico, de acuerdo con el concepto utilizado por Roger Chartier. Profundizaremos en la materialización de este hecho a través del arte instalación. Observamos que el arte, en su interacción con el espacio público, tiene la capacidad de generar un discurso importante en su entorno social. Este debate está centrado en la memoria sobre la Unidad Popular en la que la Torre Villavicencio aparece como símbolo de los ideales de una época ausente. A través de la instalación “La torre vive” (2018), de Janet Toro, este espacio vuelve a estar vigente y entra en discusión con los debates públicos presentes en el período de estudio. Por esta misma razón, la investigación se enmarca en los límites de la historia cultural relativa a las representaciones y prácticas al comprender, en primer lugar, el hecho histórico a través de la necesidad de la creación artística y, en segundo, la relación existente con los actores sociales que participan de este diálogo.

**Palabras clave.** Arte, Ausencia, Memoria, Espacio público.

**Abstract.** The purpose of this study is to establish a thought on the need to create the artistic work due to the "intolerable absence" of the historical event, according to the concept used by Roger Chartier. In this way, we will delve into the materialization of this event through the installation work. This is how we observe that art, in its interaction with public space, has the ability to generate an important discourse of its social environment. This debate is focused on the memory of the “Unidad Popular” from which the “Torre Villavicencio” becomes relevant as a symbol of the ideals of an absent era. In this regard, through the installation "La torre vive" (2018) by Janet Toro, this space is once again in force and enters into discussion with the public debates of this period of study. For this same reason, this research is framed within the limits of cultural history relative to representations and practices, by understanding, firstly, the historical event through the need for artistic creation, and, on the other hand, the existing relationship with the social actors that participate in this dialogue.

**Keywords.** Art, Absence, Memory, Public Space.

---

<sup>1</sup> Magíster en Historia. Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso, Chile. Mail. [solangecarolinaarroyo@gmail.com](mailto:solangecarolinaarroyo@gmail.com). ORCID <https://orcid.org/0000-0002-3740-8267>

## Introducción

El presente estudio tiene el propósito de establecer una reflexión sobre la materialización que realiza la obra artística del hecho histórico ausente desde la perspectiva de un contexto en el espacio público. Es decir, se plantea que el arte inserto en el espacio público –entendido como lugar de debate y como espacio físico– tiene la capacidad de darle visibilidad a un hecho histórico. Así, el hecho histórico, gracias a la creación artística, establece conexiones con la memoria compartida de las personas que habitan un mismo espacio.

Esta reflexión se inscribe en la comprensión de las producciones culturales desarrollada por Roger Chartier en su libro *Cardenio, entre Cervantes y Shakespeare: Historia de una obra perdida*. En la idea de historia cultural propuesta por Chartier, la creación de una obra artística es aprehendida no solo desde su entorno social y político, entre otros aspectos, sino por el carácter de lo ausente que rodea a algunas obras. En efecto, la creación –en determinadas ocasiones– genera relaciones con un hecho histórico ausente. Esto se debe a la “ausencia intolerable” mencionada por Chartier, en la que el hecho histórico ausente forma parte de la memoria compartida de una gran cantidad de personas, lo que le permite, a la creación artística, visibilizar ese hecho pasado.

Entendemos, por lo tanto, la historia cultural como la capacidad que tienen las producciones culturales –en este caso el arte– para generar diálogos con la sociedad de la época en la que se inscriben. Desde esta perspectiva podemos observar que en torno a la instalación de arte “La torre vive”, de Janet Toro (2018), surgen discursos, en primer lugar, y prácticas sociales, en segundo, que están vinculados con los debates presentes durante el período de estudio. Estas últimas prácticas son movilizadas por actores sociales que se manifiestan en medios escritos sobre el futuro de la “Torre Villavicencio”, ícono importante de la memoria de la Unidad Popular en el país.

Las concepciones sobre la historia cultural referidas, la comprensión de la ausencia del hecho histórico que el arte pone de relieve y la distinción de los discursos y diálogos activados en el período citado con los diversos actores sociales involucrados delimitan las tres partes que componen la reflexión aquí desarrollada sobre la instalación artística de Janet Toro, realizada en 2018 en un espacio público y en el contexto de la época específica mencionada.

Así, en este trabajo se busca comprender cómo se manifiesta la “ausencia intolerable” del hecho histórico a partir de la creación artística. Nos enfocaremos, primero, en delimitar este concepto propuesto por Chartier, para luego ponerlo en relación con la obra en estudio. En relación con ello, postulamos que la memoria también juega un papel importante en cuanto a las vivencias en común o “memorias compartidas” de las personas que habitan un mismo lugar.

En la segunda parte distinguiremos el arte como un elemento importante de estudio que forma parte de los discursos que aparecen en torno a la Torre Villavicencio en el año 2018. De esta manera, nos acercaremos a la definición conceptual del arte instalación para aplicarlo a la obra de Janet Toro. Luego, a través de la conexión de esta instalación con el espacio público, desentrañaremos las relaciones discursivas de la obra con el medio en que se inscribe. Para ello, Teun Van Dijk nos facilitará un marco para la revisión de las relaciones del discurso con el espacio público. Para finalizar, con base en los postulados de Chartier en *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII*, destacaremos que la instalación artística se inserta, desde su fuerte carácter crítico, en diálogo con el espacio social de su época.

En la tercera parte, aplicaremos el concepto de ausencia intolerable y su relación con la memoria del lugar, así como los elementos delimitados en la segunda parte sobre las relaciones discursivas de la obra instalación con el espacio público para analizar la instalación “La torre vive”. En esta sección incluiremos también citas a notas de prensa relacionadas con actores sociales involucrados en este debate y que marcan puntos de diálogo con citada obra artística inserta en el espacio público.

## El concepto de ausencia de acuerdo con Roger Chartier

La creación artística puede poseer vínculos importantes con la ausencia. En ese sentido, si lo llevamos al ámbito de las artes visuales en la actualidad, podemos comprender cómo la ausencia del pasado se vuelve hacer presente con la obra artística. De alguna manera, esta puede ocupar un lugar importante en el carácter de esta visibilización de la ausencia. Al respecto, la historiadora del arte Andrea Giunta hace referencia a este tema en el siguiente párrafo:

El presente no se inscribe en el vector de la historia, del pasado que se continúa en el futuro. El pasado emerge como memoria, y como tal enciende un ansia de conservación que se manifiesta en el furor actual por los archivos. La memoria ya no es la necesidad de traer el pasado para anticipar el porvenir deseado; es un instrumento presentista que hace surgir el pasado en el presente (34).

Giunta menciona la importante relación del presente con el pasado y su relación con la memoria que esta implica. Si lo analizamos desde la obra artística, podemos entender esta como la representación del pasado que lo hace presente. Pero este interés por el pasado no se comprende del todo desde esta perspectiva, pues muchas obras artísticas relacionadas con un pasado son realizadas sin la claridad de qué es lo que se intenta perseguir al hacerla.

Si nos acercamos al caso que Roger Chartier estudia en *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare: Historia de una obra perdida*, podemos comprender las importantes relaciones que poseen las reinterpretaciones de *Cardenio*, obra de carácter “ausente”, y la constante búsqueda de una mayor visibilidad para ella. Esto se debe al carácter efímero que el género teatral le imprime y a su constante reescritura, a pesar de su ausencia. De alguna forma, ejerce un ejercicio teatral y performático de interpretaciones ligadas a lo espontáneo. Por esta razón, la obra se logra resignificar constantemente para no caer en el olvido. Chartier realiza la siguiente reflexión: “El destino de *Cardenio*, perdido y luego reencontrado, se inscribe en la paradoja que considera el olvido como una exigencia de la memoria y la ausencia como una mutilación intolerable” (*Cardenio* 225)

Vemos, por medio de la representación de la obra artística, una importante finalidad, un uso común, para el que es necesaria la representación, de lo contrario se genera el olvido inmediato de la obra. La exigencia de la memoria ante el olvido a la que se refiere Chartier está relacionada con

el aspecto de la creación que aporta una visibilización de ese pasado a través de la obra artística<sup>2</sup>. De esta manera, la obra cumple la función de dejar constantes huellas de este pasado en el presente para contrarrestar el olvido inmediato<sup>3</sup>.

En cuanto a las interpretaciones del concepto de lo ausente, este posee distintos matices entre Chartier y Paul Ricoeur. Para Ricoeur, en *Caminos del reconocimiento* esta interpretación se refiere a una problemática basada en la memoria y enmarcada en la reflexión sobre la manifestación presente de una cosa ausente (162). Es decir, el eje de estudio se establece a partir de las huellas que dan origen a la memoria y que hacen preguntarse sobre la naturaleza de estas. Sobre ello, el autor menciona en *La memoria, la historia, el olvido* lo siguiente: “¿Qué experiencias pueden considerarse como confirmaciones de la hipótesis de la supervivencia de las impresiones-afecciones más allá de su manifestación?” (549)

De esta manera, para Ricoeur, el origen o la naturaleza de las huellas que genera la memoria es relevante. De ahí que reflexione en torno a experiencias que pueden comprenderse como huellas o “supervivencia de las impresiones-afecciones”. Chartier, en cambio, no se cuestiona sobre la naturaleza de las huellas. Él, en su rol de historiador, se sitúa inmediatamente desde la historia cultural<sup>4</sup> e intenta identificar estas huellas a través de las prácticas sociales y las representaciones artísticas.

Por otro lado, en lo relativo a la creación constante de la obra ante el olvido inmediato que menciona Chartier, Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido* se refiere a una “supervivencia de las imágenes como una figura del olvido, digna de oponerse al olvido por destrucción de las huellas” (559). Es decir, existe una tendencia a una supervivencia de las imágenes que conforman la memoria debido a una preocupación por alejarse de este olvido. Por lo tanto, la creación artística constante también puede entenderse como una forma de hacer perdurar las imágenes de la memoria ante un olvido inmediato. De alguna manera, la creación constante genera una presencia crucial de cara al olvido.

Aparece, a partir de este postulado, un nuevo aspecto vinculado a los modos de representación de una obra artística. La creación está relacionada con la forma en que es interpretado el hecho histórico, es decir, es enfocada según lo que se desea mostrar o aquello en lo que se quiere hacer énfasis según el contexto social del período histórico en que se enmarca para encausar la mirada de quien percibe la obra artística. De acuerdo a esto, Chartier menciona en su libro *Cardenio*. lo siguiente: “En efecto se trata de comprender de qué manera una misma obra puede ser recibida de modo diverso por diferentes públicos en un mismo momento, o bien, según el período de su transmisión, ésta se encuentra investida de significaciones muy alejadas unas de otras” (226).

Revisando las definiciones de la ausencia en Chartier y Ricoeur, vemos que coinciden en su comprensión del tema en estudio, pero no en las perspectivas desde las cuales se aproximan.

---

<sup>2</sup> Respecto a la comprensión de la obra artística, Anna María Guasch se refiere a que el arte entendido en cuanto archivo posee la “necesidad de vencer el olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma” (158).

<sup>3</sup> El lugar de memoria, según Pierre Nora, se crea porque ya no habitamos nuestra memoria. Por esta razón “necesitamos destinarle lugares” (20) a nuestra memoria ante el olvido inmediato. En este caso, la obra artística desea cumplir esta función de dejar huellas de este pasado en el presente.

<sup>4</sup> La aproximación de historia cultural realizada por Roger Chartier - la cual podemos ver en la entrevista realizada por Gérard Noiriel en la revista *Genèses*- el autor menciona - citando a Norbert Elias -que las “producciones culturales” son capaces de transformar el poder (121) De esta forma, podemos observar el carácter relevante que poseen los actores sociales en cuanto a la producción de obras creativas y su conexión con la sociedad de su época.

oAsí, observamos que Chartier en *El mundo como representación* se involucra con la práctica artística como eje en la comprensión de esta creación constante ante el olvido inmediato, de modo que los actores sociales que participan en la construcción de las representaciones de la sociedad adquieren relevancia (58).

Para Chartier, como mencionamos anteriormente, el ejercicio del historiador es encontrar estas “huellas” a través de los actores sociales y no preguntándose por su origen y naturaleza, como lo hace Ricoeur. Sin embargo, este último aporta reflexiones relevantes para la comprensión ampliada de la ausencia, sobre todo en lo que se refiere a la “supervivencia de las imágenes”, algo altamente vinculado a la “creación constante ante el olvido” que menciona Chartier.

Por otro lado, vemos que, en cuanto a las significaciones que puede lograr la obra artística, es importante considerar las interacciones que se generan en el espacio público debido a las relaciones que la obra posee con vivencias, experiencias y memorias en común con los habitantes de un lugar<sup>5</sup> (Nora 21). Si se tiene en consideración el pasado de las personas que habitan un mismo espacio y que este, además, es significativo para todos, podría pensarse en las relaciones importantes que el arte instalación genera en el espacio público y que explican su inserción en los diálogos de la época en que se inscribe.

## La interacción de la obra instalación con el espacio público

Comprenderemos en este estudio el arte instalación según lo delimita la teórica del arte Juliane Rebentisch. Ella señala ciertas características generales que lo hacen distinguirse de otras manifestaciones de arte. En lo relativo a nuestro objeto de estudio, destacamos que tales rasgos ponen en evidencia una relación cercana entre el arte instalación y el espacio público. La autora reflexiona lo siguiente:

En el sentido más amplio, el arte instalación es obviamente una forma de arte que tiene que ver con el espacio. Las instalaciones son arte espacial en un sentido literal: organizan el espacio de exposición. Esto las distingue no sólo de la pintura bidimensional –que es el modelo de concepto del arte espacial para G. E. Lessing– sino también de la extensión espacial de la escultura (Rebentisch 167).

De este modo, si situamos el arte instalación en el espacio público, notamos que su presencia genera nuevas relaciones en los lugares relevantes de la ciudad. Además, podemos observar que este desenvolvimiento en el espacio genera vínculos y diálogos significativos de interacción. En el caso que nos atañe, la obra artística actúa generando conexiones discursivas entre el espacio público y su pasado. Al hacerlo, el discurso de la obra se instala inmediatamente en un debate público. Roger Chartier menciona lo siguiente:

<sup>5</sup> La memoria surge a medida que esta adquiere una significación para un grupo humano. Pierre Nora menciona a Halbwachs en *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire* para referirse a que “hay tantas memorias como grupos, que es naturaleza múltiple y desmultiplicada, colectiva, plural e individualizada” (21)

Existe pues un vínculo fundamental entre el surgimiento de una nueva forma de “publicidad”, que ya no es únicamente la de la autoridad estatal, exhibida y ensalzada, y la instauración de un ámbito de lo privado que incluye la intimidad de la vida familiar, la Sociedad civil fundada por el intercambio de mercaderías y de trabajo y el espacio dedicado al ejercicio crítico, al “razonamiento público (*Espacio*, 33).

En este fragmento se habla del ejercicio del arte en el espacio público en el siglo XVIII a partir del sujeto social y de cómo estos individuos, con sus obras creativas –los libros–, generaron debate y crítica, es decir, interacciones con el espacio público. En el contexto de creación artística, el espacio debe ser comprendido, según Chartier, como una instancia de debate y diálogo y, sobre todo, de crítica hacia la sociedad. Es decir, el espacio público no solo aparece como un espacio físico, sino como un lugar de intercambio constante de reflexiones entre las personas que lo habitan.

Al respecto, para que exista un diálogo entre la obra artística visual con el espacio público, debemos centrarnos en la interacción entre ambos y en lo que ocurre con el discurso. Asimismo, es importante de destacar los elementos discursivos que posee la creación artística al apelar al espacio social en que se inserta para comprender las relaciones que se desean establecer con el pasado. Al respecto, Teun Van Dijk menciona los aspectos discursivos de las interacciones existentes en la sociedad:

... ingresamos ahora en un ámbito más próximo al de las ciencias sociales: el de la acción y la interacción. Esto es, los discursos no sólo consisten en sonido o imágenes, y en formas abstractas de oraciones o estructuras complejas de sentido local o global y formas esquemáticas. También es posible describirlos en términos de las acciones sociales que llevan a cabo los usuarios del lenguaje cuando se comunican entre sí en situaciones sociales dentro de la sociedad y la cultura general (38).

Si bien entendemos la obra de arte instalación como una creación que posee una discursividad, en ella también está presente la relación que se da con el medio social al cual pertenece. Asimismo, según todas las formas comunicativas existentes, se generan diálogos con el espacio público, es decir, una interacción. Esta “interacción” entre la obra artística y el espacio genera, a su vez, un debate público al apelar a la historicidad del espacio físico.

Juliane Rebentisch también menciona este espacio de interacción del arte instalación y lo que se genera dentro del lugar donde se sitúa a partir de su una conexión con el espacio social. La autora señala que las obras de arte instalación “se abren de manera muy literal a sus contextos



visibles e invisibles”. Agrega, además, que las instalaciones son sensibles no solo al contexto físico, sino “a las condiciones sociales que influyen en la recepción del arte” (267).

Respecto al contexto social en que se sitúa el arte en el espacio público, Leonor Arfuch, partiendo de las reflexiones de Rosalyn Deutsche, señala que este es “no aquel que se expone eventualmente en espacios públicos sino aquel que crea espacio público, cualquiera sea su lugar de exhibición, en tanto plantea una interrogación crítica a los problemas y sentidos de una comunidad” (3).

De esta manera, y en específico en lo relativo a la relación con las condiciones sociales que rodean a la obra artística, entendemos el arte instalación en su conexión con el hecho histórico. A partir de esta definición generamos nuestro análisis de la obra seleccionada para nuestro estudio: “La torre vive” (2018), de Janet Toro.

### **La instalación “La torre vive” y su relación con el concepto de la “ausencia intolerable” en vínculo con el hecho histórico**

La obra instalación “La torre vive”, de Janet Toro, se expuso entre el 2 de noviembre y el 2 de diciembre de 2018 en la fachada norte de la Torre Villavicencio en Santiago de Chile (Ministerio de Bienes Nacionales, “Primer”). El interés por este edificio, aparte de implicar una motivación para la artista, forma parte también de una preocupación pública por recuperar el inmueble a causa del significado que este posee para el país. Un antecedente fue la consulta ciudadana realizada entre el 10 de mayo y el 30 de julio de ese mismo año, con respaldo del Ministerio de Bienes Nacionales, para recoger opiniones sobre el futuro más adecuado para este edificio (Ministerio de Bienes Nacionales, “Bienes”, “Consulta”).

En torno a esta edificación se identifican dos elementos de connotación histórica importantes. En primer lugar, es un símbolo de la memoria histórica del gobierno de Salvador Allende (1970-1973), durante el cual fue construida como parte de un conjunto arquitectónico en tiempo record para servir como sede a la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo en el Tercer Mundo, de ahí el nombre de UNCTAD III. Sin embargo, a raíz del golpe de Estado, la torre fue ocupada por la Junta Militar, que cambió el nombre a Edificio Diego Portales (GAM).

Por esta razón, para Janet Toro, la Torre Villavicencio es un ícono importante de la ciudad de Santiago, ya que simboliza la Unidad Popular interrumpida por la dictadura. Este conjunto de edificios fue uno de los grandes proyectos del gobierno de Allende, cuyos ideales socialistas se materializaron en políticas sociales, como el UNCTAD III, del cual formaba parte esta torre. Según el arquitecto David Maulén, uno de los profesionales a cargo de su creación: “Es difícil encontrar en la historia de Chile un edificio más excepcional que el UNCTAD III. No sólo sus condiciones originales de proyecto –plazo, equipo, ubicación y relevancia política– lo transformaron en un caso único, sino también su trayectoria posterior, que fue de la mano con la historia política del país” (1).

Janet Toro hace un énfasis particular en esta torre, que representa para ella los deseos de un futuro mejor para todos los chilenos. En efecto, la torre hace pensar en una ciudad donde las personas fueron parte de un proyecto comunitario, pero con la irrupción de la dictadura, pasó a simbolizar todo lo contrario. En los orígenes, el edificio, como se mencionó, fue construido para albergar una conferencia mundial ligada al desarrollo y la economía, que se iba a llevar a cabo en

Chile, la UNCTAD III. Tras este evento, el inmueble sería utilizado para fines de uso público, sobre todo culturales. Al respecto, Maulén menciona:

La responsabilidad de acoger esta conferencia, sumado al cambio cultural que este proyecto político esperaba representar, llevó a la decisión de construir un nuevo edificio que no sólo sirviera como símbolo de la conferencia, sino que también demostrara la capacidad del país para realizarlo. Este desafío permitía dejar atrás la idea de que las grandes naciones entregaban al tercer mundo los medios para el desarrollo, planteando que desde nuestra realidad seríamos capaces de construir la estructura social y material que requeríamos (2).

Estas contrapartes antagonistas en el significado de este edificio ponen en juego dos simbolismos importantes en su historicidad. Así, en el marco de su función primera, la Torre Villavicencio estuvo relacionada con una forma democrática de gobierno, durante el período de la Unidad Popular, aunque solo funcionó a partir de 1972. En su segunda ocupación quedó vinculada a una forma de gobierno dictatorial, cuando es tomada por la Junta Militar tras el golpe de Estado en septiembre de 1973 y utilizada en ese contexto durante 17 años.

Janet Toro, en una entrevista para el diario *El Mercurio*, se refiere a su instalación como un cúmulo de objetos utilizados para retratar las vivencias, las experiencias, la presencia humana en la torre en los tiempos en que se prometía un futuro ideal. La artista afirma, al respecto, lo siguiente: “Esta torre estaba muerta y tenía como una cierta oscuridad. Mi idea fue, con este trabajo, generar todo lo contrario: recobrar el impulso genuino que ocurrió cuando se construyó este conjunto de edificios” (Silva Astorga).

Entre los testigos que presenciaron la instalación de Janet Toro, el arquitecto Miguel Lawner, que formó parte del equipo que, durante la Unidad Popular, dirigió la construcción de este conjunto de edificios, expresó lo siguiente: “Este edificio nació abierto a la fraternidad y la alegría, luego lo blindaron temerosos de su pueblo. Vivió largos años de espaldas al futuro y hoy está en busca de su destino. La instalación artística de Janet Toro nos ayuda a recuperarlo para su pasado solidario” (Diario Radio U. de Chile).

De esta manera, esta obra viene a resignificar un espacio que en la actualidad está deshabitado, pero que en el pasado estuvo pensado para un uso enfocado en las personas. Esta construcción iba a alojar una administración enfocada en temas culturales y fines sociales, según lo proyectado por el gobierno de Allende para con este conjunto de edificios (el UNCTAD III y la Torre de las Mujeres, actual Torre Villavicencio).

Con esta instalación, por lo tanto, se recuerda la ausencia de este pasado en que las utopías de un mundo mejor gobernaban el país. Por este motivo, la ausencia de corporalidad en esta obra es significativa y se manifiesta en más de 40 objetos vacíos de presencia humana y sin uso, como lámparas, sillas, mesas, repisas, piezas de ropa de hombre y de mujer, los únicos que han vuelto a habitar este edificio de veintidós pisos. Así, la ausencia de quienes ocuparon este espacio durante



la administración del gobierno de la Unidad Popular se hace presente. La instalación recupera el pasado ausente y lo materializa, lo que incluye a las personas que alguna vez pensaron e imaginaron el país, y que ya no están.

Los objetos materiales que pertenecieron al edificio, o más bien que representan a los que allí habitaban, relatan el fin no militar que poseía la edificación, objetivo respecto del cual la ausencia de las personas marca un importante relato. Este contraste con el fin militar durante la dictadura, el uso por parte del Ministerio de Bienes Nacionales desde el año 1988 y luego la destrucción causada por un incendio en 2006, habla de la urgencia de traer a la memoria este edificio, hoy en peligro. La artista intenta, con su obra, que no caiga en el olvido.

En relación con este propósito, la arquitecta Javiera Martínez, integrante del proyecto ArteUrbe, menciona otro aspecto importante sobre la instalación de Janet Toro, relacionado con uno de los objetivos primigenios de la Unidad Popular: el apoyo y el interés por las artes. Al respecto dice:

No sólo por la fuerza de los trabajadores como potencia del desarrollo del país, sino también la manera en que grandes artistas se insertaron en el proceso de manera transversal con sus obras, como el mural de Mario Toral, los bancos de Ricardo Irarrázabal o la obra “Escape de gas” de Félix Maluenda. Janet logra rescatar el espíritu de la torre (Diario Radio U. de Chile).

De esta manera, la artista se conecta con el lenguaje del arte que fue una importante herramienta en la época del gobierno de Salvador Allende, por medio del cual se difundían los ideales en común de una mayoría de personas en el país. En este sentido, la instalación en la Torre Villavicencio genera un diálogo con este pasado artístico, en que las habilidades y capacidades de las personas formaban parte de un eje fundamental del gobierno, para el que la sensibilidad artística era importante.

Asimismo, los objetos que forman parte de la instalación poseen un lenguaje que dialoga con el edificio, gracias a lo cual provocan una apelación al pasado. A través de la materialidad de los objetos presentes en la fachada se hace patente el carácter ausente del período de la Unidad Popular, del cual queda solo una construcción, en gran parte dañada por el incendio de 2006, pero que los habitantes del sector no desean olvidar.

En efecto, corroborando este interés, en un artículo publicado por el Ministerio de Bienes Nacionales en 2018 se afirma el valor del edificio más allá de lo material y se recalca su estado de daño:

Sin embargo, convencido de que este edificio forma parte de nuestro patrimonio arquitectónico e histórico, y que los recursos necesarios para su implementación deben levantarse a través de un proyecto integral y que aporte el mayor beneficio para la

comunidad, el ministro Ward tomó la decisión de convocar a los miembros de la sociedad civil, para que hagan llegar sus propuestas a través de una Consulta Ciudadana, que permita conocer los intereses de las personas para dar una nueva vida a un inmueble que, en palabras del secretario de Estado, “no debe ser abandonado sino puesto en valor como patrimonio del Estado y con el fin de prestar servicios a todas las personas (Ministerio de Bienes Nacionales, Consulta ciudadana).

De esta manera, este edificio, como parte relevante de la historia reciente del país, se convierte en un punto de debate y crítica pública, ya que además de la intervención artística realizada por Janet Toro, otras opiniones han manifestado el deseo de restituir simbólicamente el pasado histórico volviendo a darle el uso previsto a este edificio antes del golpe militar<sup>6</sup> En ese pasado las personas eran el centro de este espacio público, en el aspecto artístico y en los servicios sociales de ayuda que se iban a ofrecer en el lugar.

Esta incursión por la instalación artística que realiza Janet Toro deja en claro “la ausencia como una mutilación intolerable” de la que habla Chartier, sentencia reforzada por la expresión de los deseos de una gran cantidad de personas que exigen la salvaguarda de este edificio como memoria del país<sup>7</sup>. En este debate público de relevancia nacional se discute el futuro que se le debe dar a la torre Villavicencio, así como la necesidad de revertir el estado de daño y peligro en que se encuentra el edificio<sup>8</sup>.

En los elementos discursivos utilizados por la artista hay un énfasis en torno a los cuerpos ausentes, manifestados y recordados a través de objetos no utilizados y visibles en la fachada del edificio. Así, las relaciones históricas imposibles de olvidar que esta creación trae al presente generan importantes debates en la opinión pública desde la dimensión discursiva y de diálogo que caracteriza al arte intervención en el espacio social.

Por último, al entender el quehacer artístico como un discurso relevante para la sociedad y conectado con las problemáticas actuales, resulta importante su capacidad a hacer tangible esas

---

<sup>6</sup> Al respecto, Gilda Waldman menciona que existen memorias distintas y antagónicas incluso ante un acontecimiento común a los habitantes. En este caso, podemos observar que las opiniones que muestran los distintos actores sociales en pos de salvaguardar la memoria de la Torre Villavicencio coinciden con la de la institucionalidad de gobierno, por lo que vemos más una memoria compartida que antagónica. (214)

<sup>7</sup> Sobre este tema, Nelly Richard se pregunta cómo se lleva a cabo la memoria del país: “¿Qué recordar: totalidad o fragmentos; monumento épico o ruinas alegóricas; construcciones ideológicas o quiebres utópicos? ¿Cómo recordar: recurriendo a qué motivos conceptuales, a qué figuras expresivas, para tramar cuáles relaciones entre descomposición y recomposición del sentido? ¿Para qué recordar: para ingresar la memoria del pasado a las rutinas de comprensión oficiales o bien, al contrario, para abrir huecos y perforaciones que rompan los calces normalizadores del presente?” (193) (En el caso de este estudio podemos observar cómo distintos actores sociales se preocupan del futuro y la memoria de la Torre Villavicencio.

<sup>8</sup> Norbert Lechner y Pedro Güell en *La caja de pandora: el retorno de la transición chilena* mencionan que “la lucha de las diferentes identidades colectivas por rememorar sus respectivas historias remite a un ámbito de representación donde reconocerse y ser reconocida” (190). En este caso, las representaciones que se generan en torno la significancia simbólica que posee la Torre Villavicencio se puede ser apreciadas en el debate público y, de manera visible, en la obra artística de Janet Toro.

ausencias específicas que, tanto como individuos y sociedad, no deseamos olvidar. En este sentido, la creación artística es esencial.

En el caso descrito, las acciones tanto políticas y sociales como del campo artístico van encaminadas a ese objetivo al establecer conexiones con el pasado, pero con fuertes vinculaciones en el presente para no caer en el olvido. Se miran así, a sí mismas, como parte de un sinfín de acciones constantes que buscan una permanencia por medio de la materialización de estas ideas.

Por otro lado, desde la expresión creativa aquí descrita, se comprende al artista como un sujeto social que, si bien aporta a rescatar y materializar el hecho histórico, posee también un pensamiento reflexivo sobre este hecho. Vemos así, en este caso, que en su instalación artística Janet Toro desea traer a la memoria los ideales de una época en la cual las personas eran el eje de la sociedad.

## Conclusión

La instalación artística “La torre vive” forma parte de un diálogo actual y constante preocupado por la ausencia de hechos históricos. Al respecto, se manifiesta en el espacio público a través de los intereses sostenidos de los actores sociales vinculados con este edificio por mantener la memoria en el presente —entre ellos arquitectos preocupados por el patrimonio de la torre, autoridades de gobierno, ciudadanía en general y la artista visual, entendida como sujeto social—. Por ende, la propuesta visual y discursiva que realiza Janet Toro se inscribe en línea con los diálogos del período y genera también un complemento a los discursos del momento.

En este sentido, se genera una conexión entre los actores sociales y la obra de la artista, quienes coinciden en una memoria en común como base para el futuro de esta torre. Es decir, la preocupación por mantener la memoria de la Torre Villavicencio no es solo un interés de la artista visual, sino que se comparte con los demás actores sociales. Podemos observar una línea de acción sostenida en conjunto por todos ellos para resolver el destino de la Torre Villavicencio. De esta manera, el arte instalación se inscribe en los esfuerzos colectivos para generar la valoración de esta torre debido a su conexión con el pasado del país. De ahí que podamos constatar que esta intervención puede ser identificada como parte importante de las prácticas sociales de este caso de estudio.

Por otro lado, la acción de la artista visual a través del arte instalación posee características distintas a la acción de los demás actores sociales que aparecen en este debate. Con la obra se busca materializar el pasado para cerrar el paso al olvido y al hacerlo aparece, de alguna manera, esa ausencia intolerable que menciona Roger Chartier. Lo que se desea, en suma, es hacer presente lo ausente y hacer visible lo no visible, función que asume el arte instalación en el espacio público, ya sea desde su comprensión como arte que posee un discurso específico dentro del debate público o como arte que ocupa un lugar físico dentro de la ciudad.

Entendemos el arte como parte de la época social en la cual se inserta, con la que genera no solo relaciones estéticas y ligadas al ámbito artístico, sino un diálogo con la sociedad. A la vez, la sociedad también demuestra su preocupación por la memoria del lugar donde se realiza la instalación. Estos diálogos cruzados entre los diversos actores sociales generan un debate público. El artista, en este caso, tiene la capacidad de materializar el hecho histórico a través del arte instalación. En el estudio aquí presentado, Janet Toro, con su obra, se inserta en ese debate y deviene un sujeto social relevante, que aporta con un discurso propio, elaborado a través del lenguaje artístico.

## Referencias

- Arfuch, Leonor. “Arte, memoria y archivo: Poéticas del objeto”. *Z Cultural: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*. X.02 (2015). Web. <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2015/10/Arte-memoria-y-archivo-Revista-Z-Cultural.pdf>
- Chartier, Roger. *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII*. Barcelona: Gedisa, 2003. Impreso.
- . *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa. 2005. Impreso.
- . *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare: Historia de una obra perdida*. Barcelona: Gedisa, 2012. Impreso.
- Diario U Chile. Artista nacional interviene la Torre Villavicencio y pone en discusión la historia del edificio. *Diario U Chile*. 31 oct. 2018. Web. 10 jun. 2021. <https://radio.uchile.cl/2018/10/31/artista-nacional-interviene-la-torre-villavicencio-y-pone-en-discusion-la-historia-del-edificio/>
- GAM. “Historia”. s.f. Web. 20 jun. 2021. <https://www.gam.cl/conocenos/edificio-gam/historia/>
- Giunta, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014. Web. <https://issuu.com/arteba/docs/libro-dixit/35>
- Guasch, Anna María. “Los lugares de memoria: El arte de archivar y recordar”. *Materias*, 5 (2005): 157-183. Web. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2382002>
- Lechner, Norbert. Guel, Pedro. “Construcción social de las memorias en la transición chilena” en *La caja de pandora: el retorno de la transición chilena*. Santiago, Planeta, 1999. Impreso.
- Maulén, David. “An exceptional trajectory: Civic integration and collective design in the UNCTAD III Building”. *ARQ*, 92 (2016): 68- 79. Web. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962016000100008>
- Ministerio Bienes Nacionales. “Consulta ciudadana”. s.f. Web. 16 jun. 2021. [http://www.bienesnacionales.cl/?page\\_id=32660](http://www.bienesnacionales.cl/?page_id=32660)
- . “Bienes Nacionales anuncia consulta ciudadana de la Torre Villavicencio”. 10 jun. 2018. Web. 10 jun. 2021. <http://www.bienesnacionales.cl/?p=32693>
- . “Primer proyecto artístico llenará de vida la Torre Villavicencio. 23 oct. 2018. Web. 11 jun. 2021. <http://www.bienesnacionales.cl/?p=33587#:~:text=Desde%20el%20%20de%20noviembre,se%20tomar%C3%A1%20el%20hist%C3%B3rico%20edificio.&text=Esta%20es%20la%20primera%20instalaci%C3%B3n,a%20cargo%20de%20la%20muestra.>
- Nora, Pierre. *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire*. Santiago: LOM, 2009. Impreso.
- Noiriel, Gérard. Chartier, Roger. L’histoire Culturelle aujourd’hui. Entretien avec Roger Chartier. *Genèses*, 15, 1994. Innovations institutionnelles, sous la direction de Susanna Magri. pp. 115-129. Web: <https://doi.org/10.3406/genes.1994.1236>
- Rebentisch, Juliane. *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja Negra, 2018. Impreso.
- Richard, Nelly. “La crítica a la memoria”. *Cuadernos de Literatura*, 8.15 (2002): 187-193. Web: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5228610.pdf>

- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- . *Caminos del reconocimiento: Tres estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.
- Silva Astorga, Daniela. “Enorme instalación artística irrumpe en la torre Villavicencio”. *El Mercurio*. 1 nov. 2018. Web. 14 jun. 2021.  
<http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=517837>
- Van Dijk, Teun. *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa, 2000. Impreso.
- Waldman, Gilda. “Chile: La persistencia de las memorias antagónicas”. *Política y Cultura*, 31 (2009): 221-234. Web. [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-77422009000100011&script=sci\\_abstract](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-77422009000100011&script=sci_abstract)

---

Recibido: 01 de septiembre de 2022  
Aceptado: 17 de noviembre de 2022