



UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES  
PROGRAMA DE MAGÍSTER EN ARTE Y PATRIMONIO

ARTE COLECTIVO Y MEMORIA: MONUMENTO *RONDA DE UNIDAD* DEL ARTISTA  
LAUTARO LABBÉ, 1993



TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE  
MAGISTER EN ARTE Y PATRIMONIO

PROFESORA GUÍA DE LA TESIS: LESLIE FERNANDEZ  
PROFESORA CO GUÍA: NOELIA CARRASCO  
CANDIDATA: PAMELA QUIROZ ZENTENO

CONCEPCIÓN, 01 de marzo de 2021.

## **Dedicatoria**

A Lautaro Labbé Besoain y su constante lucha por democratizar el arte.

Por inspirar a tantas personas y artistas con sus obras de arte colectivo; por una vida de lucha política; por hacer memoria en nombre de los compañeros y compañeras Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos. Y, por último, por inspirar esta investigación y darme la oportunidad y esperanza de saber que sí se puede hacer arte político, por y para el pueblo.



## Agradecimientos

A mis padres, gracias por siempre apoyarme y ayudarme a cumplir mis metas y sueños. A mis hermanos por estar siempre presente a mi lado. A Miguel por su apoyo y amor incondicional.

A mi Profesora Guía Leslie Fernández por su gran apoyo, ánimo, cariño, y comprensión; por orientarme en este camino, corregirme, instruirme y, sobre todo por sus conocimientos entregados.

A mi Profesora Co Guía Noelia Carrasco, por ser un apoyo académico extra en esta investigación, por instruirme en campos que no son de mi experticia; por su comprensión, ánimo y confianza.

A la familia de Lautaro Labbé, en especial a su hija Magdalena Labbé, por permitir y aportar enormemente en esta tesis, y por mantener vivo el legado de su padre.

A los y las participantes de la escultura *Ronda de Unidad* que accedieron a ser entrevistados para esta investigación, en especial a Claudia Soto y Mario Sánchez, quienes aportaron de sobre manera y me brindaron material clave para el desarrollo de esta tesis.

A la Universidad de Concepción, por confiar en mi trabajo profesional y permitirme conocer de cerca el monumento *Ronda de Unidad*, y así poder ser un aporte en su conservación y puesta en valor, y no sólo de esta escultura, sino también de otros bienes de importancia patrimonial y artística del Campus.

A mis compañeras y compañeros de magíster, por hacer de este proceso más grato y divertido, por siempre estar para darnos ánimo, o ayudarnos académicamente. En especial a Beatriz Barra, por haber encontrado a una excelente amiga en ti.



Esta tesis fue apoyada por el Proyecto VRID Multidisciplinario 20185317 Ciencia, Desarrollo y Sociedad. Acercamiento a la Producción de Saberes Pluridisciplinares en la Universidad de Concepción.

## Índice

<b>Resumen</b> .....	9
<b>Abstract</b> .....	10
<b>Introducción</b> .....	11
<b>Marco teórico</b> .....	13
<b>Memoria</b> .....	13
<b>Construcción de la Memoria Social y el Olvido</b> .....	17
<b>Memoria en Chile</b> .....	20
<b>Lugares de Memoria</b> .....	21
<b>Memoria y Demanda Ciudadana</b> .....	22
<b>Arte, Memorial y Monumento</b> .....	25
<b>Arte Público</b> .....	27
<b>Arte colectivo</b> .....	30
<b>Lautaro Labbé, <i>Ronda de Unidad</i></b> .....	31
<b>Antecedentes</b> .....	37
<b>Elaboración Técnica de la Obra <i>Ronda de Unidad</i></b> .....	38
<b>Listado de participantes en la elaboración de la obra</b> .....	42
<b>Plaza de la Memoria y los Derechos Humano, Año 2019</b> .....	44
<b>Intervención de Limpieza de Conservación, Año 2019</b> .....	45
<b>Diagnóstico</b> .....	45
<b>Deterioros por causas biológicas</b> .....	45
<b>Deterioro por causas físicas/químicas</b> .....	46
<b>Deterioros por causas antrópicas</b> .....	47
<b>Tratamientos de Intervención</b> .....	48
<b>Limpieza mecánica en seco</b> .....	49
<b>Limpieza de piezas metálicas</b> .....	49
<b>Limpieza acuosa</b> .....	49
<b>Aplicación biocida</b> .....	50
<b>Esculturas Públicas de Creación Colectiva, por Lautaro Labbé</b> .....	52
<b>Primera escultura</b> .....	52
<b>Tercera escultura</b> .....	56
<b>Cuarta escultura</b> .....	58
<b>Quinta escultura</b> .....	60
<b>Sexta escultura</b> .....	62
<b>Séptima escultura</b> .....	64

Octava escultura.....	66
Novena escultura.....	68
Décima escultura.....	70
Decimoprimera escultura.....	72
Decimosegunda escultura.....	74
Decimotercera escultura.....	76
Decimocuarta escultura.....	78
Decimoquinta escultura.....	80
Decimosexta escultura.....	82
Preguntas de Investigación.....	84
Objetivos .....	84
Objetivo general.....	84
Objetivos específicos.....	84
Metodología.....	85
Diseño de Investigación .....	85
Participantes.....	85
Instrumentos.....	86
Análisis de Datos .....	87
Resultados.....	88
1. <b>Ronda de Unidad: Materialización de un sentimiento</b> .....	88
1.1 Una idea que comienza a germinar.....	89
1.2 Conciencia social como movilizador creativo: sobre la convergencia de intereses en la creación de la obra.....	91
1.3 Autogestión y compromiso social de organizaciones colaboradoras.....	94
1.4 Semilla que cae en la tierra, brota y nace para dar vida: Sobre el nacimiento de una obra.....	96
2. <b>Arte Colectivo: Pilar Creativo</b> .....	100
2.1 Percepciones individuales del significado de Arte Colectivo.....	101
2.2 Percepciones sobre el significado de Arte Colectivo para Lautaro Labbé.....	103
2.3 Rol del Arte Colectivo en el proceso <i>Ronda de Unidad</i> .....	107
2.4 Enseñanzas de la experiencia de Arte Colectivo.....	110
3. <b>Construyendo Memoria en Colectivo: Sobre el Sentido Simbólico de la Obra <i>Ronda de Unidad</i></b> .....	111
3.1 Significado de la obra.....	112
3.2 Concepto de memoria.....	116

3.3 <i>Ronda de Unidad</i> como ejercicio colectivo de memoria.....	119
3.4 Vínculo entre el arte colectivo y el ejercicio de memoria.....	121
3.5 La obra en la actualidad.....	125
Discusión .....	128
Conclusión .....	134
Referencias.....	136
Anexos .....	140
Anexo 1: Pauta Entrevista Semiestructurada .....	140
Anexo 2: Transcripción Entrevista Magdalena Labbé .....	146

### Índice de Tablas

Tabla 1 .....	38
Tabla 2 .....	52
Tabla 3 .....	54
Tabla 4 .....	56
Tabla 5 .....	58
Tabla 6 .....	60
Tabla 7 .....	62
Tabla 8 .....	64
Tabla 9 .....	66
Tabla 10 .....	68
Tabla 11 .....	70
Tabla 12 .....	72
Tabla 13 .....	74
Tabla 14 .....	76
Tabla 15 .....	78
Tabla 16 .....	80
Tabla 17 .....	82

### Índice de Figuras.

Figura 1 .....	37
Figura 2 .....	40
Figura 3 .....	41
Figura 4 .....	44
Figura 5 .....	51
Figura 6 .....	51
Figura 7 .....	53
Figura 8 .....	55
Figura 9 .....	57
Figura 10 .....	59
Figura 11 .....	61
Figura 12 .....	63
Figura 13 .....	65

<b>Figura 14</b> .....	67
<b>Figura 15</b> .....	69
<b>Figura 16</b> .....	71
<b>Figura 17</b> .....	73
<b>Figura 18</b> .....	75
<b>Figura 19</b> .....	77
<b>Figura 20</b> .....	79
<b>Figura 21</b> .....	81
<b>Figura 22</b> .....	83





## Resumen

En 1993 el artista visual Lautaro Labbé llega a la ciudad de Concepción, específicamente a la Universidad de Concepción, a ejecutar la obra llamada *Ronda de Unidad*, la cual se irgue como un memorial a los estudiantes Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos en la dictadura militar. El monumento es actualmente una visita obligada para quienes luchan por los Derechos Humanos y es un punto de encuentro para diversas conmemoraciones de DD.DD y ejecutados políticos en la región del Bio Bío, sirviendo como lugar de reflexión y memoria.

El presente estudio corresponde a una investigación cualitativa de índole exploratorio y biográfico-narrativa que se enfoca en analizar la visión de “arte colectivo” de Lautaro Labbé y el rol de esta práctica en su obra *Ronda de unidad*, en vinculación con su sentido simbólico en torno a la memoria presente en la concepción y significado del monumento.

Para su construcción se realizaron entrevistas semiestructuradas a artistas participantes en la elaboración de la obra, funcionarios (as) de la Universidad de Concepción involucrados en la ejecución de la obra, Militantes de organizaciones políticas y/o de derechos humanos y a familiares y amigos (as) de Lautaro Labbé.

Los resultados obtenidos permiten concluir que el arte colectivo, conceptualizado por Labbé como un trabajo horizontal que se aleja del individualismo y es socializado, permite materializar y dar sentido a la memoria colectiva de toda una generación marcada por la violación de los Derechos Humanos durante la dictadura militar chilena (1973-1990).

## Palabras claves

Arte colectivo, Memoria, Monumento, Lautaro Labbé, Universidad de Concepción.

## Abstract

In 1993, the visual artist Lautaro Labbé arrived at Concepción city, specifically at the University of Concepción, to execute the work called *Ronda de Unidad*, which stands as a memorial to the Detained, Disappeared and Executed students, that were politically persecuted during the Chilean military dictatorship. The monument is currently a must-see for those who fight for Human Rights and is a meeting point for various commemorations of politically detained, disappeared, and executed persons in the Bio Bío region, serving as a place of reflection and memory.

This is a qualitative research of an exploratory and biographical-narrative nature that focuses on analyzing Lautaro Labbé's vision of “collective art” and the role of this practice in his work *Ronda de Unidad* in connection with its symbolic meaning around the memory that is present in the conception and the meaning of the monument.

Semi-structured interviews were conducted with artists that participated in the elaboration of the monument, officials of the University of Concepción involved in the execution of the work, activists of political and/or human rights organizations, and relatives and friends of Lautaro Labbé.

The obtained results bring to the conclusion that collective art -conceptualized by Labbé as a horizontal collective work that drives away from individualism and is socialized- allows materializing and giving meaning to the collective memory of an entire generation marked by the violation of Human Rights during the Chilean military dictatorship (1973-1990)

## Keywords

Collective art, Memory, Monument, Lautaro Labbé, Universidad de Concepción.

## Introducción

En el marco de los conflictos sociales por los que atraviesa Chile, y sus diversas manifestaciones, es imposible no recordar que solo hace 47 años el país comenzó a vivir una de las épocas más oscuras durante el periodo de dictadura militar, cuyos recuerdos perduran en las nuevas generaciones.

De acuerdo a Ruiz (2014) la memoria se asocia principalmente a eventos que causaron impacto en una persona y que no deben olvidarse. Sin embargo, la memoria no es sólo individual, sino que posee sentido en la vida social por lo que depende del contexto en el que se evoca el recuerdo.

En el contexto de post dictadura la memoria se transforma en un recurso simbólico para los grupos sociales, ya que recordar es una manera de expresar que estos tipos de crímenes no deberían volver a tener lugar en el futuro (Richard, 2010). Existen diferentes formas de recordar, puede ser a través de objetos, lugares, símbolos o sitios que actúan como sustitutos de una memoria que se ve amenazada por el olvido (Traverso, 2018).

El arte es una estrategia compatible con el “hacer memoria” ya que logra inmortalizar el recuerdo que se evoca, de esta manera el monumento se convierte en una forma plástica dominante a la hora de memorializar. Debido a esto se ha utilizado por todo el mundo y a lo largo de la historia como obra de arte en el espacio público (Brodsky, 2012).

Según Brodsky (2012) el memorial sería un tipo de “pariente” del monumento ya que mientras este último se construye en base a triunfos de un país, el memorial nace a partir de la necesidad causada por la violencia injustificada que sufre un determinado grupo de personas en un momento exacto de la historia.

De acuerdo a Baudino (2008) el arte en el espacio público responde un objetivo social ya que toma conciencia del valor del espacio público y el rol que existe dentro de la sociedad a través del hecho artístico. A partir de esta idea, promueve que el arte debe estar al servicio de la sociedad, democratizando el arte, donde el espacio debe comprenderse como espacio de interrelación y contacto entre los ciudadanos, como espacio de participación y acción comunitaria (Baudino, 2008). Por su parte Delgado (s/f) señala que el espacio público moderno es un espacio del y para el intercambio comunicacional generalizado y que es producido y produce colectividad. La esfera pública es el espacio político, base institucional misma sobre la que se asienta la posibilidad de una racionalización democrática de la política.

Un ejemplo de arte enmarcado en lo colectivo es la obra *Ronda de Unidad* de Lautaro Labbé que se irgue como un memorial a los estudiantes Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos en la dictadura militar, la primera de muchas obras de arte colectivo de su carrera artística (Labbé, 2006). Más de 80 personas estuvieron involucradas en la ejecución del proyecto, en su mayoría estudiantes de la Licenciatura en Artes de la Universidad de Concepción. El monumento es actualmente una visita obligada para quienes luchan por los Derechos Humanos y es un punto de encuentro para diversas conmemoraciones de DD.DD y ejecutados políticos en la región del Bio Bío, sirviendo como lugar de reflexión y memoria.

Dentro de este marco se hace necesario estudiar el concepto de “arte colectivo” que tenía el artista, y si existe una vinculación entre la decisión de ejecutar, por primera vez, este método de elaboración artístico y el sentido simbólico en torno a la memoria presente en la obra montada en la Universidad de Concepción.

## Marco teórico

### Memoria

Para la socióloga argentina Elizabeth Jelin (2002) hay dos posibilidades para trabajar con la categoría de memoria. Primero como una herramienta teórico-metodológica a partir de la conceptualización de distintas disciplinas y áreas de trabajo y la segunda, como categoría social a la que se refieren u omiten los actores sociales, su uso (abuso, ausencia) social y político, y las conceptualizaciones y creencias del sentido común. Para Jelin (2002) “Abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas”. (p.17)

De acuerdo con la historiadora chilena Olga Ruiz (2014) la memoria manifiesta nociones polisémicas, adquiriendo múltiples sentidos que son utilizados para analizar diversos problemas sociales. Es por ello por lo que puede entenderse bajo dos acepciones que aparecen con frecuencia, una de ellas es la memoria como recurso simbólico, que debe ser resguardada del olvido y de escenarios políticos amenazantes, por los grupos sociales. De aquí nace la necesidad de recordar los hechos, actuando como articuladora de identidad colectiva. Otro sentido de la memoria es que se entiende como una carga que invade el presente, asociada principalmente a episodios traumáticos, los que son vistos como un obstáculo a la hora de lograr estabilidad política y unidad nacional.

Según Ruiz (2014), el primer hito en el campo de los estudios de la memoria lo constituyen los planteamientos de Maurice Halbwachs, sociólogo francés que a principios del siglo XX propuso la noción de **memoria colectiva**, relevando de esta manera la interacción entre memoria individual y memoria social. Cabe señalar que este autor es precursor en los estudios de memorias, pues es el primero en darle un carácter social, sacándola de la individualidad y la

psicología, que era la manera en que esta se estudiaba.

Como señala Ruiz (2014), para el autor esta categoría tenía una noción presentista, pues para él el pasado se construye desde el presente, a partir de los intereses y marcos de referencia que este tiempo nos otorga, donde es reelaborado a partir de las urgencias y nuevos contextos.

Señala el sociólogo francés que la memoria colectiva no es una suma de memorias individuales y que, al mismo tiempo, las memorias individuales no son un fragmento de la memoria colectiva. Entre unas y otras existe una mutua interacción que incide en sus contenidos y formas. (p. 33)

Otra idea central en la obra de Halbwachs, siguiendo con Ruiz (2014), es que la memoria posee **marcos sociales**, siendo éstos los que posibilitan y dan sentido a los recuerdos, los que se originan en la vida social. Por tanto, lo que la memoria depende del entorno social siendo aquí donde las personas adquieren, evocan y localizan sus recuerdos.

Para Halbwachs (citado en Ruiz, 2014) existen marcos espaciales (apoyados en objetos, lugares, etc.), temporales y sociales, y estarían formados de recuerdos. Por ende, esa memoria colectiva o ese apilamiento de recuerdos de un grupo social tendrán su evocación en aquellos marcos sociales en donde se localizan sus recuerdos, es decir, en el contexto en el que se sitúan, época, lugar, emociones, objetos, etc.

Siguiendo esta línea, Jelin (2002) indica que la idea de marcos sociales es un punto clave en el pensamiento del autor, ya que las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente, siendo aquí donde recordamos y donde es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva. Es decir, hay presencia social aún en los momentos más individuales y a pesar de que las memorias individuales son únicas y

singulares, no recordamos solos sino con la ayuda de los recuerdos de otros y con códigos culturales compartidos, siendo estos marcos los que le dan sentido a la memoria.

Por su parte Pollak (2006), sociólogo e historiador de origen austriaco, enfatiza en su análisis de memoria colectiva en la fuerza de los diferentes puntos de referencia que estructuran nuestra memoria y que la insertan en la memoria de la colectividad a la que pertenecemos. Esos puntos de referencia pueden ser monumentos, lugares de memoria, patrimonio arqueológico y su estilo, paisajes, fechas, personajes históricos, tradiciones, costumbres, folclore, música, tradiciones culinarias, etc. Esta memoria define lo que es común a un grupo y lo diferencia de los demás, fundamentando y reforzando los sentimientos de pertenencia y fronteras socioculturales.

Sin embargo, Pollak (2006) difiere de Halbwachs, subrayando que este último ve la memoria desde una dimensión afectiva, abordándola desde sus aspectos positivos y no como algo impuesto. En cambio, se centra en el carácter opresor de la memoria, dando cabida al concepto de *memorias subterráneas, subalternas o clandestinas* (Pollak, 2006). El autor señala que:

Al privilegiar el análisis de los excluidos, de los marginados, de las minorías, la historia oral resaltó la importancia de memorias subterráneas que, como parte integrante de las culturas minoritarias y dominadas, se oponen a la ‘memoria oficial’, en este caso a la memoria nacional. (p. 18).

Para este autor, una vez que se logra romper con estas memorias subterráneas o silenciosas, éstas logran invadir el espacio público, siendo así como múltiples reivindicaciones se acoplan a la disputa de memorias. Pollak (2006) desarrolla este concepto de lo subterráneo a partir de sus investigaciones basadas en testimonios de víctimas sobrevivientes del régimen nazi, siendo a raíz de estos trabajos donde determina que la supervivencia de los recuerdos

traumáticos, aguardan el momento propicio para ser expresados. Se trata de recuerdos que generalmente, se han mantenido en silencio en redes privadas de socialización como familiares y amigos, al ser recuerdos prohibidos, indecibles y vergonzosos.

Por otra parte, se debe esclarecer que incluso dentro de las memorias subterráneas que logran irrumpir en el espacio público, hay recuerdos que no tienen cabida, por llegar tarde a la disputa de memorias o por ser muy controversiales, en el sentido de que pueden distar de las memorias que quieren ser transmitidas. Tal como lo expresa Ruiz (2014) al referirse al concepto de **deber de memoria**, acuñado por Primo Levi<sup>1</sup>, asociado a las experiencias de sobrevivencia, donde el ejercicio de testimoniar en esos contextos se convertía para este autor en un deber, ya que había otros que no podían hacerlo por sí mismos.

En esta dirección, Ruiz (2014) señala que Henri Rousso le da un nuevo sentido a este concepto, entendiéndolo como un mandato moral de recordar los grandes crímenes contra los Derechos Humanos, pero que, a su vez, este deber no está exento de contradicciones al pensar que esa empatía pueda invisibilizar otros discursos o memorias, complejizando la visión que se ha tenido de las víctimas. En este caso la autora hace referencia a las muertes cometidas por organizaciones revolucionarias de izquierda en el Cono Sur.

Otro concepto que desarrolla Pollak (2006) se refiere al **encuadramiento de memorias**, el que tiene relación con el **deber de memoria** desarrollado en el párrafo anterior. Refiriéndose a sus estudios, este sociólogo e historiador analiza la situación de que muchas personas víctimas del régimen nazi habían quedado fuera de la historiografía a pesar de su condición de víctimas. Desde su perspectiva muchas víctimas de la represión eran objeto de discriminación no solo de

---

<sup>1</sup> Historiador italiano sobreviviente de Auschwitz



ese periodo sino desde mucho antes y hasta mucho después, como los criminales, prostitutas, homosexuales, etc., quienes como sobrevivientes muchas veces no se atrevían a exponer sus razones por miedo a sanciones. Por esto señala que en los recuerdos hay sombras, silencios, “no dichos”, por no encontrar una escucha por ser castigado por lo que se dice o por no exponerse a malentendidos, aplicándose en este caso, por ejemplo, las contradicciones que podemos encontrar en el **deber de memoria**.

Este encuadramiento que propone Pollak (2006) establece un control de memorias, instaurando qué y cómo debe recordarse, ya que persigue una memoria auténtica y precisa, por lo que escoge testimonios sobrios y confiables ante los ojos de los dirigentes. Así evitan que otros tomen públicamente la palabra, por lo que esa memoria clandestina cuando logra imponerse margina también ciertas perspectivas, vivencias, personas o grupos.

Para Ruiz (2014), la memoria de un grupo está estrechamente vinculada a la identidad colectiva de éste, la que opera reforzando lazos de pertenencia y fronteras con otras comunidades humanas. Los olvidos y recuerdos sobre ese pasado compartido fortalecen al colectivo siendo así como cada comunidad construye una versión oficial sobre ese pasado común y por ende una imagen sobre sí misma. “Esos procesos de encuadramiento de la memoria tienen actores que se especializan en narrar la historia del colectivo, es decir, personas que son la voz autorizada del colectivo para socializar esa memoria” (p. 42).

### **Construcción de la Memoria Social y el Olvido**

Ruiz (2014) menciona que Jelin formula la noción de los **trabajos de la memoria** para aludir a los procesos de rememoración, siendo aquí donde los sujetos ocupan un rol activo y creativo de nuevos sentidos sobre el pasado, donde toman distancia sobre los hechos y vuelven sobre ellos de un modo crítico.

Es importante para esta investigación distinguir entre los procesos de la memoria refiriéndose a lo activo y lo pasivo, además de su carácter selectivo, ya que es imposible recordar la totalidad de los hechos ocurridos en un determinado contexto (Jelin, 2002). En lo que a episodios traumáticos respecta, las vivencias pasadas están también agrietadas en su capacidad narrativa y esas heridas en las memorias imponen una dificultad para construirlas. Estas heridas pueden provocar olvidos y/o silencios en las memorias (Jelin, 2002; Del Valle y Gálves, 2017).

Así como se distingue la memoria, también es relevante distinguir entre los tipos de olvidos. De acuerdo con Jelin (2002) existen tres tipos de olvido: 1. El olvido definitivo que puede volver a irrumpir y que pueden ser parte de estrategias de silencio político o voluntad de olvido. 2. El otro tipo es el olvido evasivo que es un intento de no recordar lo que puede herir, este tipo de olvido se genera en contextos históricos de catástrofes sociales, masacres y genocidios, convirtiéndose en una estrategia de sobrevivencia, en este punto la contracara del olvido sería el silencio. 3. Finalmente está el olvido liberador, este olvido libera la carga del pasado, es un olvido necesario para construir el futuro.

Jelin (2002) se plantea la pregunta acerca de qué pasado es el que se va a transmitir. Están por ejemplo las personas que directamente han vivido una experiencia, lo que puede ser un hito central en su vida y en su memoria. Si esta experiencia tiene un carácter traumático más que recuerdos, lo que puede tener son vacíos, silencios, huellas y olvidos (estos últimos en menor medida). Están también las personas que no vivieron la experiencia, por lo que puede ser ésta una memoria en su dimensión intersubjetiva o social. Por ello es importante precisar que las experiencias no dependen sólo del acontecimiento, sino que está mediatizada por el lenguaje y el marco cultural interpretativo: “para este grupo la memoria es una representación del pasado, construida como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas y por diversos/as

otros/as. (p.33).

Esta perspectiva plantea la disponibilidad de herramientas simbólicas (lenguaje, cultura) como precondition para el proceso en el cual se construye la subjetividad, en resumen, la experiencia es vivida subjetivamente y es culturalmente compartida y compatible.

En este sentido es importante explicar que la memoria como fuente o contenido no pretende la veracidad en el sentido fidedigno de su literalidad. Al respecto, Todorov (2013) plantea que se debe evitar el culto a la memoria sin considerar los usos políticos de ésta. Es por ello, que junto a esa mirada desacralizada distingue dos formas de reminiscencia: 1. La **memoria literal**, que pretende recuperar acontecimientos como hechos singulares, intransferibles y cerrados y 2. La **memoria ejemplar** la cual se sitúa más allá de los acontecimientos, no niega la singularidad de ellos, pero los toma como modelos para pensar otros sucesos.

Así, esta perspectiva sirve para una dimensión pública de la memoria permitiendo convertir el pasado en lección, en principio de acción para el presente. Esto permite estimular procesos de memoria con una apropiación crítica del pasado (Ruiz, 2014).

En esta línea, Ruiz (2014) basada en Primo Levi, advierte también el sentido falaz de la memoria. A pesar de ser un instrumento maravilloso, se deben tener precauciones tanto con las fuentes orales como con las escritas, ya que estas fuentes no están libres de distorsiones al ser construidas desde el presente. De esta manera no están ajenas al contexto social e histórico.

Ricoeur (2013) señala que se debe a Halbwachs lo que califica como la audaz decisión de pensamiento que consiste en atribuir la memoria directamente a una identidad colectiva que él llama grupo o sociedad, siendo aquí donde atravesamos la memoria de los otros en ese camino de **rememoración** y del **reconocimiento**, lo que para Ricoeur (2013) son dos fenómenos

mnemónicos principales de la tipología del recuerdo:

La amenaza permanente de confusión entre rememoración e imaginación, que resulta de este devenir-imagen del recuerdo, afecta a la ambición de fidelidad en la que se resume la función veritativa de la memoria. Y sin embargo... no tenemos nada mejor que la memoria para garantizar que algo ocurrió antes de que nos formásemos el recuerdo de ello. (p. 22)

## **Memoria en Chile**

Ruiz y Montero (2018), señalan que en América Latina y en el Cono sur particularmente, la difusión de los estudios de la memoria se produjo entre mediados de los 80' y principios de los 90', donde las luchas de la memoria se convirtieron en un campo de acción social.

En Chile, la llamada Nueva Historia Social, fue una de las líneas de investigación que incorporó a sus reflexiones el concepto de memoria social, donde se generaron esfuerzos para recuperar principalmente la memoria de los sectores populares, donde se desarrollaron metodologías y herramientas específicas como talleres, entrevistas, historias de vida, para poder operativizar este rescate (Ruiz y Montero, 2018). Es así como Mario Garcés y Pedro Milos ponen en marcha proyectos orientados al rescate de la memoria social popular poniendo énfasis en el ámbito local donde se construyen los saberes del pueblo.

Por otro lado, una de las inquietudes que plantea Ruiz (2014) es que las investigaciones sobre el terrorismo de Estado consideran generalmente lo ocurrido en grandes ciudades y las experiencias de victimización de las clases medias urbanas, dejando de lado especificidades locales, generalizando las conclusiones para el conjunto de la sociedad. De esta forma se ha construido una memoria nacional oficial respecto al pasado dictatorial que descansa en soportes

materiales, simbólicos específicos como informes de verdad, museos, marcas territoriales y políticas de reparación que omiten o silencian también otras memorias.

### **Lugares de Memoria**

Como se había mencionado en apartados anteriores, los marcos sociales de la memoria se apoyan en marcos espaciales (objetos, lugares, etc.), temporales y sociales, y estarían formados de recuerdos (Del valle y Gálves, 2017). Por ende, esa memoria colectiva de un grupo social tendrá su evocación en aquellos marcos sociales en donde se localizan sus recuerdos, es decir, en el contexto en el que se sitúan, época, lugar, emociones, objetos, etc. Según Traverso (2018):

El reconocimiento de los espacios, sitios, objetos y símbolos que cristalizan o encarnan el pasado es posible cuando sentimos que este ya no vive, ha abandonado nuestro presente y se encuentra bajo la amenaza del olvido. Los ‘lugares de la memoria’ expresan un pasado perdido, como sustitutos de una memoria que ya no es transmisible. Esta solo puede conservarse, a la manera de relicario, como un testimonio de una experiencia relacionada con la historia a través de un vínculo emocional. La escritura de la historia es un ejercicio ‘frío’, racional y crítico. La memoria capta el significado del pasado como una experiencia vivida. (p. 175)

Los lugares de la memoria satisfacen la necesidad de preservar una relación afectiva con un pasado agotado y bajo amenaza de olvido. De acuerdo con Traverso (2018), estos son lugares donde se cristaliza y se refugia la memoria, son restos, ya que, si viviéramos aún en nuestra memoria, no necesitaríamos consagrarle lugares.

Siguiendo con las ideas de Traverso (2018), el siglo XX fue una era de guerras y genocidios, siendo las víctimas quienes dominan nuestra visión de la historia, de esta forma los testigos junto con ellas alcanzan un estatus diferente para los historiadores. El autor señala que en Europa el holocausto se convirtió en el núcleo de la memoria colectiva, donde las víctimas comienzan a ocupar el escenario de este nuevo paisaje conmemorativo. Así el pasado deja de interpretarse como una serie de experiencias en lucha y comienza a convertirse en una fuente del sentido del deber en defensa de los derechos humanos.

Es aquí también donde los memoriales y monumentos comienzan a tener un papel central, ya que según Traverso (2018) “En Alemania la creación de un monumento conmemorativo consagrado a los judíos asesinados (*Holocaust manhmal*) en el corazón de Berlín significó la realización de un cambio identitario de proporciones históricas” (p. 47). Según el autor, en esta era de las víctimas el Holocausto se convierte en el paradigma de la memoria occidental, así las víctimas de la violencia y el genocidio ocupan el escenario de la memoria pública.

### **Memoria y Demanda Ciudadana**

La antropóloga argentina, Ludmila da Silva (2010), propone trabajar la memoria en temporalidades. Es así como formula el concepto de “memorias cortas” para trabajar con memorias del pasado reciente, específicamente ligadas a experiencias de las dictaduras militares y la violación a los Derechos Humanos.

Da Silva (2010) respecto de los sitios de memoria, se pregunta acerca de cuáles son los lugares que deben ser recuperados, quiénes deben formar parte de ellos y qué relatos son los que deben incorporarse. Para ella, la conquista de las marcas y sitios de memorias implica poner en

relieve tres tipos de memorias que entran en disputa: las dominantes, las subterráneas y las denegadas.

En el caso chileno Richard (2010) plantea que algunos centros clandestinos de represión militar fueron recuperados por organizaciones de familiares de las víctimas de la dictadura, organizaciones de la sociedad civil y organizaciones oficiales. Estas iniciativas ciudadanas y algunas determinaciones oficiales logran revertir el olvido con señales recordatorias de la violencia ejercida por el régimen militar.

De acuerdo con da Silva (2010), estas rememoraciones, sitios y marcas fueron avanzando progresivamente, afirmando que el retorno a la democracia se caracterizó por la búsqueda de rastros del horror y las demandas de juicio y castigo; la conmemoración de los 20 años inauguró la producción de pequeñas memorias y sus marcas; y en la conmemoración de los 30 años se pudo celebrar memorias monumentales y dominantes:

Las marcas públicas de la memoria, sea en una baldosa o en un museo, recuerdan a la comunidad imaginada de la Nación, que esas desapariciones fueron posibles dentro de sus fronteras. Interpelan, por lo menos a aquellos que los visitan, sobre la posibilidad de que esta experiencia puede volver a repetirse, aunque metamorfoseada. (p. 55)

Para Richard (2010) las construcciones de la memoria en estos contextos postdictatoriales, apuestan a que el valor del homenaje a las víctimas de DD. HH contenidos en sus monumentos, placas, memorias y museos, subraye la trágica excepcionalidad de un pasado de crímenes que deben evitar la repetición. Estos sitios de memoria asociados a la defensa y promoción de los DD. HH deben tener la misión de recuperar y conservar las huellas del pasado

traumático, además, testimoniar lo sufrido en la clandestinidad de esos lugares para poder pasar los umbrales del secreto hacia el conocimiento público.

Por otra parte, Richards (2010) señala también que cada sitio tiene sus propias estrategias de conmemoración para poder dar una figuración social al trauma histórico y homenajear de esta manera a sus víctimas, estos graban huellas documentales y testimoniales de las vivencias de éstas.

En la Guía de Gestión Cultural en Sitios de Memoria se indica que como parte de los procesos de memorialización desarrollados al finalizar la dictadura en Chile, han surgido diversos sitios de memoria. En este documento además se señala, de acuerdo con la definición del Instituto de Políticas Públicas en DD. HH del Mercosur (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2018), que los Estados tienen la obligación de investigar las violaciones a los derechos humanos ocurridos en dichos sitios, sancionarlos judicialmente y conservarlos como evidencia en materia penal.

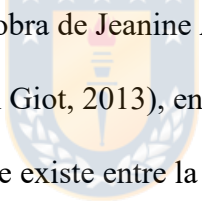
Por otra parte, este documento establece que, en Chile, la construcción colectiva de los sitios de memoria ha girado en torno a la recuperación de exrecintos de detención y tortura de la dictadura. En este sentido las declaratorias de Monumento Nacional juegan un rol fundamental en la valoración de esos espacios como sitios de memoria y patrimonio, formando parte de los procesos de recuperación. Al mismo tiempo estas declaratorias colaboran en la reparación simbólica a las víctimas, ya que reconocen oficialmente sus experiencias y memorias, visibilizan y dan reconocimiento público a espacios que para la mayoría de la población permanecen desapercibidos (Ministerio de las Culturas las Artes y el Patrimonio, 2018).



## Arte, Memorial y Monumento

Faúndez et al. (2018) respecto a la duda existente de si el arte es capaz de dar cuenta del horror sin caer en la banalización, plantean que hay cuestiones estéticas y políticas respecto del representar, y que la cuestión o debate refiere más bien al dispositivo de visibilidad que tal o cual modo de representación contribuye a construir o perturbar. Afirman que en el presente el arte nos brinda un espacio creador, configurador del mundo y un soporte cargado de potencia simbólica que libera la angustia, invitando al pensamiento y la reflexión desde un lugar distinto.

Los mismos autores, basados en Jean Giot, dicen que éste propone que la elaboración de la experiencia traumática requiere la visibilización de las víctimas, lo que se puede lograr a través de expresiones artísticas, como el cine, por ejemplo:



Giot (2013), relaciona la obra de Jeanine Altounian con lo propuesto por Walter Benjamín (1923 citado en Giot, 2013), en su obra ‘La tarea del traductor’ resaltando la conexión que existe entre la traducción y la transmisión del pasado. Giot (2013) plantea que la traducción permite la transmisión en el tiempo, actualizando las experiencias del pasado en el presente. Se trata de un presente performativo instaurado por la traducción, psíquicamente constituye la apropiación de un pasado (p. 142)

Por otra parte, Brodsky (2012) señala que cuando se intenta “hacer memoria” las estrategias artísticas son funcionales ya que éstas se adaptan a una forma determinada de lo que se intenta recordar inmortalizando un proyecto en el cual la imagen habla por sí sola y se emplaza en espacios que otras materias no pueden abarcar. Es por esto por lo que el monumento se convierte en una forma plástica dominante a la hora de memorializar, siendo esta una de las razones por las que el monumento ha sido exitosamente utilizado en todo el mundo y a lo largo

de la historia como obra de arte en el espacio público. Principalmente es a través de la escultura y de la arquitectura que el monumento toma lugar en el espacio público, formando parte del paisaje y estableciéndose, así, como un espacio libre al recuerdo.

El memorial nace como pariente directo del monumento, mientras el monumento nace de una vanaglorización o idealización de los triunfos acumulados por un país, el memorial nace a partir de una necesidad causada por la violencia injustificada que sufre un determinado grupo de personas en un momento exacto de la historia (Brodsky, 2012). Para Richard (2010) “la estética del monumento tiende a considerar la historia y el pasado como representaciones linealmente organizadas por el relato coherente de algo ya acontecido cuyo valor de esperanza se basa en lo emblemático de motivos reconocidos” (p. 235).

Por su parte Brodsky (2012) señala que los DD. HH. y su violación se instalan como palabras claves en la conformación de memoriales, donde este se transforma en la estrategia que tiene el Estado para rectificar el silencio, utilizando el arte como medio y el espacio público como soporte para conformar una memoria que en otro tiempo se sostuvo incómoda e inestable y que con él se comienza lentamente a digerir. Es así que las sociedades se enfrentan al dolor de la pérdida y exigen de procesos de elaboración del duelo social a través de la recuperación de su memoria colectiva. Según la autora el año 2000 bajo el gobierno de Ricardo Lagos, se comienzan a generar en nuestro país nuevas políticas de la memoria acompañadas de elementos físicos que las ponen en escena, como la construcción y generación de espacios. Así el arte comienza a formar parte del nuevo proceso de reconstrucción de la identidad nacional y recuperación del pasado, generando una serie de proyectos urbano-artísticos.

## Arte Público

Duque (2001) refiriéndose al arte público, indica que la noción de este es paralela a las manifestaciones actuales de este tipo de arte. El autor reflexiona que este arte tiende cada vez a apoderarse con mayor fuerza de todo el ámbito artístico, casi por defecto, de manera que las obras de arte de museos, teatros, coleccionistas, salas de concierto comienzan a ser vistas como cosas del pasado. El autor se pregunta a qué se debe este fenómeno de concebir el arte tradicional como arte privado y llega a la consideración, en primer lugar, de la expansión planetaria del mercado, por ende, la invasión de la esfera cultural o mercado del arte.

En consecuencia, muchos artistas han querido huir de la mercantilización de sus obras. Es así como desde esta actitud surgen una buena parte de las obras de arte públicas. Sin embargo, Duque (2001) es crítico en señalar que estos mismos artistas suelen caer en la mercantilización al cobrar grandes sumas de dinero para realizar obras en espacios públicos que muchas veces no son de su agrado, o por el contrario muchos artistas que trabajan con las comunidades y que incitan al trabajo comunitario se les ve defendiendo la mercantilización y privatización de las obras.

En lo referido al arte público, Baudino (2008) reflexiona acerca del sentido último de éste, indicando que corresponde a un objetivo social, cuyo fin último es volver a ser ciudadanos, recuperar el sentido cívico tomando conciencia del valor del espacio público y el rol que existe dentro de la sociedad a través del hecho artístico. Se promueve la idea de que el arte debe estar al servicio de la sociedad, democratizando el arte, donde el espacio debe comprenderse como espacio de interrelación y contacto entre los ciudadanos, como espacio de participación y acción

comunitaria. Baudino, se centra en el análisis de arte público propuesto por Siah Armajani<sup>2</sup>, y plantea que este autor nos invita a creer en la transformación social a través de la experiencia estética.

López (2011) respecto del espacio, menciona que este se hace y es también donde los seres se hacen. Referente a la técnica plantea que es “como productora de mundo, pero por ello mismo también configuradora de lo humano. Lo que tal vez nos cuesta aceptar es que el hombre se hace a sí mismo en la técnica al hacer” (p. 76), es, además del poder hacer, dejar que algo sea hecho, que no sólo es un objeto, sino el hombre mismo que lo ha producido.

Llardo (2005) por su parte señala que las técnicas, semánticas y estéticas diversas sustentan la producción y transmisión de información donde integran la imagen, la palabra, sonido y movimiento a través de variados lenguajes, formatos y soportes, siendo así como la comunicación y expresión artística intervienen en distintos modos de construcción social. Plantea que en este contexto cabe preguntarse acerca de la función social del arte, las características del artista y qué singularidades son las que definen a una obra como arte. Para reflexionar sobre ello, se sustenta en las nociones de **entorno y participación social** de Frank Popper.

Para Popper (1980, citado en Llardo, 2005), las nuevas concepciones del entorno tienen que ver con la percepción del “espacio sociológico” y cita: “entorno <<social>> en el que los diferentes aspectos de la vida de una comunidad moderna puedan encontrar sitio (...)” (Popper, 1980, p.10 Citado en Llardo, 2005, p.2). Respecto a la participación social, Popper viene a otorgarle un nuevo sentido al espectador, quien como invitado se le pide que debe tomar el arte con la misma seriedad que el artista, pasando este último a convertirse en animador sociocultural.

---

<sup>2</sup> Artista, arquitecto y escultor iraní nacionalizado estadounidense. Representante del denominado Arte Público, que surge a comienzos de los años setenta sobre la integración de Arte y Diseño.

Llardo (2005) prosigue planteando que de esta manera el arte se desjerarquiza, saliendo de los lugares tradicionales a ocupar la calle e instituciones sociales, democratizando el proceso creador y expresivo, lo que no apunta solamente al nivel de las ideas del contenido de la obra, sino que a los procesos productivos y de circulación social. De esta forma, la transformación no se da sólo en el plano de lo estético, sino en el proceso de organización de la acción colectiva, desde aquí se puede hablar del cambio social del arte.

Esta perspectiva es importante para poder analizar en esta tesis la obra en cuestión, ya que el arte y su función social en este caso, deben tener la inquietud y el compromiso, es decir, el deber de crear, transformar y denunciar, cumpliendo de esta manera su rol político. La manera de hacerlo en esta instancia está relacionada a un proceso colectivo, donde la finalidad incluye también la importancia del proceso y de cómo este mismo medio es capaz de democratizarse a sí mismo.

Por eso, para Llardo (2005), el arte popular tiende a una democratización de toda la actividad cultural la que se entiende como expresión tanto en el proceso creativo como a nivel comunicacional, por ello se plantea que el arte es relacional.

De acuerdo con Bourriaud (2008) el arte relacional nace de una observación del presente y de una reflexión del destino de la actividad artística. El postulado fundamental del arte relacional es la esfera de las relaciones humanas como lugar para la obra de arte. La importancia de esta perspectiva es que estas obras producen espacio-tiempos relacionales donde las experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas:

Los procedimientos "relacionales" (invitaciones, audiciones, encuentros, espacios de convivencia, citas, etc.) son sólo un repertorio de formas comunes, de

vehículos que permiten el desarrollo de pensamientos singulares y de relaciones personales con el mundo. La forma que cada artista le da a esa producción relacional no es inmutable: los artistas encaran su trabajo desde un punto de vista triple, a la vez estético (¿cómo "traducirlo" materialmente?), histórico (¿cómo inscribirse en un juego de referencias artísticas?) y social (¿cómo encontrar una posición coherente en relación con el estado actual de la producción y de las relaciones sociales?) (p.55)

### **Arte colectivo**

Delgado (s/f) pretende establecer una distinción entre lo común y lo colectivo, para así poder hablar del espacio público. Este autor desarrolla lo común basado en Tönnies, quien tiene una concepción romántica de este concepto, ya que piensa la fusión social como organicidad estructurada en un sistema integrado de funciones y dispositivos que las sirven. La concibe como un modelo sagrado de convivencia con una cosmovisión y cultura donde todos participan de ella. Por otra parte, aborda la función social del modelo durkhemiano de solidaridad mecánica, que es todo lo contrario a lo desarrollado por Tönnies, ya que en este modelo lo que une a las personas y las convierte en solidarias no es que piensen lo mismo, sino que experimenten y transmitan lo mismo.

Para Delgado (s/f) una persona que pudo distinguir entre lo común y lo colectivo fue M. Halbwachs, para quien la memoria común era entendida como idéntica entre todos los miembros de la sociedad, y la memoria colectiva se entendía como la participación de todos los miembros, pero articulando los aportes de cada uno de manera distinta y asumiendo de manera no menos distinta los recuerdos que se comparten con los demás.

En resumen, según el autor, la comunidad se funda en la comunión, la colectividad y en la comunicación, y mientras la primera exige coherencia, la segunda necesita y produce cohesión. Señala que el espacio público moderno es un espacio del y para el intercambio comunicacional generalizado y que es producido y produce colectividad:

A ese público como categoría política que organiza la vida social y la configura políticamente le urge verse ratificado como lugar, sitio, comarca, zona..., en que sus contenidos abstractos abandonen la superestructura en que estaban instalados y bajen literalmente a la tierra (...). Procura dejar con ello de ser un espacio concebido y se quiere reconocer como espacio dispuesto, visibilizado, aunque sea a costa de evitar o suprimir cualquier emergencia que pueda poner en cuestión que ha logrado ser efectivamente lo que se esperaba que fuera. Es eso lo que hace que una calle o una plaza, sean algo más que una calle o una plaza. (p.9)

Se plantea, por tanto, que lo que antes era una calle ahora es un lugar para la mediación entre la sociedad y el Estado, lo que es lo mismo que decir sociabilidad y ciudadanía, organizado para que puedan cobrar vida los principios democráticos que hacen posible el libre flujo de iniciativas, juicios e ideas (Delgado s/f).

### **Lautaro Labbé, *Ronda de Unidad***

A continuación, se realiza un recorrido por los hitos más importantes de la vida de Labbé, los cuales explican su relación con la memoria y el arte colectivo y la creación de su obra *Ronda de Unidad*, a partir del libro “Una vida. Memorias de un fracasado” publicado en el año 2006 por el autor.

Lautaro Labbé tiene su origen en una familia humilde del sur de Chile. Nacido en Pitrufulquén en el año 1930, fue el menor de seis hermanos, en el contexto mundial del “crac” bursátil del año 1929 en Nueva York, que había generado una crisis económica. Se trataba de una época de heridas sin cerrar de la Primera Guerra Mundial, y del creciente militarismo y nacionalismo en diversos países del mundo, entre ellos Alemania, Italia y/o Japón.

La tragedia lo persiguió desde sus inicios. Su madre padecía una enfermedad terminal previa que, a tres años de su nacimiento, le produciría la muerte. A ello se le suma la cesantía de su padre, producto de un incendio ocasionado el mismo día de su nacimiento en el aserradero que daba trabajo a gran parte del pueblo maderero.

En 1936 su padre es destinado a Santiago, por lo que se muda junto a su familia.

Durante su adolescencia hace sus primeros dibujos al natural y escribe para la revista *Margarita* junto a su amigo de la infancia, Arturo. Es en esta revista que publica su primera novela, *Arena*, para después publicarla también en *Zig-Zag*.

Empezó a estudiar en la Universidad de Chile en 1947, con 17 años, pero antes de finalizar el primer semestre deja la carrera para continuar como autodidacta, ya que consideró que ese era su camino. Los siguientes años estuvo trabajando en diversos oficios y empleos por todo el país. Fueron años solitarios, en los cuales pasó penurias, sobrellevadas por ayudas de amigos y familiares.

En la búsqueda de sus raíces fusionó la identidad étnica chilena junto a la latinoamericana que, sumado a dejar de lado todo el arte tradicional aprendido hasta el momento, volviere a un estado previo a toda enseñanza, de tal modo que solamente le quedase la necesidad de expresarse libremente y sin influencia alguna, según cuenta.



Para ello, se muda a vivir a la comuna de La Reina, en una parcela, y trabaja como soldador para los vecinos. La Revolución Cubana llegó de sorpresa a su vida y vino a cambiarlo todo en el mundo artístico latinoamericano. Supuso un despertar colectivo, en la búsqueda de la dignidad humana, lo que haría despertar en él su vocación socialista.

Lautaro cree que el arte ha perdido su rol social originario, y por ello decide partir de cero para volver a sentir la necesidad de crear arte que debieron tener en los inicios de la humanidad, en donde el arte estaba ligado al entorno y al territorio en que se vivía, usando materiales locales. Es así como comienza a utilizar materiales como la tierra, piedras, arena, ramas, hojas, madera, carbón, fuego y agua.

A partir de 1968 comienza una nueva etapa, deja atrás las búsquedas de las raíces y pasa a crear un “arte inteligente”, en el cual se vea reflejado al ser humano pensante contemporáneo. Es por ello que empieza a trabajar el aluminio y el vidrio, ya que son los materiales del momento. Su inspiración actual son los lanzamientos espaciales, los cuales le fascinan.

Desde 1968 a 1973 fue profesor de tecnología, de diseño industrial en plástico, catedrático de *Propiedad en forma y espacio* por concurso público y miembro de la Comisión de Extensión. Entre 1972 y 1973 fue director del Museo de Arte Contemporáneo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Serán años muy provechosos e intensos, en los cuales, además, desarrollará y definirá su postura política, militando en el Partido Socialista. Así describe, en perspectiva, dicha experiencia personal, profesional y política el artista:

Vistos a 30 años de distancia, esos 3 años de Gobierno Popular fueron la experiencia más intensa y comprometida que he vivido, los más integrales, plenos, duros y esforzados, que nunca antes conocí. En lo cultural, aquel fugaz periodo fue una verdadera vendimia donde recogimos los gajos y racimos más

productivos, para exprimirles hasta la última gota trasmutada en obra”. “Sin embargo, aquel nuevo intento chileno de "tomar el cielo por asalto" fue y será un hito difícil de superar, y sus logros no deben olvidarse al (re)pensar nuestras propuestas. Me refiero a la nueva canción de aquellos días, al muralismo popular, los trabajos voluntarios y las grandes movilizaciones conjuntas, de sindicatos, estudiantes, pobladores, profesionales y artistas. Pero la mayor herencia del Gobierno Popular fue la asumida dignidad, el orgullo de ser trabajadores con "gobierno propio" y la autoestima como personas que todos aprendimos a sentir”. (Labbé, 2006 p.106)

Una vez ocurrido el golpe militar del 11 de septiembre de 1973 es acusado por una parte del personal del museo, es sumariado por un tribunal militar, en el cual evalúan su activismo y relaciones políticas. A pesar de no encontrar pruebas de delito alguno, más allá de su comprometida labor como artista, es obligado a renunciar a su cargo, sin derecho de remuneración alguna por el tiempo trabajado. A raíz de esta situación se jura a sí mismo no emplearse con nadie hasta que regrese la democracia.

Transcurrido un tiempo tras el golpe, su nombre apareció en una lista de personas llamadas a presentarse ante el Ministerio de Defensa, motivo por el cual tuvo que pasar varios meses escondido en el departamento de su hermano mayor en Barrio Lastarria.

Seguido los años de dictadura tuvo mucha dificultad de alzar sus creaciones, debido a su tendencia política, siendo perseguido políticamente en más de una ocasión.

En febrero de 1984 Lautaro es apaleado y detenido junto con un grupo de compañeros por protestar frente a la Biblioteca Nacional contra el Festival de Viña del Mar, fiel reflejo del *apagón cultural* que se vivía en la dictadura.

Estuvo 5 días detenido junto al poeta popular Víctor Hugo Castro en la 1ª Comisaría de Santiago, frente a la cual estuvieron vigilando afuera sus compañeros del CNC, junto a la acción de la APECH de manifestarse con carteles pintados de una fotografía suya. Finalmente, fueron liberados al quinto día, según lo permitía la Ley de Seguridad del Estado.

El 2 y 3 de julio de 1986 se convoca a una Gran Protesta Nacional, la cual debía preceder al Paro Nacional Indefinido, pero este nunca llegó a concretarse por la brutal represión, persecución y detención de los convocantes posteriormente, entre ellos, Lautaro. Liberado 10 días después, organiza la exposición colectiva Yo Demando, en apoyo a los presos políticos -que seguirían un mes más detenidos-, en la cual participó con la obra collage *La Asamblea Frente a la Dictadura*.

En 1990, tras el retorno a la democracia, en Chile no había ninguna escultura pública de él. Sí, en Argentina y Uruguay. La dictadura militar no solo le quitó su proyección artística, sino también su trabajo. Pero todo esto cambia con una de las conclusiones del *Informe Rettig* de 1990, el cual recomienda que por diferentes medios -en calles y plazas- se rindiera homenaje a las víctimas, para reivindicar sus nombres y reanudar la memoria histórica de los chilenos.

A raíz de dichas declaraciones decide retomar la idea que propuso, en el año 1973, en la Revista Casa de las Américas, el filósofo español -exiliado en México- Adolfo Sánchez-Vázquez de la Socialización de la Creación o Muerte del Arte. Por ello buscará la democratización del arte, transformar al espectador y artista en emisores activos y la combinación de la tecnología y la existencia diaria marcarán esta etapa creativa.

A medida que se iban descubriendo los cementerios clandestinos de la dictadura, Lautaro tratará de encontrar el soporte de su partido para que lo apoyaran en su idea de utilizar

la **creación colectiva** con el fin de organizar a sus militantes y a los que quisieran participar de este movimiento cultural, social y político.

Durante el año 1993, en la Universidad de Concepción, todo se propicia para crear la que, según el artista, sería la primera obra de arte colectivo que pudo llevar a cabo. En septiembre, 20 años después del golpe, la lucha por los derechos humanos, el "informe Rettig" y la demanda de familiares de ejecutados y desaparecidos políticos impulsaron estos eventos.



## Antecedentes

A continuación, en la Figura 1 se muestra una fotografía de la obra *Ronda de Unidad*, luego en la Tabla 1 se muestra la ficha de identificación de la obra.

### Figura 1

*Ronda de Unidad.*



Nota. Tomada de *Ronda de Unidad* [Fotografía], Arias, 2016, Archivo Casa del Arte, Universidad de Concepción.

**Tabla 1***Ficha de Identificación Ronda de Unidad.*

<b>Nombre común</b>	Escultura/Memorial
<b>Título</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Título consignado por el autor: <i>Ronda de Unidad</i></li> <li>- Título asignado por la Universidad: <i>Homenaje de la comunidad penquista a estudiantes de la Universidad de Concepción víctimas de la dictadura militar 1973-1990</i></li> </ul>
<b>Autor</b>	<b>Lautaro Labbé Besoain</b>
<b>Época</b>	1993
<b>Técnica</b>	Hormigón matrizado en tierra
<b>Tipología</b>	Monumento público
<b>Dimensiones</b>	Conjunto de 4 figuras: 2,50 Alto x 4 Mts. diámetro
<b>Nivel de protección legal</b>	Campus de la Universidad de Concepción declarado Monumento Nacional Histórico en el año 2017
<b>Ubicación actual</b>	Plaza de las Memorias y los Derechos Humanos, Universidad de Concepción. Prados traseros de Laguna de los Patos.
<b>Propietario</b>	Universidad de Concepción
<b>Unidad a cargo</b>	Dirección de servicios

**Elaboración Técnica de la Obra *Ronda de Unidad***

Para poder entender las implicancias e importancia del tipo de elaboración, materialidades de la obra y la riqueza de la creación, en esta investigación, se hace necesario explicar cómo fue el proceso técnico en la producción de *Ronda de Unidad*.

El nombre de la técnica de elaboración es hormigón armado matrizado en tierra, método aprendido, por el autor, a su amigo y maestro el escultor polaco Wladislaw Ashior. Según las propias palabras de Labbé técnica "...simple y adecuada, para ser manejada artesanalmente por

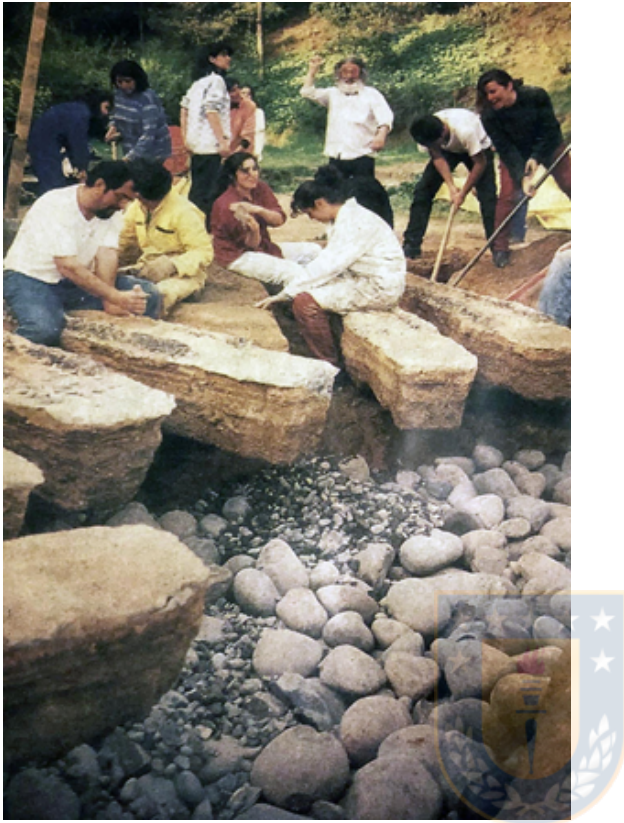
personas sin previos conocimientos, pero con deseos de expresarse, compartir un proyecto creativo y trabajar voluntariamente” (Labbé, 2006, p.249).

Tras haber llegado a un prototipo definitivo, elaborado en arcilla, en esta búsqueda, estudio y discusión colectiva, se da inicio al trabajo en terreno, como se puede observar en la Figura 2, donde en primera instancia se dibuja la silueta en tamaño 1:1 de la escultura, para luego ubicarlo en la tierra, en la ubicación elegida y autorizada por la Universidad.

Se da paso, entonces, a la elaboración del molde negativo, matizado en la tierra, donde se excava la forma de la escultura. Una vez lista la matriz, se distribuye la tierra color que pigmentará, y se ubican los mosaicos (cerámicas) decorativos en el fondo del molde; a la vez que se prepara la enfierradura que será el armazón y soporte del concreto, para proceder a ubicarlo en su posición dentro de la matriz. Luego se prepara el concreto para su posterior vaciado dentro del molde invertido, por consiguiente, se pigmenta la parte delantera de la obra y se ubican más mosaicos en esta. Se espera el fraguado del concreto, para posteriormente “abrir” las matrices, retirando tierra alrededor de ellas, para desmoldar las figuras.

## Figura 2

*Trabajo en terreno construcción Ronda de Unidad.*



Nota. Tomada de *Homenaje a Víctimas* [Fotografía], Diario el Sur, 1993.

Ahora viene el momento de levantar las figuras, como se muestra en la Figura 3, tarea que se tuvo que realizar con la ayuda de una grúa, para finalmente emplazarlas en su ubicación definitiva.

Junto con los grupos que iban excavando, afinando matrices en la tierra, colocando mosaicos en su fondo y coloreando sus costados, otro equipo iba cortando, doblando y amarrando los fierros de las figuras. Llegó el momento de concretar -faena en la que yo no tenía suficiente práctica- y donde resultó fundamental el aporte de Eduardo González, "estudiante" de Sociología reintegrado, y constructor por vocación y necesidad (Labbé, 2006, p.258).



En dos días de intenso y agotador trabajo, concluimos de concretar las cuatro figuras, tiempo excelente teniendo en cuenta la procedencia de los trabajadores, la mayoría de los cuales jamás habían tenido en sus manos una pala, un serrucho o un martillo (Labbé, 2006, p.258).

En tanto fraguaba el hormigón, abrimos las matrices en torno de las figuras (Labbé, 2006, p.258).

### Figura 3

*Levantamiento figuras que darían vida a la obra Ronda de Unidad.*



Nota. Tomada de s/n [Fotografía], s/f Archivo Casa del Arte.

Ya descendía el gancho de la grúa, suavemente mecido por el aire primaveral.

Miré la cara serena del maquinista y respiré tranquilo (Labbé, 2006, p.259).

El momento era de gran emotividad y suspenso, para quienes hacíamos posible aquel parto telúrico, que recién comenzaba. Entonces me dije con devoción: ¡El papito Marx me proteja! ¡Dios me asista!, y el Diablo no meta su cola inmunda. Y

fui escuchado, porque al primer envión, la escultura se acomodó en la tierra y comenzó a incorporarse sin fractura alguna (Labbé, 2006, p.258-259).

Recién, el tenso silencio reinante, fue roto por los aplausos, las bromas y las risas nerviosas de todo el colectivo.” (Labbé, 2006, p.258-259).

### **Listado de participantes en la elaboración de la obra.**

Si bien Lautaro Labbé tiene en sus registros una participación de hasta 84 personas, el identificarlas no ha sido una tarea fácil, debido al tiempo que ha pasado, a que muchos participantes no se conocían entre sí, a que día a día se iban incorporando o restando personas, ya que todos y todas eran bienvenidos.

A continuación se presenta el listado de algunas de las personas con mayor participación en la elaboración colectiva de la Obra.

- 
- Lautaro Labbé
  - Irma Burdiles
  - Mario Sánchez
  - Solveij Otárola
  - Claudia Soto
  - Carola Benavente
  - Eduardo González
  - Carmen Valle
  - Cristian Rojas
  - Alejandro Cáceres
  - Alconda González
  - Veronica Sanhueza
  - Ximena Poblete
  - Manuel Rivera
  - Patricia Azócar
  - Cynthia Oyarzún
  - Marianela Concha
  - Marcelo Vergara

- Yessica Manríquez
- Jacob Cortéz
- Jong Hyun Park Kim
- Sebastián Pérez
- Claudia Zenteno
- Carolina Chávez
- Lucy Riquelme
- Laura Ruiz
- Angélica Vera
- Sergio Gallardo
- Leslie Fernández
- Yasna Valdés
- Freddy Agurto
- Felipe Caglieri
- Jorge Venegas
- Rosa Rodríguez
- Oscar Palleres
- Hilda Espinoza
- Horacio López
- Romiza Zambrano
- Claudia Fuentes
- Rolando Godoy
- Verónica Soto
- Raimundo Pozo
- Francisco González



## Plaza de la Memoria y los Derechos Humano, Año 2019

En el año 2019 la Universidad de Concepción, bajo la Dirección de Servicios, realiza una Propuesta de Mejora para Monumento “Homenaje a los estudiantes Detenidos Desaparecidos”, proyecto que, estructuralmente, tenía como objetivo “Generar recorridos y espacios de estar” en el sector donde se encuentra erigido el Memorial *Ronda de Unidad*.

Con el fin de recordar y homenajear a las víctimas de la represión durante la dictadura en Chile, se inauguró esta nueva plaza el día 26 de septiembre, instancia en que se reunieron autoridades universitarias, familiares de los detenidos desaparecidos y ejecutados políticos, Magdalena Labbé (hija de Lautaro Labbé), entre otros.

### Figura 4

*Inauguración nueva plaza de la Memoria y los Derechos Humanos.*



Nota. Tomada de Plaza de Memorias y los Derechos Humanos [Fotografía], Echagüe, 2019, Diario Concepción.

## **Intervención de Limpieza de Conservación, Año 2019**

En el año 2019 con motivo de la construcción de la Plaza de la Memoria y los Derechos Humanos en torno al memorial *Ronda de Unidad*, se encomendó la tarea de realizar una limpieza de conservación al monumento.

Los trabajos de intervención fueron llevados a cabo por la restauradora Pamela Quiroz – autora de esta tesis - y la restauradora asistente Sara Luna, siendo así el primer trabajo de limpieza realizado por profesionales de la Conservación y Restauración en el monumento.

### **Diagnóstico.**

En general, el estado de conservación de la obra es bueno. Presenta suciedad superficial generalizada y suciedad adherida. Se observa un descoloramiento del concreto, el cual, en el estado original del monumento era de color rojizo. A partir de esto se hace necesario realizar un diagnóstico e investigación completa para determinar las posibles causas y si es que es necesaria una restauración en relación a este deterioro. Se observa también presencia de factores biológicos como musgo, líquenes y plantas en varias zonas de la obra. A pesar de los deterioros existentes en la escultura no se aprecian alteraciones que afecten la obra a nivel estructural.

### **Deterioros por causas biológicas.**

La obra presentaba un **biodeterioro** alarmante, siendo visibles colonias tanto de líquenes como de musgos. La ubicación de la obra se caracteriza por estar totalmente abierta, rodeada de vegetación, por lo que se encuentra expuesta a los factores ambientales de la ciudad y del lugar. Por lo tanto, la ubicación de la obra, es urbana altamente transitada por personas y vehículos; la radiación constante de sol, la cercanía al mar y vegetación, las lluvias más o menos constantes y

la humedad relativa elevada de la ciudad son los principales factores de alteraciones y biodeterioros que se aprecian en ella.

En la escultura logramos identificar cuatro diferentes tipos de colonias: Liquen de tonalidad verde oscuro, Musgo de tonalidad verde claro, Liquen color gris verdoso, y Liquen color amarillo.

### **Deterioro por causas físicas/químicas.**

El hormigón tiene un pH bastante básico, con lo cual está en desequilibrio con el medio exterior que puede generar reacciones químicas que afecten a la estabilidad de la pieza. A pesar de su supuesta durabilidad del cemento, algunos bienes culturales empiezan a mostrar desperfectos, bien por factores intrínsecos vinculados con su ejecución, o bien de carácter extrínseco relativos a su ubicación y mantenimiento.

Una de las problemáticas más comunes de estas obras, está ligada a la presencia de una armadura de acero que asociada a una excesiva porosidad del mortero, favorece la carbonatación de la superficie (con descenso del pH) y el acceso de iones cloruro a esta estructura metálica, potenciando la corrosión del metal y pudiendo derivar en la total desintegración de la obra. La obra es altamente porosa, observándose zonas con poros muy pronunciados y cavidades (propios de la técnica de vaciado). Esta porosidad del material también permite el transporte de gases y líquido entre el medio y el hormigón, lo que origina la aparición de alteraciones, provocando un efecto negativo en las resistencias del hormigón y también en la durabilidad, ya que favorece otros ataques de naturaleza física y química.

Los cinco anillos de metal presentan, al igual que los cuerpos de la obra, deterioro biológico (musgos y líquenes); pero el más preocupante, es el deterioro físico – químico, la

oxidación, producto de diferentes factores como la lluvia, la humedad relativa, la contaminación atmosférica, el viento, la salinidad, los depósitos orgánicos o las reacciones fotoquímicas. Sin embargo es preciso mencionar que esta corrosión se encuentra inactiva, ya que no existen pérdidas, desconchamiento, pulverización o escamas en la superficie del material.

### **Deterioros por causas antrópicas.**

Las alteraciones de tipo antrópicas son aquellas influenciadas por el actuar humano, a continuación, se presentan los tipos de alteraciones encontradas:

- **Vandalismo:** Se observan deterioros provocados por actos vandálicos propiamente tal, donde personas han rayado el monumento. Los rayados corresponden a adhesivos adheridos a los mosaicos, impidiendo su correcta lectura estética y simbólica.
- **Polución:** La escultura presenta una tonalidad de color negro, debido a las capas de restos de contaminación atmosférica, adheridas a través del tiempo, a la superficie de la obra. Estas costras, al tratarse de restos de químicos de la atmósfera, pueden llegar a tener un efecto ácido que termine por destruir la riqueza de los volúmenes de la obra. Si bien esta alteración es consecuencia de acciones provocadas por el actuar humano, también es considerada una alteración física química, debido a sus efectos.
- **Malas prácticas en la mantención:** Conversando con el personal de mantenimiento de la Universidad, se les consultó el método que utilizaban en la limpieza de la escultura regularmente, y la respuesta fue: hidrolavado. Lamentablemente, en los últimos años, se ha comprobado que este método es dañino para las esculturas, por la alteración mecánica que causa el impacto del chorro de agua, provocando desgaste y desprendimiento del material, especialmente si se trata de edificios o monumentos antiguos con superficies muy alteradas. Además, se ha demostrado que el hidrolavado es bien tolerado por

materiales cementíceos sin colonizar, pero provoca abrasión, pérdida de material y aumento de la rugosidad superficial en aquellos colonizados por líquenes, coadyuvando a la acción de los mismos. En resumen, el hidrolavado es una técnica de limpieza inadecuada para materiales cementíceos colonizados por líquenes porque causa desgaste superficial y no es perdurable.

- **Pérdida de pigmento:** Se observa también pérdida del pigmento original de la obra, de tonalidad rojiza, distribuidos por los costados laterales de los cuerpos de la obra. La causa, puede deberse a la falta o inexistencia de aglutinante, al momento de adherir la tierra color, al cemento fresco. Al no contar con un soporte adhesivo, es susceptible a desprendimiento, ya sea por la polución, precipitaciones, asentamiento de colonias biológicas, y las malas prácticas en su mantención, como por ejemplo, la limpieza con hidrolavado. Esto último provocando desgaste y desprendimiento del material (en este caso la tierra color), a causa del impacto del chorro de agua.

### **Tratamientos de Intervención**

Luego del proceso de investigación histórica, técnica y de un análisis organoléptico de los daños que afectan a la obra, se planifica una intervención que asegure la estabilidad del bien, incidiendo en las zonas con procesos de alteración perjudiciales para la escultura, eliminando los elementos dañinos que afectan activamente a la pieza y que impiden su correcta lectura, buscando las condiciones adecuadas de conservación para la obra.

Las labores comenzaron el martes 20 de agosto del 2019. Al momento de comenzar los procedimientos, la plaza se encontraba casi finalizada. Se emplazaron los andamios y se tomaron las medidas de seguridad necesaria del equipo de trabajo (examen de altura, equipamiento y



charla de seguridad). Finalmente se acordonó el lugar, para evitar accidentes en la obra, el equipo de trabajo y los transeúntes.

### **Limpieza mecánica en seco.**

Se realizó una limpieza con brocha, de la suciedad superficial de todo el cuerpo de la obra. Luego, se procedió con una limpieza más abrasiva con distintos cepillos, para retirar los agentes biológicos de la superficie.

La aplicación de cepillos, se complementó con la utilización de herramientas de precisión, como pinzas, espátulas pequeñas y bisturí. Estas herramientas permiten el retiro de los líquenes, desde la raíz, es decir, retira los fragmentos de talos liquénicos, evitando una futura recolonización cercana. Los mosaicos se limpiaron individualmente, uno a uno, con una compresa húmeda.

### **Limpieza de piezas metálicas.**

Dado que remover los anillos de su lugar de origen les provocaría un daño físico y estructural, no fue posible la limpieza exhaustiva en las zonas donde los anillos estaban insertos en la estructura de la obra. Sin embargo, se realizó una limpieza con cepillo pequeño dentro de los agujeros, eliminando los principales agentes de deterioro. La limpieza se realizó en cada uno de los cinco anillos, con lápiz de fibra de vidrio, la cual es una herramienta de micro abrasión, que permite retirar los agentes dañinos, sin dañar la pátina del metal.

### **Limpieza acuosa.**

Los cepillos y herramientas retiraron casi el 80% de las colonias de agentes biológicos (líquenes). El 30% restante, correspondía a los residuos de estos mismos (fragmentos de talos liquénicos), los cuales no fue posible retirar en la limpieza mecánica. Para estos casos, se

hicieron pruebas con compresas de agua tibia, jabón neutro y posteriormente, aplicación de biocidas. Las pruebas de limpieza con agua tibia, no resultaron efectivas, por lo que se optó por continuar con una limpieza general con jabón neutro en bajo porcentaje y agua desmineralizada, utilizando un cepillo, para eliminar la suciedad adherida, que fue imposible eliminar con la limpieza mecánica en seco. El método consistía en realizar pequeños movimientos circulares, sobre la superficie y zonas con suciedad adherida (concreciones oscuras muy prominentes), evitando las zonas en las cuales se observaba pigmento, para evitar el peligro de desprendimiento.

### **Aplicación biocida.**

Para el peróxido de hidrógeno se realizaron dos pruebas, en diferentes proporciones: al 20% y 30%, siendo ambas igual de efectivas. Se realizaron pruebas, aplicando por con brocha, con 15 minutos, 30 minutos y 60 minutos. Luego del tiempo de actuación, se procede al retiro del agente, con la aplicación controlada de agua desmineralizada y cepillo (el cual removía el producto).

A continuación, en la Figura 5 y 6 se muestra el antes y después de la intervención.

**Figura 5**

*Fotografía antes de tratamiento obra Ronda de Unidad.*



Nota. Elaboración Propia, 2019.

**Figura 6**

*Fotografía post tratamiento obra Ronda de Unidad.*



Nota. Elaboración Propia, 2019.

## Esculturas Públicas de Creación Colectiva, por Lautaro Labbé

Luego de esta primera escultura colectiva, *Ronda de Unidad*, realizada bajo la maestría de Lautaro Labbé, el autor logró concretar 16 esculturas colectivas en Chile.

A continuación, se expondrán fotografías, presentadas en las Figuras 7 a 22, y fichas técnicas elaboradas por Lautaro Labbé sobre sus obras colectivas, presentadas en las Tablas 2 a 17:

### Primera escultura.

**Tabla 2**

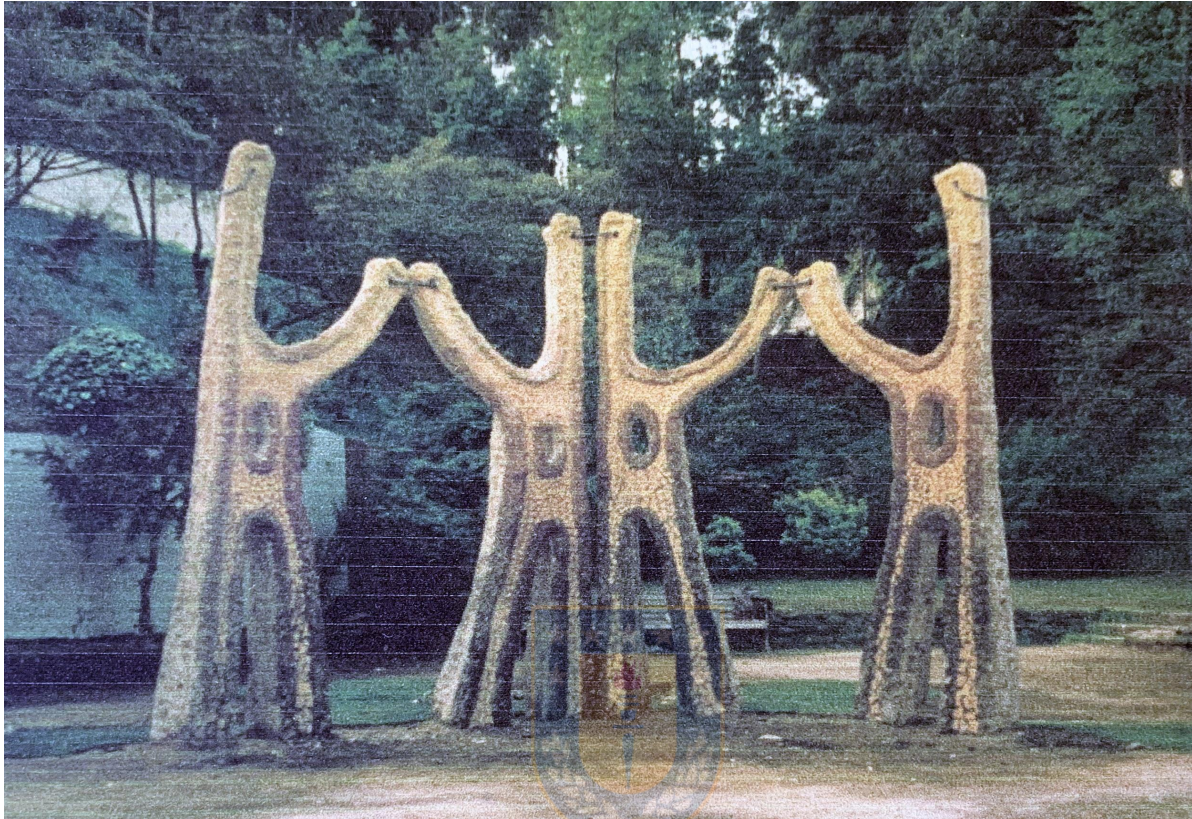
*Ficha Técnica Ronda de Unidad.*

<b>Nombre</b>	Ronda de Unidad
<b>Tema</b>	(A Universitarios Caídos de 1973 a 1990)
<b>Lugar</b>	Campus Universidad de Concepción
<b>Ciudad</b>	Concepción - VIII Región - Chile
<b>Fecha</b>	1º Septiembre al 7 Octubre 1993 (36 días)
<b>Medidas</b>	Conj. de 4 figuras de 2,50 alto x 4 MTs. diám
<b>Creación</b>	Colectiva
<b>Construcción</b>	Colectiva
<b>Participación</b>	83 universitarias(os)
<b>Técnica</b>	Hormigón armado matrizado en tierra
<b>Hormigón</b>	5M3 (2,5M3-7 S/2,5 M3-4S)= 13Ton.
<b>Terminación</b>	Mosaico cerámico y tierra color
<b>Auspiciaron</b>	FEUC, ANEUS, DD.HH y Rectoría
<b>Donaron Materiales</b>	Sind. 1 Huachipato y Sind. Cemento Bio-Bío
<b>Registro</b>	Fotográfico, video y prensa

Nota. (Labbé, 2002).

**Figura 7**

*Ronda de Unidad.*



Nota. (Labbé, 2002).

## Segunda escultura.

**Tabla 3**

*Ficha Técnica La pareja Fundacional.*

<b>Nombre</b>	La pareja fundacional
<b>Tema</b>	(Homenaje a la Primera “Toma” - 1952
<b>Lugar</b>	Población Agüita de la Perdiz
<b>Ciudad</b>	Concepción - VIII Región - Chile
<b>Fecha</b>	1° Abril al 29 Junio de 1994 (90 días)
<b>Medidas</b>	1 Figura de 2,80 Mts.alto y 5 Mts.ancho
<b>Creación</b>	Colectiva
<b>Construcción</b>	Colectiva
<b>Participación</b>	80 Pobladores y Universitarios
<b>Técnica</b>	Hormigón armado y encofrado
<b>Hormigón</b>	4M3 (2M3-7 Sacos/2M3-4 Sacos) = 10Ton.
<b>Terminación</b>	Estucado y Pintado con tierra-color
<b>Auspiciaron</b>	Dae de la “U”, Fec, J. de Vecinos, Municipio
<b>Financiaron</b>	Dirección Asuntos Estudiantiles de la “U”
<b>Donaron Mat.</b>	Sind. 1 Huachipato y EE. Cemento Bio-Bío
<b>Registro</b>	Fotografía, TV y Prensa

Nota. (Labbé, 2002).

**Figura 8**

*La pareja Fundacional.*



Nota. (Labbé, 2002).

### Tercera escultura.

**Tabla 4**

*Ficha Técnica Um abraço Andinoamericano*

<b>Nombre</b>	Um Abraço Andinoamericano
<b>Tema</b>	(As Pessoas Unem - Las Personas Unen)
<b>Lugar</b>	Campus Universidad Fed. Santa Catarina
<b>Ciudad</b>	Florianópolis, Brasil
<b>Fecha</b>	5 de Julio al 3 de Agosto 1994 (30 días)
<b>Medidas</b>	Conj. 2 figuras - 4 Mts Alto x 3 Mts Ancho
<b>Creación</b>	Colectiva
<b>Construcción</b>	Colectiva
<b>Participación</b>	36 Chilenos y 24 Sudamericanos
<b>Técnica</b>	Hormigón Armado matrizado en tierra
<b>Hormigón</b>	5M3 (3m3-7 S. / 3m3-4 S. x M3) = 15 Ton.
<b>Terminación</b>	Petit-pavés blco. /neg, tierra verde-ocre-azul
<b>Auspiciaron</b>	Rectoría UFSC y Ayuntamiento
<b>Financiaron</b>	Rectoría UFSC
<b>Donaron Mat.</b>	Rectoría UFSC
<b>Registro</b>	Fotografía, Video, Prensa

Nota. (Labbé, 2002).



## Figura 9

### Um Abraço Andinoamericano



Nota. (Labbé, 2002).

## Cuarta escultura.

**Tabla 5**

*Ficha Técnica Los hijos de Atacama*

<b>Nombre</b>	Los hijos de Atacama
<b>Tema</b>	(Homenaje a los Ejecutados Políticos)
<b>Lugar</b>	Plaza Avenida La Paz
<b>Ciudad</b>	Vallenar, III Región - Chile
<b>Fecha</b>	15 Sept. al 15 de Octubre de 1994 (30 días)
<b>Medidas</b>	Conj. 3 figuras de 4 a 2 Mts.alto x 2,00 Diám.
<b>Creación</b>	Colectiva
<b>Construcción</b>	Colectiva
<b>Participación</b>	33 Liceanos, obreros, vecinos y DDHH
<b>Técnica</b>	Hormigón Armado matrizado en tierra
<b>Hormigón</b>	4,5M3 (2,5M3-7 S. / 2M3-4S x M3) = 11 Ton.
<b>Terminación</b>	Piedra roja y blanca y tierra negra, roja, azul
<b>Auspiciaron</b>	AFEP Vallenar, DDHH, Municipio
<b>Financiaron</b>	AFEP Vallenar
<b>Donaron Mat.</b>	Intendencia, EE.Constructora, areneros
<b>Registro</b>	Fotografía, Video y Prensa

Nota. (Labbé, 2002).

**Figura 10**

*Los hijos de Atacama*



Nota. (Labbé, 2002).

## Quinta escultura.

**Tabla 6**

*Ficha Técnica Fuente del conocimiento solidario.*

<b>Nombre</b>	Fuente del conocimiento solidario
<b>Tema</b>	(Por la Universidad abierta a la Comunidad)
<b>Lugar</b>	Campus Isla Teja, Universidad Austral, Chile
<b>Ciudad</b>	Valdivia, X Región - Chile
<b>Fecha</b>	Mayo, Junio, Julio de 1995 (90 días)
<b>Medidas</b>	Conj. 4 figuras de 5 Mts.alto x 3,00 Mts Diám.
<b>Creación</b>	Colectiva
<b>Construcción</b>	Colectiva + 1 Ayudante
<b>Participación</b>	30 Estudiantes y Liceanos, 12 voluntarios “U”
<b>Técnica</b>	Hormigón Armado matrizado en tierra
<b>Hormigón</b>	16M3 (8M3-7 S. / 8M3-4S x M3) = 40 Ton.
<b>Terminación</b>	Mosaico de roble y tierra colores. Acero
<b>Auspiciaron</b>	Rectoría de la UACH
<b>Financiaron</b>	Rectoría de la UACH
<b>Donaron Mat.</b>	-----
<b>Registro</b>	Fotografía, Video, TV y Prensa

Nota. (Labbé, 2002).

**Figura 11**

*Fuente del conocimiento solidario.*



Nota. (Labbé, 2002).

## Sexta escultura.

**Tabla 7**

*Ficha Técnica La Aurora del Pueblo Libre.*

<b>Nombre</b>	La Aurora del Pueblo Libre
<b>Tema</b>	(Homenaje a la Familia Unida)
<b>Lugar</b>	Plaza la Palmilla
<b>Ciudad</b>	Conchalí - R.M. Santiago - Chile
<b>Medidas</b>	Conjunto de 5 figuras de 2 a 5 Mts.alto
<b>Creación</b>	Colectiva
<b>Construcción</b>	Colectiva + 1 Ayudante
<b>Participación</b>	120 Colegiales, liceanos y III edad
<b>Tiempo</b>	15 Sept. 1995 al 15 Enero 1996 (120 días)
<b>Técnica</b>	Hormigón Armado matrizado en tierra
<b>Terminación</b>	Mosaicos de Cu, tierra de color y Fierro
<b>Hormigón</b>	16M3 (8M3-7 Sacos / 8M3-4Sacos x M3) = 40 T.
<b>Auspiciaron</b>	Municipalidad y empresa
<b>Financiaron</b>	Municipalidad y empresa
<b>Donaron Mat.</b>	-----
<b>Registro</b>	Fotografía, Video y Prensa

Nota. (Labbé, 2002).

**Figura 12**

*La Aurora del Pueblo Libre.*



Nota. (Labbé, 2002).

## Séptima escultura.

**Tabla 8**

*Ficha Técnica Homenaje a la cultura del carbón.*

<b>Nombre</b>	Homenaje a la cultura del carbón
<b>Tema</b>	(A Víctimas del Carbón y Violación DDHH)
<b>Lugar</b>	Plaza Camilo Olavarría
<b>Ciudad</b>	Coronel - VIII Región - Chile
<b>Fecha</b>	19 de Enero al 9 de Junio 1996 (140 días)
<b>Medidas</b>	Conjunto de 5 figuras: 7.50 - 4 - 4 - 3 y 2 metros
<b>Creación</b>	Colectiva
<b>Construcción</b>	Colectiva
<b>Participación</b>	150 personas
<b>Técnica</b>	Hormigón matrizado en arena y moldaje
<b>Hormigón</b>	26M3 (13M3-7 S. / 13M3-4S x M3) = 65 Ton.
<b>Terminación</b>	Roble, conchas marinas, carbón y tierra azul
<b>Auspiciaron</b>	Municipio, Org. Sociales Zonales, Seremi OOPP
<b>Financia</b>	Autogestión Comité 83% + 17% Municipio
<b>Donaron Mat.</b>	Sind.1 Huachipato, C. Comercio, Cmto Bio-Bío
<b>Registro</b>	Fotografía, Video, TV y Prensa

Nota. (Labbé, 2002).



**Figura 13**

*Homenaje a la cultura del carbón.*



Nota. (Labbé, 2002).

## Octava escultura.

**Tabla 9**

*Ficha Técnica Encuentro Normalista.*

<b>Nombre</b>	Encuentro Normalista
<b>Tema</b>	(Al Centenario de las Escuelas Normales)
<b>Lugar</b>	Plaza Berlín
<b>Ciudad</b>	Valdivia, X Región - Chile
<b>Fecha</b>	1º al 15 de Octubre de 1996 (15 días)
<b>Medidas</b>	1 Figura de 3,00 alto x 1,50 ancho
<b>Creación</b>	Colectiva
<b>Construcción</b>	Colectiva
<b>Participación</b>	31 Estudiantes y Profesores
<b>Técnica</b>	Hormigón matriz-tierra
<b>Hormigón</b>	2M3 de 6 Sacos x 3M
<b>Terminación</b>	Mosaico cerámico, tierra azul, ocre y elem Fe
<b>Auspiciaron</b>	CEIA Arturo Moll Briones
<b>Financiaron</b>	Industria “Metalpar”
<b>Donaron Mat.</b>	-----
<b>Registro</b>	Fotografía

Nota. (Labbé, 2002).

**Figura 14**

*Encuentro Normalista.*



Nota. (Labbé, 2002).

## Novena escultura.

**Tabla 10**

*Ficha Técnica Conjunto de 4 juegos escultóricos.*

<b>Nombre</b>	Conjunto de 4 juegos escultóricos
<b>Tema</b>	(Tributo al Sacrificio de un Padre)
<b>Lugar</b>	Pza. Sebastián Acevedo-Mapocho, Galvarino
<b>Ciudad</b>	Cerro Navia, R.M. Santiago - Chile
<b>Fecha</b>	21 Abril 1997 - 13 Marzo de 1998 (330 días)
<b>Medidas</b>	6 fig. de 2,30 y 2,80 alto x 2,00 y 6,00 ancho
<b>Creación</b>	Propia
<b>Construcción</b>	Colectiva + Ayudante
<b>Participación</b>	80 Personas
<b>Técnica</b>	Hormigón matriz en tierra
<b>Hormigón</b>	14M3 (7,50M3-7 S. / 7,00M3-4S x M3) = 36 Ton.
<b>Terminación</b>	Mosaico cerámico, tierra-color, madera, fierro
<b>Auspiciaron</b>	Municipalidad de Cerro Navia
<b>Financiaron</b>	Municipalidad de Cerro Navia
<b>Donaron Mat.</b>	Industria Delfín-Coatings
<b>Registro</b>	Fotográfico

Nota. (Labbé, 2002).

**Figura 15**

*Conjunto de 4 juegos escultóricos.*



Nota. (Labbé, 2002).



## Décima escultura.

**Tabla 11**

*Ficha Técnica El árbol de la vida.*

<b>Nombre</b>	El árbol de la vida
<b>Tema</b>	(A los Niños de la Población)
<b>Lugar</b>	Plaza Municipalidad
<b>Ciudad</b>	El Bosque, R.M. Santiago - Chile
<b>Fecha</b>	1° Octubre al 18 Diciembre 1998 (78 días)
<b>Medidas</b>	1 Figura de 7,80 alto x 2,00 mts. ancho
<b>Creación</b>	Propia
<b>Construcción</b>	Con 3 Ayudantes
<b>Participación</b>	Mínima
<b>Técnica</b>	Hormigón matriz-tierra
<b>Hormigón</b>	9M3 (4M3-7 sacos / 5M3-4 sacos) = 22 Ton.
<b>Terminación</b>	Mosaico, tierra-color, hojas y canoa de Fe
<b>Auspiciaron</b>	Casa de la Cultura, Municipalidad
<b>Financiaron</b>	Fondart
<b>Donaron Mat.</b>	-----
<b>Registro</b>	Fotográfico

Nota. (Labbé, 2002).

**Figura 16**

*El árbol de la vida.*



Nota. (Labbé, 2002).

## Decimoprimer escultura.

**Tabla 12**

*Ficha Técnica Juntos construyendo la paz.*

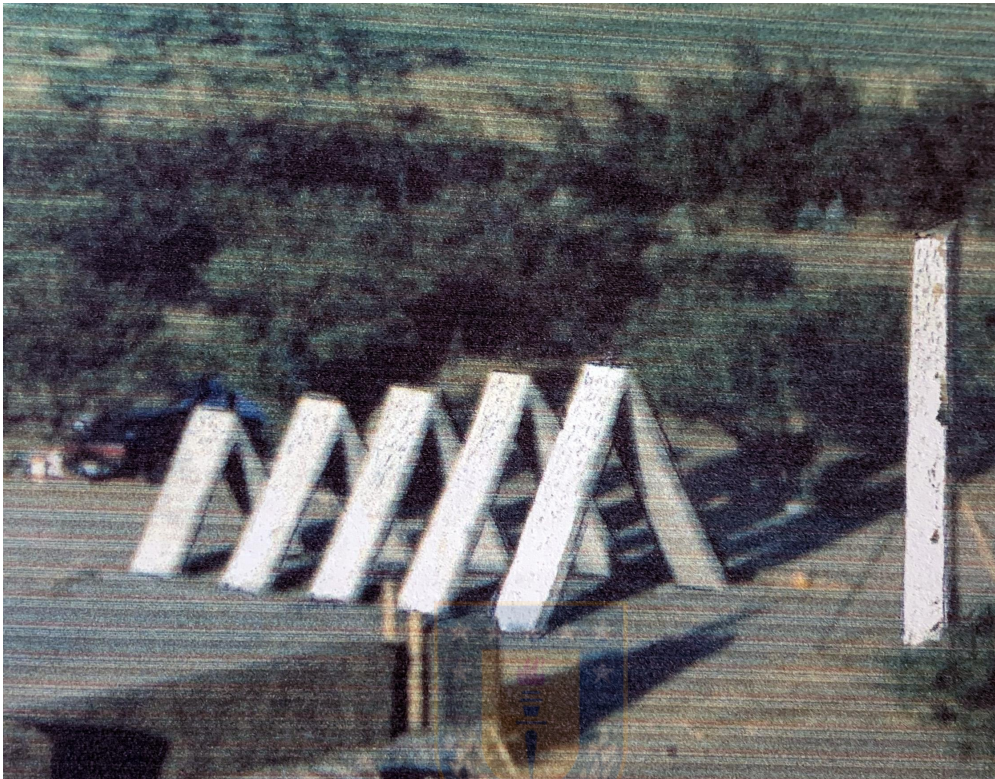
<b>Nombre</b>	Juntos construyendo la paz
<b>Tema</b>	(Símbolo del 19° Jamboree Mundial- Scouts)
<b>Lugar</b>	Hacienda Picarquín
<b>Ciudad</b>	San Fco. de Mostazal, VI Región - Chile
<b>Fecha</b>	26 Dic. 1998 al 6 de Feb. 1999 (40 días)
<b>Medidas</b>	Conj. 6 fig. de 2,50-3,00.3,50.4,00-4,50-7,00Mts
<b>Creación</b>	Propia
<b>Construcción</b>	★ Con 3 Ayudantes
<b>Participación</b>	★ Mínima
<b>Técnica</b>	Mixta: Hormigón encofrado y matriz en tierra
<b>Hormigón</b>	34M3 (17M3-8 S. / 17M3-5S x M3) = 85 Ton.
<b>Terminación</b>	Mosaico cerámico blancos y cemento nat.
<b>Auspiciaron</b>	Organización Mundial del Movimiento Scout
<b>Financiaron</b>	Asociación de Guías y Scouts de Chile
<b>Donaron Mat.</b>	-----
<b>Registro</b>	Fotográfico, Video y Prensa

Nota. (Labbé, 2002).



**Figura 17**

*Juntos construyendo la paz.*



Nota. (Labbé, 2002).

## Decimosegunda escultura.

**Tabla 13**

*Ficha Técnica Lota Fecunda.*

<b>Nombre</b>	Lota Fecunda
<b>Tema:</b>	(Al Pueblo de Lota y su Historia)
<b>Lugar:</b>	Eje Cívico - Lota Alto
<b>Ciudad</b>	Lota - VIII Región, Chile
<b>Fecha</b>	19 al 25-3-98 + 15-3 al 23-4-99 (46 días)
<b>Medidas</b>	Conj. 5 f: 5,60 x 2,50 / 2,90 x 1,00 / 2,70 x 0,90
<b>Creación</b>	Colectiva
<b>Construcción</b>	Colectiva
<b>Participación</b>	60 voluntarios y un ayudante
<b>Técnica</b>	Hormigón matriz - tierra
<b>Hormigón</b>	20M3 (10M3-7 Sacos / 10M3-4 sacos) = 50 Ton.
<b>Terminación</b>	Piedras, carbón, cerámicas y tierra-color
<b>Auspiciaron</b>	Municipio, Div. Cultural M. de Educación
<b>Financiaron</b>	Corporación Balmaceda, Corfo
<b>Donaron Mat.</b>	Industria Cerámica ex Lota Green
<b>Registro</b>	Fotográfico

Nota. (Labbé, 2002).

**Figura 18**

*Lota Fecunda.*



Nota. (Labbé, 2002).

### Decimotercera escultura.

**Tabla 14**

*Ficha Técnica Despierta Morena.*

<b>Nombre</b>	Despierta Morena
<b>Tema</b>	(Asiento escultórico)
<b>Lugar</b>	Campus Ciencias Sociales - U. de Chile
<b>Ciudad</b>	Ñuñoa R.M. Santiago - Chile
<b>Fecha</b>	Abril-Mayo 98 + Sep. 98 a Junio 99 (330 ds.)
<b>Medidas</b>	1 Figura de 3,00 x 1,20 x 1,20 Mts
<b>Creación</b>	Colectiva
<b>Construcción</b>	Colectiva
<b>Participación</b>	15 estudiantes
<b>Técnica</b>	Hormigón encofrado
<b>Hormigón</b>	1,5M3 - 5 Sacos = 3,75 Tonelada
<b>Terminación</b>	Mosaico cerámico, piedra laja y tierra roja
<b>Auspiciaron</b>	Decanato de Ciencias Sociales
<b>Financiaron</b>	id.
<b>Registro</b>	Fotográfico y Video

Nota. (Labbé, 2002).

**Figura 19**

*Despierta Morena.*



Nota. (Labbé, 2002).



## Decimocuarta escultura.

**Tabla 15**

*Ficha Técnica Mosaico Marino.*

<b>Nombre</b>	Mosaico Marino
<b>Tema</b>	(Rosa de los Vientos y Botes)
<b>Lugar</b>	Paseo Playa Negra
<b>Ciudad</b>	Penco - VIII Región, Chile
<b>Fecha</b>	Septiembre 98 + Mayo 99 (20 días)
<b>Medidas</b>	6 metros de Diámetro
<b>Creación</b>	Propia
<b>Construcción</b>	Colectiva
<b>Participación</b>	15 Mujeres Sin Fronteras y 6 Amigos
<b>Técnica</b>	Mosaico sobre estabilizado y Radier
<b>Hormigón</b>	1,5M3 de 6 sacos
<b>Terminación</b>	Mosaico cerámico y tierra-color azul
<b>Auspiciaron</b>	Municipio, ONG Cemuri y J. de Vecinos N°26
<b>Financiaron</b>	Conama
<b>Registro</b>	Fotográfico y Prensa

Nota. (Labbé, 2002).

**Figura 20**

*Mosaico Marino.*



Nota. (Labbé, 2002).



## Decimoquinta escultura.

**Tabla 16**

*Ficha Técnica Escenario Víctor Jara.*

<b>Nombre</b>	Escenario Víctor Jara
<b>Tema</b>	(Homenaje al Cantautor Mártir)
<b>Lugar</b>	Plaza Víctor Jara - Av. La Estrella
<b>Ciudad</b>	Pudahuel, R.M. Santiago - Chile
<b>Fecha</b>	16 Dic. 1999 al 28 Feb del 2000 (73 días)
<b>Medidas</b>	1 fig de 2,50 alto x 3,50 fondo x 6,00 ancho
<b>Creación</b>	Propia
<b>Construcción</b>	Colectiva
<b>Participación</b>	30 voluntarios + 1 Ayudante
<b>Técnica</b>	Hormigón encofrado
<b>Hormigón</b>	5M3 - 5 Sacos x M3 = 12,5 Tonelada
<b>Terminación</b>	Estuco Afinado ocre, rojo, decor. c. mosaicos
<b>Auspiciaron</b>	Municipalidad y Org. Sociales de la Comuna
<b>Financiaron</b>	Municipio, Chile's Kinder-Luxbgo, V.Jara-Got
<b>Donaron Mat.</b>	Vecinos y Emaús
<b>Registro</b>	Fotográfico y Prensa

Nota. (Labbé, 2002).



**Figura 21**

*Escenario Víctor Jara.*



Nota. (Labbé, 2002).



## Decimosexta escultura.

**Tabla 17**

*Ficha Técnica Mapuche.*

<b>Nombre</b>	Mapuche
<b>Tema</b>	(Homenaje al Pueblo Originario)
<b>Lugar</b>	Paradero 7 de Avenida Gabriela
<b>Ciudad</b>	La Pintana, R.M. Santiago - Chile
<b>Fecha</b>	15 Febrero al 15 Junio de 2001 (120 días)
<b>Medidas</b>	Una Figura de 15 Mts. Alto + Kultrún 6 Mts. Diá.
<b>Creación</b>	Propia
<b>Construcción</b>	Con 4 Ayudantes
<b>Participación</b>	(Propuesta pública)
<b>Técnica</b>	Hormigón armado matrizado en tierra
<b>Hormigón</b>	44M3 (22M3-7S+22M3 - Fragüe Ráp) 110 Ton
<b>Terminación</b>	Piedras, Roble y Mosaicos + Tierra-color
<b>Auspiciaron</b>	El Municipio
<b>Financiaron</b>	El Municipio
<b>Donaron Mat.</b>	-----
<b>Registro</b>	Fotografía, Video, TV y Prensa

Nota. (Labbé, 2002).

**Figura 22**

*Mapuche.*



Nota. (Labbé, 2002).

## Preguntas de Investigación

¿Cuál es el sentido y función de la práctica de arte colectivo en la ejecución y concepción de la obra *Ronda de unidad* del artista Lautaro Labbé?

¿Existe un vínculo entre la práctica de arte colectivo y el sentido simbólico de la obra en torno a la memoria?

## Objetivos

### Objetivo general

Analizar la visión de “arte colectivo” de Lautaro Labbé y el rol de esta práctica en su obra *Ronda de unidad* en vinculación con su sentido simbólico en torno a la memoria presente en la concepción y significado del monumento.

### Objetivos específicos

1. Explicar el contexto histórico y social del artista Lautaro Labbé y de su obra; su llegada a Concepción y ejecución de la obra *Ronda de Unidad*.
2. Identificar el concepto de arte colectivo según la visión de Lautaro Labbé.
3. Describir el sentido simbólico en torno a la memoria de los Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos presente en la obra.
4. Analizar si existe un vínculo entre la práctica de arte colectivo y el sentido simbólico de la obra en torno a la memoria.

## Metodología

### Diseño de Investigación

La presente investigación se abordará desde un enfoque cualitativo, de índole exploratorio y biográfico-narrativa.

Para esta investigación se ha preferido utilizar una metodología cualitativa con el propósito de profundizar en las perspectivas de los participantes y los significados que les confieren a su experiencia (Hernández et al., 2014).

En cuanto al diseño exploratorio se prefiere para este estudio ya que el tema no ha sido abordado con anterioridad y existe poca información al respecto (Hernández et al., 2014), por último, se elige el carácter biográfico-narrativo ya que se centra en la experiencia de los sujetos (Bolívar, 2010).



### Participantes

A continuación, se presenta un listado con los nombres de quienes fueron entrevistados para esta investigación, cada entrevistado/a será nombrado con sus iniciales posteriormente para facilitar la lectura de los resultados. El número de participantes fue de 17 en total.

- **Artistas participantes en la elaboración de la obra:** Irma Burdiles (IB), Alconda González (AG), Claudia Soto (CS), Cristian Rojas (CR), Cynthia Oyarzun (CO), Mario Sánchez (MS), Yessica Gaete (YG), Carmen Valle (CV), Rosa Rodríguez (RR), Marcelo Vergara (MV), Lucy Riquelme (LR) y Jacob Cortez (JC).
- **Funcionarios (as) de la Universidad de Concepción involucrados en la ejecución de la obra:** Sebastián Pérez (SP) y Oscar Palleres (OP).

- **Militantes de organizaciones políticas y/o de derechos humanos:** Hilda Espinoza (HE).
- **Familiares y amigos (as) de Lautaro Labbé:** Magdalena Labbé (ML) y Eduardo González (EG).

## **Instrumentos**

Bajo este marco metodológico, se elaboran estrategias de recolección de información afines a esta propuesta y los objetivos, utilizando fuentes primarias y secundarias. Como bien mencionan Batthyány y Cabrera (2011):

Los investigadores cualitativos suelen recoger múltiples tipos de datos, como entrevistas, observaciones y documentos, más que confiar en una fuente única. Luego evalúan toda la información, le dan sentido y organizan en categorías o temas que atraviesan todas las fuentes de datos (pp. 78).

De allí la necesidad de combinar distintos tipos de fuentes. Para el caso de las de tipo secundaria, se realiza revisión de fuentes biográficas, prensa de la época, y para el caso de las fuentes primarias, se elaboran entrevistas.

La entrevista se realiza en base a una pauta semiestructurada (ver Anexo 1), es decir, se realizaron preguntas planeadas que podían ser adaptadas a los/as entrevistados/as, con la finalidad de motivar al interlocutor/a, aclarar términos, identificar ambigüedades y/o reducir formalismos (Díaz-Bravo, Torruco-García, Martínez-Hernández y Varela-Ruiz, 2013).

## **Análisis de Datos**

Para el análisis de los datos recopilados en las entrevistas, se transcribe y sistematiza la información recolectada, utilizando la técnica de análisis hermenéutico, caracterizado por buscar comprender la realidad desde un modo interpretativo, dando lugar a las distintas voces.

La hermenéutica procura entender la ciencia de un modo que no sea ni meramente univocista ni meramente equivocista, sino analógico. Asimismo, intenta comprenderla de un modo que no sea ni meramente prescriptivo ni meramente descriptivo, sino interpretativo: comprende y orienta (sin imponer) de acuerdo con la indudable pluralidad de las ciencias, con arreglo a sus objetos (Beuchot, 1996).

A su vez, se prefiere utilizar este tipo de análisis, la prevalencia que tienen aspectos simbólicos al momento de construir la narrativa, característica que nos permite develar auto interpretaciones de las y los individuos partícipes de la investigación sobre la temática explorada. Como señala Ricoeur (1985), el significado se revela más allá del contenido manifiesto, en tanto la hermenéutica nos permite la comprensión de la existencia humana a partir del descubrimiento de los significados implícitos en el discurso.

## Resultados

Luego de aplicar las entrevistas, se transcriben y sistematizan los datos recolectados, analizándose desde la técnica de análisis hermenéutico, caracterizado por buscar comprender la realidad desde un modo interpretativo, a partir de lo cual se obtienen resultados que buscan responder a los objetivos específicos planteados en la investigación, los cuales son: 1. Explicar el contexto histórico y social del artista Lautaro Labbé y de su obra; su llegada a Concepción y ejecución de la obra *Ronda de Unidad*, 2. Identificar el concepto de arte colectivo según la visión de Lautaro Labbé, 3. Describir el sentido simbólico en torno a la memoria de los Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos presente en la obra y 4. Analizar si existe un vínculo entre la práctica de arte colectivo y el sentido simbólico de la obra en torno a la memoria.



### **1. *Ronda de Unidad*: Materialización de un sentimiento**

En este capítulo, se da lugar a exponer el proceso de construcción de la obra *Ronda de Unidad*, recogiendo desde lo expuesto por las y los entrevistados, una cronología de sucesos que acontecieron y posibilitaron la ejecución del memorial. Con el fin de ordenar este relato construido colectivamente, a continuación, se separa este capítulo en cuatro apartados, relevando en cada uno de ellos momentos, experiencias y sentimientos que nos ayudan a entender el proceso en su conjunto.

El primer apartado, “*Una idea que comienza a germinar*”, trata el origen al cual se remonta la idea de construcción del memorial. En el segundo apartado, “*Conciencia social como movilizador creativo: sobre la convergencia de intereses en la creación de la obra*” se relata el encuentro de intereses entre Lautaro y los y las participantes, tomando como premisa fundamental la historia del artista y su movilizador político social de creación artística. El tercer



apartado “*Autogestión y compromiso social de organizaciones colaboradoras*” trata sobre el proceso de gestión financiera del proyecto y las decisiones que conllevan a su emplazamiento en la universidad. Para finalizar este capítulo, se trata en el cuarto apartado “*Semilla que cae en la tierra, brota y nace para dar vida: sobre el nacimiento de una obra*” aspectos del proceso, visiones y sentimientos recogidos desde las y los participantes, en conjunto a apreciaciones de familiares del artista sobre la experiencia en la ejecución de la obra.

### **1.1 Una idea que comienza a germinar.**

El primer eslabón de la historia de la obra *Ronda de Unidad*, es cuestión de debate. Son diversos los antecedentes de su origen, creándose una historia con matices y encuentros, cuestión usual al momento de reconstruir colectivamente la historia de un grupo humano. Estudiantes, administrativos, familiares, amigos, hombres y mujeres que confluieron en un momento de su historia, y que nos dejaron un espacio que nos invita a detenernos y recordar, un grito a la memoria.

Diversos actores y actrices sociales son mencionados como claves en la ejecución de la obra, entre ellos, la Agrupación Nacional de Estudiantes Sancionados<sup>3</sup>, La Federación de Estudiantes de la Universidad de Concepción<sup>4</sup>, Vocalía de Cultura de la FEC. Junto a Lautaro Labbé dan vida a la idea de un espacio de conmemoración a las y los estudiantes de la universidad, víctimas de violencia política de la dictadura cívico militar. La década de los noventa, está marcada en el contexto universitario por la reintegración de estudiantes expulsados en periodo de dictadura, quienes fueron los primeros en impulsar la idea de un espacio dedicado a la memoria en el campus universitario.

---

<sup>3</sup> ANEUS

<sup>4</sup> FEC

Cuando volvimos a la Universidad, el año 91', después de haber peleado cuando se recuperó la democracia, queríamos tener un espacio donde pudiéramos recordar a los compañeros que ya no estaban...cuando volvimos, no encontrábamos a nuestros amigos... me pasaba eso de que de repente caminaba y sentía las risas, las sentía. Entonces la pelea era encontrar un espacio donde poder hacer algo para recordarlos (MS).

Esta inquietud fue tomada en consideración por dirigentes de la Federación de Estudiantes de la Universidad y la Vocalía de Cultura de ese entonces, en quienes hace eco la necesidad de un memorial que recuerde a los estudiantes víctimas de violencia política.

Por lo tanto, en ese contexto nosotros consideramos apropiado generar algún hito que significara relevar la memoria de aquellas personas, estudiantes preferentemente, que habían sido víctimas de la violación de los Derechos Humanos. Entonces, nosotros, el equipo de la federación de estudiantes, la vocalía de cultura, consideramos pertinente la sugerencia y el requerimiento de un grupo de estudiantes de la Universidad de Concepción que en el año 92 estaban reintegrando [...] que traían además la historia de la lucha; no, más que una lucha; la historia de la violación de los Derechos humanos y por lo tanto, se consideró pertinente que existiera en la Universidad de Concepción un hito que recordaran que en aquella, en esa casa de estudios existían personas que habían sido víctimas de la violación de los Derechos humanos (OP).

En este sentido, pronunciar que el movilizador de un grupo de estudiantes, supo sensibilizar nuevas generaciones de estudiantes, quienes toman la iniciativa de gestionar este espacio para la memoria política. Este rol que fue crucial en el periodo de transición post

dictadura, y de alguna u otra forma posibilitó la emergencia de espacios de esta índole en otros territorios a lo largo del país.

Ahora bien, como es relatado por algunos de los entrevistados, la moción por hacer un memorial nace de los estudiantes reintegrados, quienes junto a estudiantes de las nuevas generaciones concuerdan en que su ejecución es crucial para el periodo que vivían. No es hasta la llegada de Lautaro que estas ideas se encausan hacia su materialización. La presencia de Lautaro Labbé en Concepción en el año 1993 está dada por su participación en la Escuela de Invierno de la UdeC, instancia que propicia su encuentro con este grupo de estudiantes motivados por la convicción política de hacer memoria.

Bajo este contexto, Lautaro es invitado a participar de la creación del memorial, proceso en el que, son los estudiantes quienes depositan en el artista sus objetivos y expectativas de esta idea que en su momento fue un profundo sentimiento de añoranza, que de a poco, en la medida que se fue colectivizando este sentir, comenzó a concretizarse en una obra escultórica. En este proceso Lautaro, supo canalizar las inquietudes de un grupo de jóvenes entusiastas concretando el memorial que años más tarde para el autor es considerada la materialización de su discurso político de socialización del arte.

## **1.2 Conciencia social como movilizador creativo: sobre la convergencia de intereses en la creación de la obra.**

La participación de Lautaro Labbé en la obra debe ser entendida desde su contexto de producción artística. En este sentido es necesario conocer su historia política que posteriormente influye en su visión del arte, quedando plasmada en sus obras. Desde los relatos de su familia, concuerdan en que, la obra del autor tenía un profundo componente social y que, tras años de

búsqueda, aquella sensibilidad social que lo había acompañado desde su juventud se habría agudizado una vez vivido el proceso de dictadura.

[...] con la dictadura, él agarró el arte como un arma, como una herramienta de lucha, absolutamente de lucha, y de ahí viene ese giro [...] sin duda su visión y todo, parte de la dictadura esto desencadena la idea de socializar el arte, es lo que lo lleva a finalmente en el año 93, cuando hizo esta primera escultura colectiva, que para él sin duda fue lo más importante, de lo que siempre se sintió más orgulloso y es lo que más lo refleja en su manera consecuente de vivir el arte (ML).

En este sentido, lo anterior deja de manifiesto cómo el contexto de violencia política vivido influye fuertemente en el autor y con ello en su obra. Transformando su quehacer artístico en una herramienta de lucha, empapada profundamente por una convicción político social. Es importante recalcar, que lo experimentado por Lautaro es algo que caracteriza la escena y producción artística de la época, así mismo para otros artistas de su generación, la dictadura cívico militar marca un antes y un después en la producción artístico cultural del país.

Ahora bien, en Concepción, para muchos hasta ese entonces, Lautaro Labbé no era más que un nombre, pocos conocían de su trayectoria y compromiso en la lucha contra la dictadura y la defensa por los derechos humanos. Hay quienes atribuyen este desconocimiento, más bien ocultamiento planificado, a una seguidilla de estrategias utilizadas por el régimen en contra de quienes habían sido parte de la construcción del proyecto político socialista de Salvador Allende, característica que se dio durante todo el proceso de dictadura.

La dictadura luchó infructuosamente por acallar las voces de la cultura en todas sus manifestaciones. Sin embargo, no lo consiguió. Cualquier intento de denuncia

a través del Arte debió ser clandestino. [...] Creo que había una mayor producción artística como siempre ocurre en épocas de crisis. Pero la caracterizaba el silencio. Las voces no habían enmudecido, eran subterráneas y desgarradoras. Eran brutalmente reprimidas (LR).

Lautaro, como uno de ellos, se movía en el silencio, tras bambalinas impuestas que de a poco comenzaban a disiparse. Y es justamente esta historia de silencio compartida, lo que sensibiliza al artista con la idea del memorial. “Habiendo gran sensibilidad social, por su cuenta y por el grupo que conformamos, no fue difícil entrar a conjugar ideas e idear un proyecto que tuviera una expresión social más amplia” (EG). Se conjugaron así experiencias que lograron aunar intereses entre las y los estudiantes con Lautaro.

En este marco, resulta imprescindible expresar que, pese a que la construcción del memorial era revestida por una profunda conciencia social, dirigida por estudiantes militantes o cercanos a tendencias de izquierda, socialista o comunista, la construcción de la obra no se vio involucrada en disputas o polarizaciones políticas que pusieran en jaque su construcción. Desde el relato de las y los entrevistados, se concuerda en que, tanto dentro de la administración universitaria, como el alumnado se coincidía en la necesidad de su construcción.

La obra y el proyecto que la sustentó, no se vieron expuestos a acciones o medidas que resultaran de la polarización política en ese entonces. Estimo que, se produjo bastante consenso y coincidencias entre las autoridades de la Universidad y al interior del movimiento estudiantil (SP).

En base a lo anterior, se refuerza la idea de que este proyecto era un sentimiento compartido por una colectividad mayor a ese puñado de estudiantes reintegrados. *Ronda de Unidad*, evoca no tan solo a ese grupo de estudiantes víctimas de violencia política, es un acto de

memoria, un hito histórico que se levantaba desde una profunda conciencia social y en la Universidad hubo consenso respecto de su valor.

### **1.3 Autogestión y compromiso social de organizaciones colaboradoras.**

Una vez concretadas las primeras conversaciones entre el alumnado y el autor, un grupo de estudiantes, quienes conformaban la Secretaría General de estudiantes de la universidad, asume desde su rol de dirigencia, gestionar con las autoridades universitarias de la época el proyecto de construcción del memorial. En ese año, como rector, se encontraba Augusto Parra Muñoz, reconocido por las y los participantes de la obra, por ser un rector con una especial sensibilización por la temática, lo que habría demostrado mostrándose dispuesto a la ejecución del proyecto, facilitando un espacio en la universidad para el trabajo colectivo y posterior instalación del memorial.

En relación a lo anterior, la elección del espacio fue decidida conjuntamente entre estudiantes y el artista. Sin embargo, existen visiones contrapuestas respecto de qué habría motivado la elección final. Algunos de los participantes atribuyen que, debido a la concurrencia del lugar, considerando el emplazamiento de la Laguna de los Patos y el Casino universitario. Al ser un lugar donde diariamente transitan un gran número de personas, y que a su vez paisajísticamente fue percibido como atractivo para el autor, razones que habrían motivado su elección. Visión que se contrapone a la que atribuye su elección a que, el lugar definido no era de interés para las autoridades universitarias, por tanto, su intervención no afectaba intereses o futuras proyecciones en el lugar.

Entonces es un espacio que el rector de ese minuto determinó adecuado, porque tampoco molestaba a nadie. No molestaba a nadie, esa era como nuestra mirada respecto a porqué ese lugar. No molestaba a nadie, no influía, porque no era

patrimonial, no rompía esquemas, estaba en un rinconcito y, bueno, la Universidad cumplía con algo importante que era brindar un espacio de memoria (CS).

En este sentido, la aprobación de la administración universitaria propicia que se desarrolle la construcción de la obra de manera tranquila, sin embargo, el financiamiento del proceso tuvo que ser gestionado por el alumnado, con pequeños aportes de la institución educativa y otras organizaciones.

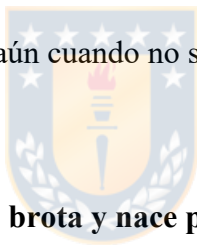
Entendíamos que para concretar la obra y contar con un escultor que liderara el proceso, era necesario contar con los materiales adecuados y con recursos mínimos que permitieran llevar a cabo el proyecto. Sin embargo, no obtuvimos financiamiento externo en términos de dinero que hubiésemos podido invertir para contratar servicios y/o para adquirir materiales. El escultor financió parte de los gastos de su estadía y traslados desde Santiago a Concepción ida y vuelta (SP).

Frente a esto, quienes coordinaban la construcción del memorial, gestionaron con distintas organizaciones aportes que contribuyeron a este propósito colectivo. Un espacio para la memoria, para recordar y hacer historia, no solo era una inquietud de un puñado de estudiantes. En consideración de lo anterior, es posible mencionar al Sindicato de trabajadores de UdeC y Organismos no gubernamentales de Concepción que facilitaron herramientas y materiales mínimos de construcción. Al Sindicato de Trabajadores de Huachipato y Cementos Biobío quienes donaron materiales de construcción y la contratación de una grúa para el apoyo del trabajo de levantamiento de la escultura. Desde la Facultad de Humanidades y Artes se facilitaron los espacios y equipamientos para las jornadas de diseño y construcción colectiva.

Autoridades universitarias donaron materiales que estaban guardados en las bodegas del campus, de las más relevantes se encuentran las baldosas que revisten la escultura.

Este material fue usado para revestir cada uno de los cuerpos escultóricos, simbolizando con ello, la presencia de los estudiantes reconocidos y homenajeados, a partir de la materialidad que había servido de soporte a los pasillos y calles interiores por donde ellos habían transitado (SP).

Este material adquiere un significado y simbolismo importante para quienes en ese entonces aportaron en la ejecución de la obra, materialidad que aporta en la reconstrucción de la historia que reviste el memorial. Dentro de los recuerdos que emanan del proceso de recolección de materiales, se revelan historias que nos ayudan a entender los sentimientos y compromiso que revestía la construcción de la obra. Más aún cuando no se contaba con el apoyo económico mínimo necesario.



#### **1.4 Semilla que cae en la tierra, brota y nace para dar vida: Sobre el nacimiento de una obra.**

Una vez que ya se había coincidido entre los intereses de Lautaro y el alumnado y gestionado los materiales, se da paso a la invitación a participar en la construcción de la obra. Entre las versiones de los relatos recolectados, se coincide en que en su mayoría participaron estudiantes de la carrera de Artes Plásticas, puesto que se piensa en ellos y ellas como los individuos idóneos para el trabajo de pensar y hacer arte. Pese a ello, se buscaba la participación de una comunidad más amplia que la relacionada a la cultura y las artes, incluyéndose estudiantes de otras carreras universitarias, sobre todo miembros de ANEUS. Así mismo se invitaron a familiares y agrupaciones de ex prisioneros políticos, quienes de forma voluntaria



destinaron horas de trabajo en el diseño y construcción de la obra. Individuos fundamentales en el proceso.

Es importante recalcar que esta suma diversa de personas forma parte de la concepción de arte de Lautaro Labbé, quien, en su búsqueda por un arte cercano a las personas, prioriza por técnicas simples, materiales asequibles y formas que hagan sentido a las personas. Esta idea tuvo un profundo asidero en las y los estudiantes que impulsan la ejecución del memorial, quienes tras largas jornadas de trabajo vieron materializada la obra.

Él tuvo la intuición de que era posible, pero no tenía idea de qué resultado iba a tener y, de hecho, cuando terminamos la obra él estaba muy contento, o sea, “Chuta, mi idea resulta, funciona”, “¡Se puede!” Esas eran como sus expresiones. Yo de verdad que pensé que esto era una locura, que podía terminar en cualquier cosa, pero terminó bien, fue una idea de él, maravillosa (CS).

En este sentido, la autoría de la obra es reconocida por quienes participaron en su ejecución para Lautaro, quien cumplía un rol de guía, maestro. Durante el proceso supo enseñar elementos técnicos, pero más relevante aún, transmitir pasión, pasión por el arte y la creación artística. Como ejemplo tenemos el relato de CS en donde describe: “Yo me quedé con la palabra como de su pasión, pero en realidad era un tipo también muy acogedor, muy maestro, ¿sabes? Muy maestro, no profesor. Maestro, en el sentido de saber entregar conocimientos.”

Entre las y los participantes y familiares de Lautaro, recordar el proceso de construcción de la obra, emana diversas emociones, que transitan entre nostalgia y felicidad. La concreción de esta obra es en muchos un punto de inflexión en sus vidas como artistas, experiencia en la cual Lautaro se vuelca a ser un referente para esos jóvenes estudiantes. Para el caso de los estudiantes reincorporados, es identificado como un proceso profundamente “bello y doloroso” en tanto que

se permiten a sí mismos recordar y estremecerse con una historia que golpeó profundamente en sus vidas. Mientras que, para el autor, en palabras de sus familiares, ubican la creación de *Ronda de Unidad* como un momento crucial en la carrera del artista.

[...] sin duda que fue la concreción de todo su discurso, de lo que él siempre digamos, en él esta cosa social, este tema de socializar el arte, fue cómo la concreción de lo imposible hecho realidad, el sueño de, yo creo que se sintió muy orgulloso [...] esto de ser distinto a todos los artistas que trabajan en pos de sí mismo nomás, de engrandecer su propia imagen, sin duda que esta obra tiene que haber sido un orgullo para él, darse cuenta que era posible, y de hecho después continúa haciéndolo, se focalizó en eso y ya nunca más hizo una obra personal, porque aquí estaba lo que realmente, yo creo, que lo llenaba completamente (ML).

Distintas experiencias que confluyen, y hoy podemos ver materializadas en la obra *Ronda de Unidad*. En este sentido, es fundamental entender el proceso de construcción de la obra, para conocer desde donde nace el nombre. Desde los participantes, se coincide en que la escultura es ampliamente conocida como “los cromosomas”, nombre que se popularizó y hasta el día de hoy es posible escuchar. Nombre que, según el análisis de algunos, se le atribuye por la forma de la escultura la cual se asemeja a la forma de cromosomas unidos. Sin embargo, su nombre no tiene relación con este nombre popular. Frente a este debate, las y los entrevistados no llegan a un consenso respecto al nombre y momento en el que se creó.

La obra siempre fue concebida como un memorial en homenaje a los estudiantes universitarios víctimas de violaciones a los Derechos Humanos. En ese contexto,

fue socializado como nombre el de Escultura por los Derechos Humanos, sin embargo, no fue materia de mayor discusión en ese entonces (SP).

Esta versión se contrapone con la de otra participante, quien atribuye el nombre *Ronda de Unidad*, desde un inicio del proceso. “Se llamó así desde que comenzaron los trabajos con Lautaro Labbé” (HE). En este sentido, la concepción de este nombre, para la entrevistada tenía profunda relación con los significados tras el memorial. “Es un homenaje a los estudiantes ausentes, las figuras son las semillas que florecen, renacen a pesar de todo el dolor vivido”. (HE) Significancia que es atribuida a su vez, a la materialidad con la que se construye la obra, y que define aspectos que pueden ser considerados imperceptibles, como por ejemplo su emplazamiento sobre la tierra. Este emplazamiento está ligado estrechamente a esta noción de semillas que brotan y dan vida, la escultura sobre la tierra, como esa semilla que brota y nos habla de una historia que no debemos olvidar. Todos estos aspectos terminan contribuyendo a entender los simbolismos, y emocionalidad que engloban el memorial, y que pudieron ser traspasados a quienes no participaron en su construcción. Tal es el caso que recuerda uno de los entrevistados con el rector de la universidad de ese entonces.

[...] él se acercó, la abrazó y sintió lo que era, entonces él se puso a llorar, entendía lo que era porque él también tenía personas desaparecidas y logramos lo que nosotros queríamos. Era el contacto directo con esta cosa de cemento que estaba dando vida a las personas que ya no están (MS).

Recordar, es también nombrar a quienes no están y por quienes se hace el ejercicio de memoria colectiva. Bajo esa premisa, se incentiva la ubicación de una placa conmemorativa en algún lugar de la obra, en la cual se reconocieran a las y los estudiantes de la universidad caídos en dictadura.

A nosotros lo que nos interesaba era que estuvieran los nombres de las personas, la carrera que estaban, porque era como un recuerdo. Para que todos los cabros, de ahora, por ejemplo, vieran esa lista y supieran que en su facultad hay una víctima (MS).

Este ejercicio de memoria buscaba traspasar a las nuevas generaciones venideras de la casa de estudio, el recuerdo de ese grupo de estudiantes que años antes habían caminado por las mismas aulas que ellos y habían muerto por sus convicciones.

## **2. Arte Colectivo: Pilar Creativo**

Caracterizar la obra *Ronda de Unidad*, involucra retomar aspectos teórico-metodológicos que sirvieron en su configuración. De allí la relevancia que encontramos en referirnos a la noción de “Arte Colectivo”, concepción que es uno de los pilares que sustentan la creación del memorial. En este sentido, en el capítulo se aborda esta noción desde cuatro aristas. El primer apartado, “Percepciones individuales del significado de Arte Colectivo”, revela qué entienden los participantes por el concepto. En el segundo apartado, “Percepciones del significado de Arte Colectivo para Lautaro Labbé” se analiza según la visión de las y los entrevistados/as el significado que el autor atribuye al concepto. En el tercer apartado, “Rol del Arte Colectivo en el proceso *Ronda de Unidad*” se identifica el valor que adquiere esta forma de pensar y hacer arte en el proceso de construcción del memorial. Finalmente, en el cuarto apartado, “Enseñanzas de la experiencia de Arte Colectivo” se exponen los aprendizajes que adquieren las y los participantes en la construcción de la obra.

## 2.1 Percepciones individuales del significado de Arte Colectivo.

Las percepciones de las y los individuos están moldeadas por múltiples variables, pudiendo ser en el caso de la percepción de Arte Colectivo, la participación en *Ronda de Unidad*, un hito definitorio en las vidas de quienes fueron parte del proceso de construcción de la obra. En este sentido, es importante en la reconstrucción colectiva del proceso memorial, relevar las visiones de las y los participantes sobre Arte Colectivo.

Al referenciar el concepto, los participantes coinciden en que su cualidad principal es el “Trabajo en equipo. Es decir, confrontar ideas, proceder y decidir en conjunto.” (JC). En esencia es la ejecución de una obra en conjunto a otras personas, dando lugar a la expresión de distintas ideas, habilidades y formas de trabajo. Así lo expresa uno de los participantes.

Mi noción de arte colectivo dice relación con la participación y decisión diversa, de un conjunto de personas, con o sin conocimientos y/o formación artística, en una concepción de arte y su materialización. Lo entiendo como parte de un proceso, con arraigo a un territorio y a una visión compartida sobre la realidad y sus diversas concepciones. (SP)

Aquí emergen dos aspectos relevantes, por un lado, se recalca que no se requiere experiencia e instrucción específica en arte para participar en un proceso de arte colectivo. Lo que abre la posibilidad de que personas ajenas al mundo del arte – con formación – pueda acceder a estos espacios, donde se privilegian las experiencias de vida y reflexiones personales como elementos que contribuyen al proceso artístico en colectivo. Con esto último entramos en el segundo aspecto. La pertinencia que posee esta forma de pensar y hacer arte con la realidad, donde se busca la construcción de un relato, obra, memorial que tenga un correlato con lo que viven las comunidades en sus contextos y territorios particulares. De allí el valor que se le otorga

a la participación de distintos actores, que puedan nutrir la reflexión colectiva de diferentes matices.

Ahora bien, otro de los aspectos que caracterizan esta visión de arte colectivo, es la presencia de un maestro o maestra, quien guía a este colectivo en el proceso de creación y ejecución de la obra, traduce las diversas ideas que emanan del colectivo a algo que puede ser materializado y que responde a lo co-creado en conjunto.

Esa idea de que el arte es una expresión de todo un conjunto social que en un momento está reuniéndose. Y la capacidad de un artista, es poder captar ese sentir del grupo colectivo y llevarlo vía discusión, vía análisis, a una expresión artística. (EG).

De esta forma, va adquiriendo sentido, que el carácter de quienes participan en la obra pueda ser diverso, ya que es ese maestro o maestra quien va entregando herramientas básicas para la creación. En este proceso se reconoce la capacidad creativa, reflexiva y artística que poseen todas las y los individuos, la cual es impulsada y guiada por alguien instruido en la temática. Es relevante recalcar, en base a las percepciones compartidas por los y las entrevistados/as, que el rol de maestro no involucra un protagonismo especial del artista. Así como tampoco, quienes participan de la obra son ajenos al proceso y se vuelcan a ser meros ejecutores. En este sentido, lo que prima es una “*conjugación de voluntades*” que se unen ante un propósito creativo. Así es expresado por uno de los participantes.

[...] un maestro que tenía claro que el trabajo colectivo significaba no necesariamente la suma de todos los esfuerzos, sino que significaba la voluntad de trabajo. Quiero diferenciarlo del Trabajo, porque el trabajo es traer agua, traer cemento, el trabajo es traer piedras, pero cuando se conjugan las voluntades de

trabajo es diferente, porque cuando yo traigo agua, cuando traigo piedras y meto las manos ahí se transforma, la voluntad se transforma en creación. Quiero decir que es una creación colectiva pero no porque estuviéramos 30, 40 personas, sino que era por la conjunción de voluntades, porque perfectamente Lautaro pudo haber dicho, esta es mi escultura y nadie más puede participar de esto, ustedes tienen que simplemente traer las piedras y nada. Nos sentíamos parte de la creación (OP).

La colectividad está pensada más allá de lo numeroso que pueda ser el grupo que participa en la creación de la obra. Se entiende el proceso colectivo y con ello la colectividad como un espacio en el cual todos y todas son parte, donde se conjugan emociones, intenciones, experiencias y voces que dialogan por un propósito que se construye en base a la confluencia de los aspectos mencionados. En este sentido, la experiencia en *Ronda de Unidad* se vuelca a ser un proceso de importantes aprendizajes, para las y los individuos. Aprendizajes que son atribuidos a Lautaro Labbé, como el maestro generoso que es caracterizado por la mayoría de las y los entrevistados.

## **2.2 Percepciones sobre el significado de Arte Colectivo para Lautaro Labbé.**

El significado del Arte Colectivo para Lautaro Labbé, desde la percepción de las y los entrevistados, nos entrega una llamativa visión de lo que proyectaba el artista hacia la comunidad. Estas percepciones pueden o no coincidir con lo que el artista quiere expresar. En el caso de lo expuesto por los participantes, se coincide en tres aspectos generales que movilizan la concepción de Arte Colectivo para el autor.

El primero de ellos, es el trabajo colectivo de forma horizontal. Con esto hacen mención a que todos los participantes tienen espacio al diálogo y acción creativa en el transcurso de la

creación de la obra. Así es expresado por una de las artistas que experimentó el proceso *Ronda de Unidad*.

Yo creo que tenía una visión bastante horizontal, como te digo, todos metían la mano, todos opinaban, trabajaban. Sí, una visión que, a mí, en estos momentos me gusta, personalmente, le he estado dando harta vuelta, y creo que es como un súper buen referente, esa horizontalidad del arte colectivo que le ponía él al grupo de trabajo (YG).

En este sentido, se identifica a Lautaro como un referente de esta cualidad, característica que atribuyen en gran medida a las vivencias, formación y pensamiento político del artista. Este es un segundo aspecto relevante para entender la noción de Arte Colectivo en Lautaro Labbé, que se ve expresado al momento de contraponer valores como el individualismo, con valores que impulsan un arte pensado desde la colectividad.

[...] le emocionaba mucho el trabajo colectivo, nos decía que era algo que se había perdido con la dictadura y que había que rescatarlo y de paso salir del tremendo individualismo en el que estábamos como sociedad. Creo que él lo veía como un medio para conectar personas e ideas y crear comunidad desde el arte, fortalecer lazos y realizar obras significativas que involucren a todos los actores que se van a ver involucrados con la obra, para que todos sean partícipes y creadores de su entorno y así sientan orgullo, pertenencia y significado (CO).

A su vez, la formación y experiencia política del artista, juega un rol en la forma en la cual se enfrenta a su contexto. Así es señalado por uno de sus amigos, quien atribuye esto a su cercanía a la teoría política marxista y a la persecución política vivida en dictadura.



Bueno, la formación de Lautaro, es la formación de un marxista, donde se incorporan los conceptos de materialismo histórico [...] entender el mundo a partir de una teoría, a partir del materialismo histórico dialéctico, esa es la forma en la que él entendía al mundo (EG).

En esta concepción de mundo, trascienden aspectos como la comunidad, solidaridad, y por sobre todo para el caso de Lautaro el arte como una herramienta de lucha, que permita expresar las demandas de la clase trabajadora. Así lo relata una de las participantes en la obra, quien ve en el autor esa estrecha relación de su práctica artística con su pensamiento político.

A diferencia de otros escultores que privilegian el trabajo en solitario individual, quizá hablo de un 99% de ellos. La verdad, nunca he vuelto a conocer este tipo de trabajo en otra persona de este rubro. En pintura, su símil sería el muralismo. También tenía que ver con su pensamiento político. [...] El trabajo colectivo y sin fines de lucro corresponde quizá a su pensamiento más profundo y político (LR).

El tercer aspecto, que exponen las y los participantes, sobre el pensamiento de Lautaro Labbé, es sobre la necesidad de socializar el arte. Bajo consignas como un arte al que todos y todas puedan acceder, arte que no fuera sólo para entrecomillas expertos. “Creo que él pensaba que todos tenían derecho al arte y que todos podían hacer arte y los que estudiamos o estábamos en eso, tenemos el deber de llevarlo a la gente.” (IB). En ese deber, Lautaro encontraba un motor que le guiaba en su praxis y supo transmitir en quienes le rodeaban.

Él nos conversa de que sí, se aburrió a esta edad, de tanta experiencia como escultor, de hacer obras solo, de que le parece mucho más entretenido y emocionante llevar el arte a la calle, el arte a las poblaciones, de que la gente se

haga parte de los procesos creativos, y yo lo encontré espectacular, me pareció que eso debe ser (CS).

Del mismo modo, le recuerdan familiares, quienes rememoran episodios, en el que su visión de arte, le conlleva más de una acalorada discusión entre colegas. Mientras Lautaro defendía su postura de socialización del arte, recriminaba a quienes hacían arte para un grupo de entendidos, entregando mensajes abstractos, alejados de la realidad de las personas. En este sentido, no es solo democratizar el acceso al arte, y que el arte no sea sólo para expertos, a su vez había una importante preocupación por el lenguaje en el que se comunica el arte. De este modo se prioriza en la entrega de un mensaje no necesariamente simple, pero si en un lenguaje que pueda ser compartido por una mayoría, como una postura profundamente política. Así lo recuerda su hija, al preguntar sobre la visión de su padre por Arte Colectivo.

Justamente esto, socializar el arte, hacerlo colectivo, sacar el arte de las galerías, de los circuitos habituales, de las burbujas habituales y conectarlo con la gente, con todos los seres humanos, o sea, se demuestra que es posible, que todo el mundo puede crear y ser artista [...] bajar del pedestal el arte, el arte accesible no solo a un grupo de iluminados, es un gran gesto, como revolucionario [...] yo recuerdo a mi viejo entrando en un debate así como acalorado, diciéndole "¿de qué sirve tu arte si no lo entiendes más que tú y tu mamá!", le decía "¿cuál es el valor de esto si no lo entiende nadie?!", se los decía así en la cara, pero entonces él todavía no había hecho esto, entonces cuando viene a concretar esta manera de trabajar colectiva, era la manera de mostrar ahí que es posible y que el arte tiene que estar ligado a la gente, o sea que si no es entendido, ¿en qué aporta?, ¿cuál es el papel del arte?, el arte tenía que estar conectado de alguna manera con todos los

seres humanos [...] entonces el arte colectivo fue sin duda la concreción de este sueño y lo hizo realidad (ML).

En síntesis, hablar sobre Arte Colectivo en Lautaro Labbé, debe ser relacionando el contexto en el que se desarrolla el artista y las repercusiones que éste tuvo en su vida y forma de hacer arte, incluyendo dos principios básicos de su pensamiento artístico, horizontalidad y socialización del arte. Estos elementos son posibles de abstraer de los relatos compartidos por las y los participantes de esta investigación y son esenciales para entender el proceso de *Ronda de Unidad*.

### **2.3 Rol del Arte Colectivo en el proceso *Ronda de Unidad*.**

A lo largo de este capítulo hemos ido exponiendo las visiones sobre Arte Colectivo, en las que emergen construcciones personales de las y los individuos, como a su vez lo que estos individuos consideran que era la visión del artista sobre este concepto. Sin embargo, es necesario analizar el rol que cumple esta forma de pensar y hacer arte, en el caso concreto de la obra *Ronda de Unidad*. Las y los participantes, coinciden en que, durante el proceso, no hubo un momento de tipo cátedra en que el artista expusiera sus principales lineamientos y con ello después pasase a la práctica. Por el contrario, fue en el transcurso del reunirse con la comunidad, en el que fue traspasando su visión del arte. Así lo expresan dos participantes del proceso memorial: “Entonces, para nosotros era colectivo reunirse con Lautaro, conversar, hablar, discutir sobre lo que queríamos, sobre lo que nos podía identificar.” (OP); “El plantearnos el trabajo escultórico y la forma de llevarlo a cabo ya era trabajo de: "Arte Colectivo," no tenía que hablar específicamente sobre ello.” (LR).

Es importante entender que, la pertinencia de Lautaro en la ejecución de la obra está dada precisamente porque trabajaba de esta forma, puesto que en quienes nace la idea del memorial,

era fundamental que fuese un proceso compartido por la comunidad. Se configuraba así un proceso en el cual fuesen las y los individuos quienes promovieron los lineamientos generales de la escultura, que les hiciera sentido, que hablara de sus experiencias. De allí que Lautaro, era considerado la persona idónea para el trabajo.

[...] de manera colectiva consideramos que era pertinente y lo que necesitábamos para ese momento, lo que queríamos. Porque lo que queríamos es que en ese trabajo participara la mayor cantidad de gente y no que se tradujera en el trabajo de un artista con su equipo específico de dos o tres personas (OP).

Ello facilitó encontrar rápidamente puntos en común entre las formas e intenciones de Lautaro y lo solicitado por quienes impulsan la idea del memorial. Las expresiones de Arte Colectivo, las podemos ir encontrando en todo momento de la creación y ejecución de la obra. Las y los participantes, coinciden en que, esta forma de hacer arte les permitió transmitir lo que ellos habían imaginado para ese espacio. Hacer memoria.

Este proceso creativo fue pensado desde todos o sea todos empezamos a dar ideas de qué pensábamos acerca de estos acontecimientos que habían ocurrido años antes, cómo nos afecta a nosotros y que podíamos hacer para de alguna manera no solamente mostrar lo que había pasado con nuestros compañeros, sino que dar como un mensaje de que sí pasó algo ahí y que era importante recordarlo. Eso yo creo que fue la idea que nos motivó más (AG).

Este proceso estuvo en sus distintas etapas impregnado de la noción de Arte Colectivo. Esto, se evidencia al reconstruir el paso a paso de la obra, donde quienes participan de su ejecución expresan sentirse incluidos en todo momento de la construcción. “Dibujamos, presentamos distintos dibujos; varias personas, lo presentamos y lo discutimos y después nos

pusimos a trabajar como maestros de la construcción y eso fue súper motivante, super bonito.” (AG). Un trabajo que buscaba sobre todo hacer dialogar a las personas, utilizando el arte como un recurso, Lautaro hace emerger las experiencias y sentimientos de las personas, guiándose por un proceso creativo en el que el objetivo no se reducía a lo meramente objetual, si no a las múltiples representaciones contenidas en aquella escultura. Lo que significaba para ese grupo de personas y lo que estas personas buscaban transmitir.

El proceso creativo, eran unos mesones, unas bancas, unas sillas, un montón de greda, y cada uno tomaba un poco de greda y nos poníamos a hacer diferentes cosas. Ya todos sabíamos el por qué estábamos haciendo esto, estábamos todos claros que era en favor de una memoria [...] De todas las formas salen conceptos, más que figuras, salen conceptos. Entonces, por ejemplo, la figura humana se repetía [...] iba quedando la forma que se repetía muchas veces y hacíamos un ejercicio como: “ya, la segunda etapa, la figura humana va a ser. ¿Cómo podemos representarlo?” Y así seguíamos. Hasta que Lautaro nos presenta después [...] un día llega con la forma final y dice: ¿Les parece que ésta sea, como el resumen del trabajo colectivo? Entonces finalmente la última mano, la última mano estética, es de Lautaro, pero donde él recoge todo lo que conversamos y lo que hicimos todos durante un par de semanas. Esto no fue corto ni fue de un día para otro, ni él se apresuró en definir nada, realmente sentíamos que el proceso había sido absolutamente colectivo, pero claro, él era el escultor, que guiaba y coordinaba el proceso (CS).

En síntesis, se puede afirmar que en base a lo relatado por las y los participantes de la obra, el sentido de *Ronda de Unidad* está estrechamente ligado con la concepción que Lautaro

les entregó sobre el trabajo colectivo, más específicamente sobre hacer arte en colectividad. Esta fue la postura política creativa crucial en el proceso y a posterior en la vida de las y los artistas.

#### **2.4 Enseñanzas de la experiencia de Arte Colectivo.**

*Ronda de Unidad* como proceso, entregó importantes aprendizajes a aquellos jóvenes que estaban empezando en el mundo del arte, y vieron en Lautaro un maestro del cual aprender sobre el quehacer artístico. Hoy, tras décadas de su participación en la construcción del memorial, lo recuerdan como un momento definitorio en su formación como artistas.

Lautaro hablaba mucho sobre arte colectivo, porque él era arte colectivo. Él tiene muchas obras individuales, pero su forma de hacer este arte colectivo era lo que más nos motivaba también, él creía mucho en todo lo que fuera colectivo. Algo que me inspiró mucho hasta ahora, el hacer cosas con otros, el hacer cosas discutiendo con otros, el lograr ponerse de acuerdo con otros, eso me quedó súper marcado (AG).

La experiencia estuvo marcada por el aprendizaje de Arte Colectivo y las reflexiones que iba entregando el autor en el transcurso, que les ayudó a entender qué lo movilizaba a pensar el arte de esta forma. Un arte profundamente político. Así lo expresa uno de los participantes.

Él fue un ejemplo para nosotros de aprendizaje de trabajo en equipo. Su noción de trabajo en equipo o colectivo atravesaba todo su quehacer. Su convicción de obra de arte colectiva, la presentaba en términos de unidad política cultural, donde confluyera el pensamiento crítico en la creación. (JC).

Además del trabajo en equipo, son los valores que entregaba Lautaro a esta forma de trabajo, la horizontalidad, diálogo constante, solidaridad en la entrega de conocimientos y el

respeto por las experiencias del resto, algunos de los aspectos más mencionados. Sin embargo, los aprendizajes se extrapolan a otros aspectos, como el caso de los elementos escogidos por el autor para la construcción de la obra, que a juicio de las y los participantes, demostraba su objetivo movilizador de “un arte asequible a todos y todas”.

Yo creo que el aprender a trabajar colectivamente, por ejemplo, el ser parte de un grupo, no ser más importante que nadie, este trabajo horizontal, que me parece que es lo más importante y rescatable de todo, además de ver una técnica, escultórica [...] que tú puedes ejercer con menos recursos, era súper aterrizado todo, como un poco más al alcance. Entonces, ese trabajo me parece que es como lo más rescatable de la experiencia con Lautaro. Y su humildad, como el bajo perfil (YG).

En este sentido, podemos recoger diversos aspectos que nutrieron la experiencia del grupo de jóvenes con Lautaro, que hoy siguen resonando en su quehacer como artistas. Más allá de catalogar esta experiencia como catalizadora o definitoria de sus carreras artísticas, es pertinente reconocer que, como tal, fue un proceso que les invitó a cuestionar su quehacer, su práctica artística, el lenguaje en el que estaban comunicando, la postura que adoptan como artistas, a quienes querían llegar con su mensaje. Una experiencia llena de interrogantes que les incitó a posicionar un discurso como artistas.

### **3. Construyendo Memoria en Colectivo: Sobre el Sentido Simbólico de la Obra *Ronda de Unidad***

El sentido simbólico de la obra puede ser abordado desde distintas aristas, por un lado, desde los significados que se atribuyen de forma personal, que pueden ir asociados a la historia en la que está enmarcada la obra, o los sentimientos que provoca el “estar ahí”, en contacto a la

escultura. Por otro lado, también podemos caracterizar el sentido simbólico que le entrega el colectivo que creó la obra, como el sentido que hoy tiene para distintas comunidades, ya sea la del Gran Concepción, la universitaria o la de familiares de DD.DD. Estos como algunos ejemplos de las posibilidades de abordaje del “sentido simbólico”, nos dejan de manifiesto que hablar sobre este aspecto en la obra *Ronda de Unidad*, requiere de una profundización y especificación mayor. Sin embargo, con motivo de esta investigación, nos centraremos en las percepciones de las y los participantes sobre el significado y sentido simbólico que adquiere para ellos la obra como ejercicio de memoria colectiva.

En este sentido, se divide este capítulo en cinco apartados. El primero, “Significado de la obra” donde se profundiza en las percepciones de las y los entrevistados sobre el sentido simbólico del memorial. El segundo, que aborda el “Concepto de memoria” en la obra, busca comprender cómo se liga esta concepción en la ejecución de la escultura y su sentido simbólico. El tercer apartado, “*Ronda de unidad* como ejercicio de memoria colectiva” busca problematizar este ejercicio colectivo de hacer memoria, sobre la noción de una memoria social como demanda del pueblo y el rol del arte en esto. El cuarto apartado, que trata del “Vínculo entre el Arte Colectivo y el ejercicio de memoria”. Finalmente, el quinto apartado, “La obra en la actualidad” da cuenta, a partir de las percepciones de las y los participantes, de los significados y sentidos simbólicos que se le atribuye hoy en día a la obra *Ronda de Unidad*.

### **3.1 Significado de la obra.**

Para quienes impulsaron y participaron de la construcción de la obra, su significado y sentido simbólico están estrechamente ligados a la necesidad de construir un lugar para la memoria. “Un homenaje a los estudiantes caídos, la memoria y un llamado a la unidad para que atrocidades como estas no vuelvan a repetirse.” (JC). Simbolismo guiado por los objetivos



propuestos por el grupo al momento de idear la ejecución de la obra. En este sentido, se aprecia que el significado de la obra está dado por el ejercicio de memoria, y no solo por recordar a este grupo de compañeros y compañeras que ya no están, si no de lo que este grupo representaba, el profundo compromiso político por transformar la sociedad, un compromiso hacia la colectividad, hacia los más desvalidos.

Para mí tenía esa connotación que te comentaba, rescatar el compromiso de este grupo de estudiantes que habían sido víctimas de la dictadura, que pagaron con su vida, quienes aparecen ahí en las letras de esta escultura, son personas que ya no están con nosotros. Entonces en cierto modo esta escultura estaba siendo un acto de justicia para ellos, es un acto de justicia por el compromiso que tuvieron con la historia de un proyecto (OP).

*Ronda de Unidad*, como un acto de justicia, memoria y lucha. Características que se evidencian al profundizar en el sentido simbólico que adquiere la obra a nivel personal, pudiendo notar cómo este proceso tocó la fibra más íntima de quienes fueron parte de él. Así es relatado por dos de las participantes.

Es un vínculo profundo que marca un antes y un después en muchas personas, tanto como los que trabajaron, como en los espectadores, desde su nacimiento, un proceso interno de cada uno, ver salir desde la tierra esas figuras fue un momento impresionante, el resultado de una obra cargada de simbolismos, quizás no óptima en su forma estética, pero una obra libre de egos era una obra de todos en homenaje a los que partieron, fue el primer memorial que se realizó en Chile después de la dictadura [...] Muchos pensamos que la sacarían, es increíble verla ahí trascendiendo en el tiempo (CV).

[...] pararse en estos lugares de memoria también es súper profundo, no sé, en general, no sólo eso, pero estar ahí, leer nombres, volver a pensar en esa historia, no sólo a través de la obra, sino como en general el lugar, es fuerte igual, es como un... más que el hecho que esté la escultura ahí, que se haya destinado un espacio para las personas que fueron muertas en dictadura me parece una reflexión bastante importante (YG).

Estos relatos expresan la importancia de dar lugar a la memoria en nuestro territorio, en este caso se interviene un espacio público estratégicamente, posibilitando el ejercicio de recordar y conmemorar en comunidad. Al mismo tiempo, algunos participantes coinciden en que el mensaje que transmite la obra, no se centra únicamente en las y los estudiantes detenidos desaparecidos de la universidad, si no a su vez, busca recordar un momento en la historia del país marcado por la violencia.

Esta obra en particular alude precisamente a la memoria de un país, recordar a estas personas y sus trágicos acontecimientos para que esto nunca deba pasar en Chile. La obra es un testimonio del odio, la violencia y el desprecio por la vida. Simboliza el renacer desde la tierra de las personas asesinadas, para levantarse y unir sus manos en una *ronda de unidad* (CR).

De esta forma, se proyecta que el mensaje de la obra pueda trascender generacionalmente, adquiriendo un sentido simbólico arraigado en la concientización del espectador. “Implica un llamamiento vigente, a respetar y proteger los Derechos Humanos.” (SP) Se trata de un simbolismo ligado a los propósitos de sus ejecutores, quienes bajo la necesidad de mantener la memoria viva, se proponen la trascendencia de la obra y el discurso que buscan

proyectar por medio de esta. Así es expresado por uno de los participantes en el proceso *Ronda de Unidad*.

[...] levantar esta escultura, lo hicimos con el claro propósito de que no solamente las generaciones de aquel entonces de los años 90 sino que las futuras generaciones supieran, tomaran conocimiento y crearan conciencia [...]Entonces nuestros propósitos, además de rescatar la memoria de esos estudiantes era proyectarla en los estudiantes que venían (OP).

Como ha sido expuesto, el significado y sentido simbólico de la obra está dado por lo que buscan representar en la escultura sus ejecutores. Sin embargo, es posible mencionar aspectos de la obra misma que son importantes contenedores de simbolismo, que suelen pasar desapercibidos. Tal es el caso de la materialidad con la cual se trabaja, aspecto que fue expuesto en otros términos anteriormente, pero que es necesario volver a enunciar. Para quienes participan en la construcción de la obra, son elementos que les conmovieron de utilizar en la confección del memorial. Uno de ellos es la tierra, elemento que representaba el territorio, arraigo y pertenencia a un espacio físico, a su vez contenía esta imagen simbólica de una figura que brota de la misma tierra, cual semilla que emerge y crece en la adversidad. Otro de los elementos mencionados, son las baldosas, que antiguamente habían sido el piso que tocaron esos compañeros y compañeras, y que forma parte de la materialidad que constituye la obra, un trozo de sus vidas y recuerdo se encontraba presente.

¡Uff!, esa en particular es la obra que más me impacta [...] crear estos cuerpos y recubrirlos con estos mosaicos, es realmente, encuentro que es muy poético, un simbolismo increíble levantar estos cuerpos, es como sacarlos a la luz, volverlos a la vida, instalarlos ahí, darle su valor, es maravilloso (ML).

En síntesis, es posible distinguir que el significado y sentido simbólico de la obra es compartido por quienes participan del proceso de construcción de la obra. Se coincide en que tiene un profundo significado político, ligado a la memoria de las y los compañeros universitarios que fueron arrebatados por la violencia de la dictadura en Chile. Representa a ese grupo de estudiantes, su proyecto político y a un pueblo que se vio amordazado en su libertad, por la violencia. Responde a un grito de justicia y a la añoranza de que no se vuelva a repetir en Chile la violencia vivida en la dictadura cívico militar.

### **3.2 Concepto de memoria.**

El concepto de memoria es un eje crucial en la obra *Ronda de Unidad*, lo que ha quedado expuesto en diferentes apartados, mediante la recurrencia de este concepto al hablar del sentido, propósito y significado de la obra. De allí que es relevante tratar el concepto con mayor profundidad y como este se entrelaza con el proceso de construcción del memorial.

Ahora bien, del mismo modo que ocurre con el concepto de Arte Colectivo, la concepción de memoria no es trabajado formalmente en la ejecución de la obra. Las y los participantes coinciden en que no existió un momento explícito en el que se les llamara a analizar el concepto. “Siempre hubo conciencia de ello, conversaciones, charlas, recuerdos, historias, sin metodología definida.” (CR). En este sentido, las conversaciones respecto a memoria se dan en espacios de reflexión espontánea, propiciados por un contexto en el cual la temática se encontraba patente. Así lo expresan dos de las participantes, quienes recuerdan el proceso.

En realidad, no es que analizáramos los conceptos de memoria, sino que queríamos recordar algo y hacer que otros también lo recordaran. Pero no trabajamos desde lo conceptual, sino que, desde los hechos mismos, de cosas que habían pasado en la realidad. No hablamos, o sea no nos sentamos a conversar

sobre Derechos Humanos, sino que estábamos de alguna manera, reivindicando los Derechos Humanos, tal vez de una manera bastante espontánea, sin mayor conocimiento como académico o de estudio, sino desde nosotros mismos (AG).

Analizar el concepto de memoria me parece que es como muy académico. Yo creo que todos hablamos de lo que sucedió, de lo que sentíamos, pero no era un análisis de los conceptos de memoria, sino que era un trabajo emocional, espontáneo, abierto, muy honesto, y donde cada uno explicaba la mirada de lo que había sucedido (CS).

Alejado de una noción tradicional y académica de composición artística, quienes recuerdan el proceso, lo describen como un momento de construcción colectiva cercana, de diálogo situado y respetuoso. En este espacio la concepción de memoria se forja como un pilar implícito de la obra *Ronda de Unidad*. “Fue un eje esencial en el diseño de la obra. Significa para mí un llamado a no olvidar, y como dije, las interpretaciones de ella son diversas dependiendo de los espectadores.” (JC). Dentro de estas interpretaciones, algunos participantes coinciden en que los conceptos de memoria y derechos humanos están relacionados en la obra *Ronda de Unidad*, siendo utilizados en algunos momentos como sinónimos. En tanto el momento histórico y los individuos que participan del memorial, están estrechamente ligados a reivindicaciones políticas sobre derechos humanos. Así queda de manifiesto en el relato de uno de los participantes, quien reconoce este carácter otorgado al memorial.

De esta forma, la obra pretendió establecerse como un hito material que contribuyera al encuentro y reflexión sobre la memoria, entendiendo que la obra se emplazaba al interior del campus UdeC Concepción, en un sector abierto y de tránsito natural, que hasta ese entonces, era identificado como sector Laguna de

Los Patos, y luego, con la obra emplazada en esa zona, comenzó a tener un carácter no sólo recreativo y de contemplación de la naturaleza, sino también, de rescate y puesta en valor de la memoria y reconocimiento de los Derechos Humanos (SP).

Mientras que se identifica que el proceso es guiado por la noción de memoria, otro grupo de entrevistados no concuerda con la idea del concepto de memoria como un componente dentro de la obra *Ronda de Unidad*. Por el contrario, expresan que la obra en sí es parte del ejercicio de memoria, es memoria en sí. Dejando de manifiesto que son aspectos que no están separados, dicha separación se puede realizar de forma analítica para efectos de análisis académico. Desde la concepción de las y los participantes, el proceso se aleja de esta visión.

La obra es parte de esa memoria, no se puede separar, por lo tanto, yo me atrevo a decir que no se puede hablar de qué relación tiene la obra con la memoria, la obra es parte de, nació desde la memoria, la obra es esa memoria (CS).

En este sentido, encontramos dos posturas referentes a la relación que posee la concepción de memoria y la obra, las cuales expresan diferencias, pero no necesariamente responden a principios contrarios. En ambas, la noción de memoria es fundamental para entender la obra, y las repercusiones que tuvo en su momento y que hoy, sigue teniendo.

Un país sin memoria está condenado a cometer, no sé si los mismos errores, pero errores similares y, por lo tanto, era o es indispensable que la memoria esté siempre presente como un elemento de la significación de los pueblos, uno puede hacer memoria de lo que le sucedió y de lo que le aconteció para no olvidarlo nunca (OP).

Así, la memoria es vista como un recurso político que debe permanecer como práctica cotidiana en las y los individuos. Ejercicio que puede ser o no premeditado, pero que en su dimensión de futuro entrega aprendizajes significativos sobre acontecimientos críticos a las nuevas generaciones de la sociedad.

### **3.3 *Ronda de Unidad* como ejercicio colectivo de memoria.**

Ha quedado de manifiesto a lo largo de este texto, la necesidad creciente que existía en la época por tener un lugar donde recordar y homenajear a las personas desaparecidas y asesinadas en dictadura. De allí la fuerza que toma la idea de *Ronda de Unidad* y que sigue teniendo para la comunidad. La obra, como ejercicio colectivo de reivindicación política, de justicia y memoria, es una de las primeras experiencias en el territorio nacional de esta índole. Ante la importante demanda por un lugar para la memoria, es la comunidad quien dispone de los mecanismos para concretar el proyecto memorial.

Los valores que priman son, “La comunión y hermandad que nos unía durante el proceso, y que creo dura hasta hoy.” (IB) que se ve reforzada por la concepción de arte entregada por Lautaro Labbé, y por la temática que se estaba trabajando, que respondía a lo más profundo de las emociones y experiencias de quienes participaron en la obra. En este sentido, el volcar este contenido emotivo en el proceso creativo, genera un ambiente de comunidad que se ve fortalecido por reconocer en ese otro u otra, alguien que vive y siente algo similar, encontrando contención en la comunidad para sobrellevar el dolor.

De esta forma, *Ronda de Unidad* es pensada como un ejercicio colectivo de memoria, así queda expresado en lo relatado por uno de los gestores y participantes de la obra, quien ve en esta colectividad el motor principal del memorial.

[...] todo ello pudo concretarse gracias a un momento de coincidencia virtuosa que consistió en la participación de un colectivo de estudiantes comprometidos, de distintas carreras de la Universidad, el liderazgo de un escultor excepcional como Lautaro Labbé, y la participación de diversas personas que desde sus espacios –Universidad, Sindicatos, ONGs y Empresas- lograron aunar sus esfuerzos y aportes para conseguir levantar la obra y emplazarla en el campus, para la comunidad y el país (SP).

Este ejercicio es acompañado por una comunidad diversa, en la que participan familiares y amigos de detenidos desaparecidos, para quienes este espacio se vuelca a ser el lugar donde recordar a ese ser querido. Así mismo, lo es para quienes, si bien no participan de su construcción, ven en este lugar un espacio para la memoria.

[...]fue impresionante ver al padre de Miguel Henríquez en el evento, muchos familiares. Pero lo más significativo fue cuando se me acerca una señora a darme las gracias, porque por fin tenía un lugar donde dejarle una flor a su hijo. Eso es el fruto de la colaboración de la energía de todos y la gran guía de Lautaro (CV).

El proceso se configura de forma colectiva, lo que conlleva a crear lazos entre las personas, uniéndolas a una comunidad ante el ejercicio de creación artística, “[...] lo hermoso de estas obras colectivas, que al ser colectivas no son de una persona, sino que pasan a ser de todos quienes participaron y, por lo tanto, la sienten suya, la defienden.” (ML). El ejercicio de memoria necesario para la comunidad, se expresa así, como un acto político reivindicativo, que busca dejar de manifiesto un doloroso momento de la historia, trasladándose desde la esfera personal de los recuerdos, a la conjunción de historias y sentimientos colectivos, que se ven materializados en un espacio físico para la memoria colectiva. “Es casi un vínculo ritual de una



tribu un pueblo, en honor a la memoria, donde la individualidad se borra y todo se transforma en colaboración en pos de un objetivo noble.” (CV).

En este sentido, el ejercicio de memoria es precisamente el movilizar las experiencias personales, vividas en lo íntimo, hacia el exterior, visibilizar que la experiencia personal, es a su vez compartida, reconstruyendo una memoria que es social y colectiva. De esta forma, la instancia se contrapone al sentido común de que el dolor es sobrellevado en soledad, evidenciando públicamente la herida, el dolor, la pérdida. Es precisamente un acto revolucionario que marca el proceso de *Ronda de Unidad*, en el cual el arte tiene un importante rol, ya que es a través de las herramientas de las que dispone que se materializa este sentimiento y permite “[...] sanar en colectivo, en comunidad.” (HE).

De esta forma, *Ronda de Unidad* no solo es un espacio físico de memoria, sino que también es articulador y constructor de comunidad a partir de vivencias comunes, es decir, el entramado son las experiencias, emociones, sentimientos de familiares, amigos y cercanos de desaparecidos y asesinados en dictadura.

### **3.4 Vínculo entre el arte colectivo y el ejercicio de memoria.**

A lo largo de este capítulo, ha quedado de manifiesto que para las y los entrevistados, *Ronda de Unidad* es catalogado como un ejercicio colectivo de memoria. En este sentido, es necesario revisar los vínculos que tiene esto con el arte colectivo como metodología propuesta por Lautaro Labbé para el proceso.

Dentro de las características atribuidas al proceso de construcción del memorial, se coincide en que priman los espacios de “[...] conversaciones, de trabajo solidario, de encuentro con el otro, de la valoración del otro como actitud de vida.” (IB) aspectos que relacionan a los

aprendizajes entregados por Lautaro Labbé, y que hicieron propicio el espacio para el trabajo en colectividad de una temática que despertaba fuertes emociones en las y los individuos.

Yo creo que existe un vínculo claro entre el arte colectivo y el simbólico de esta obra, porque la memoria se hace de manera colectiva, uno puede tener sus propios recuerdos, pero cuando ese recuerdo uno lo vincula con otras personas, lo asocia o lo comparte más bien con otras personas que también tienen sus propios recuerdos, yo creo que ese recuerdo, esa memoria se hace más latente, más potente también, como que agarra más fuerza porque uno puede acordarse solo de algo, pero se puede perder, es frágil, en cambio cuando la memoria es colectiva y de alguna manera se plasma en una obra colectiva, creo que es demasiado potente (AG).



La colectividad como recurso de fortalecimiento de una historia, experiencia y mensaje que busca ser transmitido. Memoria colectiva como mecanismo de construcción de un relato que, desde la visión expuesta, tiene la cualidad de tener mayor peso que al momento de hacerlo de forma individual. Así mismo es expresado por otra de las participantes en el proceso.

De todas maneras, al ser una construcción de comunidad el sentido simbólico de la obra en torno a la memoria se enriquece y se reviste de múltiples capas, cada uno de los involucrados aporta desde su propia experiencia y eso se sintetiza en la obra final. Ese es el vínculo, la memoria colectiva, que es la síntesis de la suma de las memorias individuales (CO).

En lo anterior se explicita la estrecha relación entre memoria y colectividad, quedando claro que la decisión de Lautaro por emplear la metodología de arte colectivo en la instancia fue sumamente apropiada.

Hay un vínculo ciertamente entre la obra y el trabajo colectivo: memoria colectiva, de un país, entre todos la construimos (memoria y escultura), la levantamos y dejamos el testimonio de ello en beneficio de la memoria histórica de Chile y el mundo (CR).

Esta pertinencia es reconocida por quienes hoy se desempeñan como artistas y fueron parte del proceso *Ronda de Unidad*. “Si, por que para estos fines el arte colectivo es quien reúne un sentimiento común respecto de los hechos históricos y su recuerdo.” (JC) La comunidad es concebida como espacio de contención y reconocimiento de experiencias y dolores colectivos.

Al interrogar por el vínculo entre Arte colectivo y memoria, emergen a su vez, visiones contrapuestas. Por un lado, se relata que, desde el punto de vista personal, la obra logra transmitir que fue realizada de forma colectiva y que esto se liga directamente con la memoria. Sin embargo, desde otra vereda, se asume que las y los espectadores no están al tanto del contexto y mensaje de la obra, más allá de lo que puede explicitar la placa conmemorativa. “Creo que no. Las personas que hoy observan la obra no tienen idea si fue un trabajo colectivo o no y el mensaje escultórico que reciben es sólo visual.” (LR) De esta manera se identifican los márgenes de la obra, en relación a lo que logra transmitir en su significancia y desarrollo, acotando su alcance más complejo a las personas que formaron parte directa de su construcción material y simbólica.

Un aspecto interesante que emerge desde las y los entrevistados, es la problematización de la procedencia de quien insta al ejercicio de memoria colectiva. Para el grupo, el proceso debe ser llevado por miembros de la comunidad y/o territorio, o en su defecto el sujeto estratégico es quien pertenece al lugar y es contenedor de experiencias, emociones y reflexiones asociadas a la temática a abordar en la obra. Así lo expresa una de las participantes.

Se habla como mucho sobre la memoria y cómo ejercer la memoria como un acto para mantener nuestra identidad, nuestro patrimonio, pero muchas veces, claro, como que viene alguien de afuera y como que ejerce este rol de salvador o recolector de memoria y te pone en evidencia tu entorno, o lo rescatable que puede haber en el lugar donde tú estás. Me parece súper importante la mirada, quizás, que puedan dar otros, pero si los ejecutores y quienes están reactivando esta memoria, son justamente las personas que están en este lugar, y en ese momento eran los estudiantes, me parece que ahí está el nexo importante. Como te decía, no es alguien de afuera que viene a hacer la obra, o sea, sí, viene el escultor, que es el especialista, pero finalmente es el que pone un poco la técnica, pero sí que los estudiantes hayan sido los que estaban trabajando ahí, me parece que es el acto como más importante de reivindicación de la memoria de los mismos estudiantes detenidos y muertos en dictadura (YG).

Se le otorga un rol protagónico a la comunidad en relación al ejercicio de memoria, identificando al grupo de estudiantes que impulsan el memorial, como actores claves del proceso. Más allá de la presencia de Lautaro Labbé, como el artista reconocido, escultor, poseedor del conocimiento técnico, las y los participantes coinciden en que en el proceso de reconstrucción de memoria son las personas del lugar, quienes portan las experiencias, reflexiones y emociones que son la materia prima para la creación artística y el proceso construcción de memoria colectiva. De esta forma, se concibe a *Ronda de Unidad* no solo como el producto de un escultor, sino como el resultado del trabajo colectivo de una comunidad en búsqueda de la reactivación de la memoria.

### 3.5 La obra en la actualidad.

En la actualidad, la obra sigue estando presente, con algunas alteraciones tras los años de estar expuesta a condiciones climáticas adversas, que le han conllevado un par de intervenciones. Pese a ello, continúa siendo un espacio para la memoria, el cual desde la perspectiva de las y los participantes en las entrevistas se ha ido fortaleciendo en el transcurso de los años.

A nivel personal, tras años de su construcción, los participantes coinciden en que la obra es un importante recuerdo en sus vidas, una expresión y símbolo de unidad que hasta el día de hoy les trae aprendizajes. Al mismo tiempo emergen sentimientos de orgullo por haber logrado concretar el proyecto, “Hoy, la obra significa un orgullo para mí, me siento parte de un grupo de personas que construimos memoria colectiva, dejando un testimonio físico y de esfuerzo de ello.” (CR) y que este lograra trascender en el tiempo con el mensaje que buscaban impregnar en él. “Me impresiona que esté, que exista y que se perpetúe como un lugar de memoria y reflexión, agradecer la oportunidad de haber participado en su realización.” (CV)

Esta trascendencia se configura como uno de los objetivos del grupo de ejecución de la escultura, y que hoy logran presenciar al ver a las nuevas generaciones haciendo eco del mensaje de la obra. Así es expresado por dos de los actores en el proceso.

La satisfacción principal está puesta en que, la obra ha contribuido a que diversas generaciones de estudiantes reconozcan y mantengan viva la memoria, el reconocimiento de los Derechos Humanos, como garantía y facultades que deben ser protegidas y respetadas (SP).

[...] la gente, los estudiantes y quienes pasan por aquí guarda mucho respeto y que cuando pasan por ahí –porque yo lo evidencié, yo lo vi- se detienen a leer a interiorizarse de que se trata (OP).

Al mismo tiempo, el espacio se ha configurado con el paso de los años en un lugar en el que se realizan múltiples actividades. Dentro de ellas, actividades culturales y de conmemoración de fechas políticas afines, en las que el memorial se configura como un espacio para la memoria, congregando a la comunidad en su entorno.

El 11 de septiembre es la fecha que se acudía a recordar a los estudiantes, con pequeños actos. Hoy en día se realizan encuentros, homenajes a estudiantes de diferentes partidos. Siendo un lugar de encuentro. [...] Los últimos años se han hecho Ruta de Memoria siendo este memorial un punto muy importante. El estudiantado de distintas universidades y carreras, junto a estudiantes secundarios, han participado en ellas. He participado como relatora, memoria viviente (HE).

Si bien, sigue siendo un espacio donde amigos y familiares se reúnen a recordar, es importante enunciar en lo que se ha ido transformando la obra, un espacio destinado a la memoria política, ejercicio que se refuerza con actividades como Las Rutas de la Memoria, que promueven justamente este ejercicio reivindicativo.

Es un trabajo colectivo, las Rutas de la Memoria es un trabajo multiplicador. El relato va con la entrega testimonial, una cartilla con rostros de los estudiantes detenidos desaparecidos y ejecutados, que ellos llevan a sus casas y comentan, es multiplicar la información (HE).

De este modo, el sentido que quisieron otorgar las y los estudiantes que impulsaron la idea de memoria, que era justamente el que nuevas generaciones supieran que, en su misma universidad, que probablemente en la misma aula en la que ellos estudian hoy, hubo estudiantes que por crear un proyecto político que transformara la sociedad, fueron asesinados. Este objetivo hoy se ve fortalecido con las actividades que periódicamente se realizan en torno al memorial. Ya no es solo el memorial, el que cumple este objetivo. Como tal, *Ronda de Unidad* trasciende de lo meramente objetual y escultórico, pasando a ser un hito que congrega en su entorno, un lugar para la memoria política de la comunidad en su conjunto.



## Discusión

La presente investigación tuvo como propósito analizar la visión de “arte colectivo” de Lautaro Labbé y el rol de esta práctica en su obra *Ronda de unidad* en vinculación con su sentido simbólico en torno a la memoria presente en la concepción y significado del monumento. Para esto se examinó la experiencia de los artistas participantes en la elaboración de la obra, funcionarios (as) de la Universidad de Concepción involucrados en la ejecución de la obra, militantes de organizaciones políticas y/o de derechos humanos y a familiares y amigos (as) de Lautaro Labbé. A continuación, se discuten los principales hallazgos de este estudio.

Los resultados obtenidos muestran que uno de los ejes centrales que tienen en común quienes construyen la obra *Ronda de Unidad* es el contexto sociopolítico. En el caso de Labbé su vida estuvo marcada por hitos que irían forjando su manera de pensar y actuar, lo que más tarde lo llevaría a militar en el partido socialista y a incorporar en su arte los términos dignidad y socialización.

Luego de encontrar el sentido del arte en lo social, Labbé y todos en el territorio nacional se ven enfrentados a uno de los periodos más oscuros ocurridos en Chile: La dictadura militar en el año 1973, la cual estuvo marcada por la violación sistemática de los Derechos Humanos y que, de acuerdo a Labbé y los participantes de la ejecución de la obra *Ronda de Unidad*, censuró las expresiones artísticas y el sentido colectivo de éstas.

El mismo Labbé describe en su libro “Una vida. Memorias de un fracasado” cómo fue víctima de violencia política, tales como períodos de persecución o violencia física directa, y luego en las entrevistas realizadas a sus cercanos estos describen cómo estas experiencias lo marcaron como persona y en su manera de hacer arte. De alguna u otra forma todos fueron



víctimas de este régimen, algunos directamente y otros indirectamente al perder familiares, vecinos/as o en el ámbito estudiantil compañeros/as.

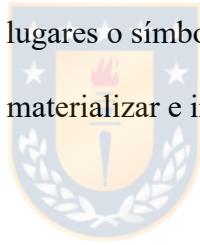
Ya en la década de los noventa, el contexto universitario está marcado por la reintegración de estudiantes expulsados en periodo de dictadura, quienes fueron los primeros en impulsar la idea de un espacio dedicado a la memoria en el campus universitario. Algunos entrevistados describen con tristeza cómo aún podían ver y oír por los pasillos de la universidad a aquellos amigos/as y compañeros/as que habían perdido a manos de la dictadura militar generando inquietud entre los y las alumnos/as quienes sentían que necesitaban un espacio en donde hacer “memoria”, para no olvidar a los que no están, para no olvidar las atrocidades ocurridas y generar conciencia para que no se vuelva a repetir.

Si bien la moción por hacer un memorial nace de los estudiantes reintegrados y estudiantes de las nuevas generaciones, no es hasta la llegada de Lautaro que estas ideas se encausan hacia su materialización. Lautaro Labbé llega a Concepción en el año 1993 al ser invitado a participar en la Escuela de Invierno de la Universidad de Concepción, instancia que propicia su encuentro con este grupo de estudiantes motivados por la convicción política de hacer memoria.

Bajo este contexto, Lautaro es invitado a participar de la creación del memorial, proceso en el que, son los estudiantes quienes depositan en el artista sus objetivos y expectativas de esta idea que en su momento fue un profundo sentimiento de añoranza, que de a poco, en la medida que se fue colectivizando comenzó a concretizarse en una obra escultórica. En este proceso Lautaro supo canalizar las inquietudes de un grupo de jóvenes entusiastas concretando el memorial, obra que años más tarde para el autor es considerada la materialización de su discurso político de socialización del arte.

Es importante mencionar que el carácter compartido de la experiencia sociopolítica de este periodo histórico genera una memoria colectiva, lo que de acuerdo a Halbwachs (citado en Ruiz, 2014) sería la interacción entre la memoria individual y la memoria social. En las entrevistas es posible captar que cada persona, incluido Labbé, tuvo su propia forma de experimentar lo ocurrido, sin embargo, sus relatos siempre tienen un punto en común: el contexto en el que se encontraban.

Aquel sentimiento que comienza a crecer entre los estudiantes se puede relacionar a lo relatado por Halbwachs (citado en Ruiz, 2014), quien explica que constantemente tratamos de dar sentido a los recuerdos que se originan en la vida social. Siguiendo esta línea, Traverso (2018) indica que cuando una memoria se ve amenazada por el olvido pueden actuar como sustitutos de estos recuerdos los objetos, lugares o símbolos. Aquí es donde el arte se hace presente, ya que a través de él es posible materializar e inmortalizar los recuerdos que se evocan (Brodsky, 2012).



En este tipo de contexto el arte se ha convertido, tanto en Chile como en el mundo, en una estrategia que tiene el Estado para rectificar el silencio, utilizando el arte como medio y el espacio público como soporte para conformar una memoria que en otro tiempo se sostuvo incómoda e inestable y que con él se comienza lentamente a digerir (Brodsky, 2012).

Existen diversas formas de conceptualizar el arte y una de ellas es el arte colectivo, para Labbé este tipo de arte, desde la percepción de las y los entrevistados, se caracteriza por tres aspectos generales. Uno de ellos es la realización de un trabajo colectivo de forma horizontal, es decir, todos los participantes tienen espacio al diálogo y acción creativa en el transcurso de la creación de la obra. El segundo aspecto es que el arte colectivo se ve expresado al momento de contraponer valores como el individualismo, con valores que impulsan un arte pensado desde la

colectividad. En este sentido Labbé identifica el arte como una herramienta de lucha, que permita expresar las demandas de la clase trabajadora. Por último, el tercer aspecto sobre el pensamiento de Labbé, es sobre la necesidad de socializar el arte, entendiendo que éste debería ser igual de accesible para todos y no solo para los “expertos”.

Este último aspecto significa para el autor, de acuerdo a los/as entrevistados/as, diversas discusiones con otros colegas, ya que él sentía que el arte debería reflejar la realidad de las personas, por lo que no se trataba de solo democratizar el arte, sino de preocuparse del lenguaje por el cual se comunicaba el arte, el que de acuerdo a su conceptualización debía ser un lenguaje compartido y con una postura profundamente política.

Es imposible no volver a mencionar que el contexto es clave, nuevamente, para entender el concepto de arte colectivo que perseguía Lautaro, ya que es mero reflejo de su pensamiento político en conjunto con las vivencias y repercusiones que la dictadura militar dejaron en su vida. Sin embargo, otros autores por los cuales Labbé se ve influenciado también habían puesto en duda el sentido del arte, como lo es Fischer (1975) quien critica fuertemente la mercantilización del arte que bajo este régimen aliena fuertemente a las personas a través de los significados abstractos, alejando el sentido y función social que perseguía en un principio al compartir y recibir a su vez experiencias que cobran significado en la colectividad. De esta misma manera Sánchez (1972) se posiciona fuertemente en contra el arte de élite y la creciente privatización para unos pocos, donde el arte al perder su sentido creador y socializador, muere.

Siguiendo con Fischer (1975), otra de las consecuencias devastadoras de una sociedad que conceptualiza al ser humano como un mero objeto es la pérdida de la individualidad. En este sentido Labbé también buscaba en su manera de hacer arte que, a través de la expresión personal mediante sucesivas etapas, se lograra una síntesis colectiva final. Este pensamiento se condice

también con Halbwachs (citado en Delgado s/f) para quien la memoria colectiva se entendía como la participación de todos los miembros, pero articulando los aportes de cada uno de manera distinta y asumiendo de manera no menos distinta los recuerdos que se comparten con los demás.

La obra *Ronda de Unidad* es un reflejo de cómo el arte puede cobrar vida a través de la socialización, desde su conceptualización, construcción y simbolismo guiado por los objetivos propuestos por el grupo al momento de idear la ejecución de la obra. En este sentido, se aprecia que el significado de la obra está dado por el ejercicio de memoria, y no solo por recordar a este grupo de compañeros y compañeras que ya no están, si no de lo que este grupo representaba, el profundo compromiso político por transformar la sociedad, un compromiso hacia la colectividad, hacia los más desvalidos.

La obra es un testimonio del odio, la violencia y el desprecio por la vida, lo que simboliza el renacer desde la tierra de las personas asesinadas, para levantarse y unir sus manos en una ronda de unidad, de acuerdo a los/as entrevistados/as, lo que le otorga la cualidad de trascender generacionalmente y mantener la memoria viva. Esto se condice con lo propuesto por Richards (2010) quien reconoce que la memoria en este tipo de contexto se transforma en un recurso simbólico, ya que recordar es una manera de expresar que estos tipos de crímenes no deberían volver a tener lugar en el futuro.

La función social de este tipo de obra representa de acuerdo al Ministerio de las Culturas las Artes y el Patrimonio (2018) una reparación simbólica a las víctimas, ya que reconocen oficialmente sus experiencias y memorias, visibilizan y dan reconocimiento público a espacios que para la mayoría de la población permanecen desapercibidos.

Por otra parte, aquella característica que termina por dar el mayor simbolismo a la obra es los materiales con los que se construye: uno de ellos es la tierra, elemento que representaba el

territorio, arraigo y pertenencia a un espacio físico, a su vez contenía esta imagen simbólica de una figura que brota de la misma tierra, cual semilla que emerge y crece en la adversidad. Otro de los elementos mencionados, son las baldosas, que antiguamente habían sido el piso que tocaron esos compañeros y compañeras, y que forma parte de la materialidad que constituye la obra, un trozo de sus vidas y recuerdo se encontraba presente.

Finalmente, la obra representa claramente como el arte colectivo puede ayudar a materializar procesos de memoria colectiva, ya que, si bien Labbé fue un guía en la materialización, la obra cobra sentido en el relato compartido de todo los que participaron en su construcción.



## Conclusión

Se concluye que el arte colectivo conceptualizado por Lautaro Labbé, desde la perspectiva de los/as entrevistados/as, permite materializar y dar sentido a la memoria colectiva de toda una generación marcada por la violación de los Derechos Humanos durante la dictadura militar del año 1973. La obra *Ronda de Unidad* expresa la recuperación de un espacio público que se alza como un memorial a quienes pierden su vida en la búsqueda de la justicia y como recordatorio para las futuras generaciones de aquellos que no se debe volver a repetir.

En cuanto al autor, la información recolectada permite dar cuenta de cómo sus vivencias se reflejan en su manera de hacer arte y permiten encaminarlo hacia un profundo sentido social y político, se hace especialmente relevante en este estudio comprender lo difícil que es separar la expresión artística del ser humano. Tal y como expresaba Labbé, todos somos capaces de crear, no es necesario que unos pocos se tomen la atribución del arte, sino que esta es inherente a las personas y toma fuerza cuando se valida en conjunto con otros, en una colectividad.

*Ronda de Unidad* en este sentido se transforma en una prueba y antecedente para quienes participaron de su construcción de que el arte colectivo puede materializar y dar sentido a la memoria colectiva, que puede expresar un mensaje. El proceso de construcción se da casi de forma natural, ya que el arte colectivo tiene su base en procesos humanos tan comunes como es una conversación, más que una disciplina se transforma en una forma expresión genuina de un sentir compartido.

Esta cualidad permite que Lautaro Labbé pueda seguir desarrollando obras bajo esta conceptualización de arte colectivo en distintos puntos del país, que respondían a las necesidades propias del lugar y que daban cuenta de memorias de otras colectividades, reafirmando una y

otra vez cómo esta metodología es efectiva en este tipo de contextos y consolidando su conceptualización de arte colectivo.

Por su parte, la obra *Ronda de Unidad* se ve envuelta desde su conceptualización, ubicación y materialidad con un fuerte simbolismo, por lo que es fundamental conocer el contexto y creación de la obra para su posterior mantenimiento. Respecto a las intervenciones posteriores realizadas en la zona colindante al monumento, cabe preguntarse si sigue los lineamientos de memoria y arte colectivo, ya que la materialidad utilizada para la realización de la plaza se aleja de los materiales utilizados en su origen. En cambio, se tapa la tierra en donde renacen los compañeros/as desaparecidos con hormigón, material que hace recordar a los propios ex presos políticos más bien a aquellas celdas en donde eran encerrados y torturados.

La presente investigación destaca enormemente la importancia del contexto en el que fue creada la obra y se recomienda continuar con una construcción que tenga como base la colectividad para que no pierda su simbolismo. Es por esto que se sugiere a la Universidad de Concepción llevar a cabo programas de mediación o educación patrimonial que permitan dar a conocer los valores de la obra a la comunidad, ya que actualmente no existe un esfuerzo consistente por generar audiencias, tampoco se ha levantado la necesidad de profundizar en la documentación de estos valores. Se hace imprescindible, entonces, la elaboración de un plan de manejo del sitio con una mirada integral, que identifique valores patrimoniales y sus respectivos bienes culturales asociados; y en base a esto, plantee programas de puesta en valor. A su vez, las futuras intervenciones tienen que ser mediadas en conjunto con la comunidad para que la obra no pierda su fin social, ya que, si bien esta se encuentra dentro del campus de la universidad, pertenece a todas las personas que comparten esta memoria.

## Referencias

- Arias, R., (2016). *Ronda de Unidad* [Fotografía]. Obtenido de: Archivo Casa del Arte, Universidad de Concepción.
- Batthyány, K., & Cabrera, M. (2011). *Metodología de la investigación en Ciencias Sociales Apuntes para un curso inicial*. Departamento de Publicaciones, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR).
- Beuchot, M. (1996). *Posmodernidad, hermenéutica y analogía*. Miguel Ángel Porrúa.
- Bolívar, A. (2010). *La investigación biográfica narrativa en el desarrollo e identidad profesional del profesorado*. L'Harmattan.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Brodsky, C. (2012). *Memoria y Monumento. El memorial en la recuperación de la historia de la represión 1973-1990 en Chile*. [Tesis de Licenciatura en Artes c/m Teoría e Historia del Arte]. Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Da Silva, L. (2010). Exponer lo invisible. Una etnografía sobre la transformación de Centros Clandestinos de Detención en Sitios de Memoria en Córdoba-Argentina. En Tania Medalla, Alondra Peirano, Olga Ruiz, Regine Walch (Eds.). *Recordar para pensar Memoria para la Democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina* (pp. 44-56). Ediciones Böll Cono Sur.
- Delgado, M (s/f). *Lo común y lo colectivo*. Universitat de Barcelona.
- Del Valle, N., y Gálvez, D. (2017). Microbiografías y estudios de memoria en Chile: observaciones metodológicas desde la investigación social. *Cuhsa*, 27 (1), 159-181.



- Díaz-Bravo, L., Torruco-García, U., Martínez-Hernández, M., y Varela-Ruiz, M., (2013). La entrevista, recurso flexible y dinámico. *Investigación en Educación Médica*, 2(7), pp. 162-167.
- Diario el sur (1993). *Homenaje a Víctimas* [Fotografía].
- Duque, F. (2001). *Arte Público y Espacio Político*. Ediciones Akal.
- Echagüe, (2019). Plaza de Memorias y los Derechos Humanos [Fotografía], Obtenido de:  
<https://www.diarioconcepcion.cl/ciudad/2019/09/27/udec-inauguro-plaza-de-la-memoria-y-los-derechos-humanos-en-el-campus.html>.
- Faúndez, X., Carvallo, M., Besoain, C., Bravo, D. y Jaime V., (2018). Imágenes de la detención en nietos y nietas de ex presos políticos y ex presas políticas: el arte como medio de expresión y aporte a la elaboración del trauma psicosocial. En Juan Sandoval y Alina Donoso (Eds.). *Investigación interdisciplinaria en cultura política, memoria y derechos humanos*. Centro de Estudios Interdisciplinarios sobre Cultura Política, Memoria y Derechos Humanos, Universidad de Valparaíso - Universidad de Valparaíso, Chile.
- Fischer, E. (1975). *La necesidad del Arte*. Penguin Books LTD.
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. (2014). *Metodología De La Investigación* (5.a ed.). McGraw-Hill Interamericana de España S.L.
- Jelin, E., (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores.
- Labbé, L., (2002). *Una Vida. Memorias de un fracasado*. Edición artesanal.
- Labbé, L., (2006). *Una Vida. Memorias de un fracasado*. Editorial Ayun.
- Labbé, L. *Esculturas Públicas de Creación Colectiva*. Edición artesanal.

Llardo, C., (2005). Una nueva forma de arte popular: las creaciones colectivas. *Séptimas jornadas de artes y medios digitales - Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital*, Simposio llevado a cabo en Córdoba, Argentina.

López, J., (2011). Qué hay más allá del arte como espacio. *Versiones*, 2(1), pp. 73-85.

Ministerio de las Culturas las Artes y el Patrimonio (2018). *Guía de Gestión Cultural en Sitios de Memoria*. Unidad de Memoria y Derechos Humanos.

Pollak, M., (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Ediciones Al Margen.

Popper, Frank. 1989. *Arte, acción y participación*. Madrid, España; Ediciones AKAL S.A.

Richard, Nelly. 2010. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Ricoeur, Paul. 2013. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Ricoeur, P. (1985). *Hermenéutica y acción*. Buenos Aires: Editorial Docencia

Baudino, Lujan. 2008. Una aproximación al concepto de arte público. *Boletín Gestión Cultural*, N°16, PP. 1-10-

Ruiz, O., y Montero, C., (2018). Los estudios de la memoria social: preguntas y tensiones a partir de los casos de Argentina y Chile. En Juan Sandoval y Alina Donoso (Eds.). *Investigación interdisciplinaria en cultura política, memoria y derechos humanos*. Centro de Estudios Interdisciplinarios sobre Cultura Política, Memoria y Derechos Humanos, Universidad de Valparaíso.

Ruiz, O., (2014). *Historias y Memorias de Traición: Subjetividad revolucionaria, mandatos militantes y traición en el Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP), Montoneros y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en las décadas del sesenta y setenta* [Tesis de Doctorado Universidad de Chile]. Repositorio Universidad de Chile.

Sánchez, A., (1972). *Socialización de la creación o muerte del arte. VII Congreso Internacional de Estética*, Conferencia llevada a cabo en Bucarest, Rumania

Traverso, E., (2018). *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*. Fondo de Cultura Económica.

Todorov, T. (2013). *Colección signos de la memoria: Los usos de la memoria*. Museo de la Memoria y Derechos Humanos.



## Anexos

### Anexo 1: Pauta Entrevista Semiestructurada

#### a) Perfil Artista.

- ¿Podría presentarse brevemente?
- ¿Cuál fue su relación con Lautaro Labbé?
- ¿Podría describir la personalidad de Lautaro Labbé?
- ¿Cómo llegó a trabajar en la obra *Ronda de Unidad*?
- ¿Quiénes participaron en la Obra?
- ¿Cómo se gestó la idea de levantar esta obra en la Universidad?
- ¿Cómo fue el proceso creativo en la concepción de la obra?
- ¿Cómo era la escena artística en periodo de dictadura? ¿Qué la caracterizaba?
- ¿Cómo era la escena artística post dictadura? ¿Qué la caracterizaba?
- ¿Qué entiende usted por arte colectivo?
- ¿Esta noción se vio influenciada por Lautaro Labbé?
- ¿Lautaro Labbé les habló alguna vez sobre Arte Colectivo?
- ¿Cuál cree usted que era la visión de Lautaro Labbé sobre el Arte Colectivo?
- ¿Qué cree que motivó al artista pensar su arte desde este enfoque?
- Para usted, ¿Qué simboliza la obra *Ronda de Unidad*?
- Para usted, ¿Cuál es la relación entre la obra y la memoria?
- ¿Durante el proceso creativo se analizó o conversó respecto al concepto de memoria?
- ¿Cómo se abordó la temática de los DD.DD y Ejecutados Políticos en la concepción y elaboración de la obra?

- ¿Se trabajó en conjunto con presos políticos, agrupaciones de DDDD o vinculadas a la memoria?
- ¿Cuál cree usted que es la relación entre la obra y la memoria?
- ¿Cree que Lautaro Labbé cumplió un rol influyente en esta relación?
- ¿Cree que con el tiempo fue mutando el simbolismo de la obra?
- ¿Cree usted que exista un vínculo entre la práctica de arte colectivo y el sentido simbólico de la obra en torno a la memoria? ¿Cuál es este vínculo?
- ¿Cree usted que ayudó la práctica de Arte Colectivo, en esta obra, para desarrollar su sentido de memoria y memorial?
- ¿Cree que el ejercicio de memoria es un ejercicio colectivo?
- ¿Qué es lo que más destaca sobre su experiencia con el artista?
- ¿Qué es lo que más destaca sobre su experiencia en la ejecución de la obra?
- Hoy en día ¿qué significa para usted la obra? ¿Qué cree que significa para la comunidad artística? ¿Qué cree que significa para los/as familiares y organizaciones de detenidos desaparecidos?
- ¿Sabe desde cuándo, la obra, comenzó a llamarse *Ronda de Unidad*?
- ¿Tiene algún tipo de registro visual del trabajo realizado?

#### **b) Perfil Familiar**

- ¿Podría describir la personalidad de Lautaro Labbé?
- ¿Podría explicar brevemente el contexto histórico y social del artista y de su obra?  
¿Identificó cambios? de ser así ¿Qué cree que motivó dichos cambios? ¿Cree que esos cambios influyen a posterior en su obra *Ronda de Unidad*?
- ¿Cómo cree que la dictadura influyó en el trabajo creativo de su padre?

- Sabe usted ¿Cómo se gestó su llegada a trabajar en la obra *Ronda de Unidad*?
- Sabe usted. ¿Cómo se gestó la idea de levantar esta obra en la Universidad?
- ¿Sabe desde cuándo, la obra, comenzó a llamarse *Ronda de Unidad*?
- ¿Qué significó para su padre la obra *Ronda de Unidad*?
- ¿Qué entiende usted por arte colectivo?
- ¿Esta noción se vio influenciada por Lautaro Labbé?
- ¿Cuál cree que era la visión de Lautaro Labbé sobre el Arte Colectivo?
- ¿Qué cree que motivó al artista pensar su arte desde este enfoque?
- Para usted, ¿Qué simboliza la obra *Ronda de Unidad*?
- Para usted, ¿Cuál es la relación entre la obra y la memoria?
- ¿Qué visión tenía su padre en relación a la memoria y/o conmemoración de las víctimas de violaciones a los derechos humanos ocurridos en dictadura a través del arte?
- ¿Cree que con el tiempo fue mutando el simbolismo de la obra?
- ¿Cree usted que exista un vínculo entre la práctica de arte colectivo y el sentido simbólico de la obra en torno a la memoria? ¿Cuál es este vínculo?
- ¿Cree que el ejercicio de memoria es un ejercicio colectivo?
- ¿Tiene algún tipo de registro visual del trabajo realizado en la escultura *Ronda de Unidad*?
- Hoy en día ¿qué significa para usted la obra? ¿Qué cree que significa para la comunidad artística? ¿Qué cree que significa para los/as familiares y organizaciones de detenidos/as desaparecidos/as?

**c) Perfil Administrativos.**

- ¿Podría presentarse brevemente?

- ¿Cuál fue su relación con Lautaro Labbé?
- ¿Cómo se gestó la idea de levantar esta obra en la Universidad de Concepción?
- ¿La obra estuvo pensada desde un inicio como un memorial?
- ¿Cómo se obtuvieron los permisos para levantar la obra en la Universidad?
- ¿Existía polarización política en torno a la elaboración de la obra dentro de la Universidad?
- ¿Cómo se gestó la llegada de Lautaro Labbé a trabajar en la Universidad?
- ¿Cómo se decidió que Lautaro Labbé sería el artista encargado?
- ¿Quién financió la ejecución de la Obra *Ronda de Unidad*?
- ¿Se trabajó en conjunto con presos políticos, agrupaciones de DDDD o vinculadas a la memoria?
- ¿Qué entiende usted por arte colectivo? ¿Relaciona esta concepción a Lautaro Labbé y su obra?
- Para usted, ¿Qué simboliza la obra *Ronda de Unidad*?
- Para usted, ¿Cuál es la relación entre la obra y la memoria?
- ¿Cree que con el tiempo ha mutado el simbolismo de la obra?
- ¿Cree usted que exista un vínculo entre la práctica de arte colectivo y el sentido simbólico de la obra en torno a la memoria? ¿Cuál es este vínculo?
- ¿Cree que el ejercicio de memoria es un ejercicio colectivo?
- ¿Qué es lo que más destaca sobre su experiencia con el artista?
- ¿Qué es lo que más destaca sobre su experiencia en la ejecución de la obra?
- Hoy en día ¿Qué significa para usted la obra? ¿Qué cree que significa para la Universidad de Concepción?



- ¿Tiene algún tipo de registro visual o escrito del trabajo realizado?
- ¿Sabe quién estaba a cargo de la dirección de servicios en el año 1992? Me podría facilitar su contacto o nombre por favor.
- Si sabe de alguien más que pueda darme la información que necesito, le agradecería mucho que me indicara quién.

**d) Preguntas miembros organizaciones políticas, sociales y/o culturales DD.HH – DD.DD.**

- ¿Podría presentarse brevemente?
- ¿Conoció a Lautaro Labbé?
- ¿Cuál fue su relación con él?
- ¿Participó en la Obra *Ronda de Unidad*?
- ¿Cómo fue el proceso de trabajo en la obra?
- ¿Qué significó para usted participar en ella?
- ¿Sabe desde cuando la obra comenzó a llamarse *Ronda de Unidad*?
- ¿La obra estuvo pensada desde un inicio como un memorial?
- ¿Qué entiende usted por arte colectivo?
- ¿Relaciona esta concepción a Lautaro Labbé y su obra?
- ¿Qué cree que motivó al artista pensar su arte desde este enfoque?
- Para usted, ¿Qué simboliza la obra *Ronda de Unidad*?
- Hoy en día ¿Qué cree que significa para la comunidad la obra?
- Para usted, ¿Cuál es la relación entre la obra y la memoria? ¿Cree que con el tiempo fue mutando el simbolismo de la obra? ¿En qué sentido?
- ¿Hay fechas en las que esta obra tenga un simbolismo especial?



- ¿Se conmemoran fechas particulares en el memorial?
- ¿Por qué se escoge este lugar?
- ¿Cree usted que exista un vínculo entre la práctica de arte colectivo y el sentido simbólico de la obra? ¿Y en cuanto a la memoria?
- ¿Cuál es este vínculo?
- ¿Cree que el ejercicio de memoria es un ejercicio colectivo?
- ¿Tiene algún tipo de registro visual del trabajo realizado en la escultura *Ronda de Unidad*? ¿Y de otro tipo?



## Anexo 2: Transcripción Entrevista Magdalena Labbé

Para una mejor comprensión de la transcripción, la entrevista Magdalena Labbé, será abreviada como M.L, y la entrevistadora, Pamela Quiroz, será abreviada como P.Q

P.Q: primero que todo, agradecerte mucho por aceptar hacer este aporte en mi investigación

M.L: gracias a ti pues

P.Q: así que vamos a empezar con las preguntas, primero que todo necesito una breve presentación tuya...

M.L: emm... ¿y presentación de qué tipo?

P.Q: tu nombre, lo que haces, que eres hija de Lautaro

M.L: ¡ajá!, bueno mi nombre es Ana Magdalena Labbé, mis viejos me pusieron Ana Magdalena por la esposa de Juan Sebastián Bach, porque mi mamá es pianista, y mi hermano se llama Juan Sebastián ... eh... eso, y bueno yo desde chica crecí con mi viejo al lado, viéndolo en su taller, creando y siempre muy generoso, estaba las puertas abiertas para yo estar cerquita y yo fui la que enganché con el tema del arte, de la plástica y si bien estudié violonchelo en algún momento, estuve 5 años en el conservatorio, me di cuenta que no tenía dedos para el piano (risas) y estudié finalmente Bellas Artes, en el ARCIS en Santiago, mi viejo se negaba rotundamente a que yo estudiara en la Universidad, fue, ahí me tuve que revelar, porque yo quería tener herramientas concretas para crear, qué sé yo, y él me decía " te van a cortar las alas de la creatividad" y yo creo que no estuvo tan perdido mi viejo porque me metí a estudiar a la ARCIS que era un lugar, en los años que yo me metí, era un referente de la cultura, no popular, pero en realidad era bastante político, pero si nos abrieron las puertas a muchos jóvenes que no teníamos la posibilidad de entrar a la Universidad, por plata y nos becaron a mucho, muchos estudiamos

gracias a las becas de la ARCIS...eh... ahí yo me encontré que con el arte que se trabajaba, que todo lo que nos enseñaron era arte conceptual, así que en realidad no me entregaron ninguna herramienta que yo esperaba, pero me entregaron otra que igual me abrieron un mundo también súper distinto de lo que yo venía, de la cuna, digamos ... eh... y bueno, después de terminar yo me casé, tuve mis 2 hijas y empecé a hacer familia, me fui a Santiago, nunca dejé de pintar...y eso, me dediqué a hacer un poco de Arqueología, me hice amiga de un arqueólogo en el Norte, que era otra gran pasión que yo tenía... y bueno, eso, finalmente terminé Constitución, en la séptima Región, con mis hijas, aquí se acabó el matrimonio, después de 22 años y Santiago, en realidad escapando de Constitución, que era un pueblo que no me gustaba en ese momento, bastante chato culturalmente, pueblo chico infierno grande, y volví a Santiago justo el 2010, justo para el terremoto, el tsunami entró a mi casa donde estoy ahora, de nuevo volví a Constitución, pero en ese entonces el tsunami entró en la casa, porque estoy a orilla del río, y el pueblo quedó devastado y yo...eh.. perdí mi taller completo, que estaba atrás en la casa, que era un taller muy grande y perdí mi trabajo, mi pintura, que había parido con mucha pasión porque, no sé si a todos les pasará, pero mientras más sufría en ese tiempo yo más pintada y era como ¡una explosión!, y 20 por 10 años que estuve aquí antes de tsunami, y pinturas que eran yo creo, para mi gusto era lo que más ha gustado de lo que he hecho, y bueno, el tsunami se llevó mi taller cómo con 20 obras de tamaño de 2 metros, y justo se estaba acabando el matrimonio, entonces fue como una, como una, explosión finalmente para terminar todo ese ciclo, y me fui, me volví a Santiago, con una de mis hijas, la mayor ya se había ido, a estudiar a Argentina, y en Santiago tuve que empezar a rascarme sola, porque antes mi marido ganaba muy bien y yo entonces dediqué sólo a pintar y a criar mis hijas y nunca trabajé así como formalmente mientras estuve casada, cuando me separé tuve que empezarme a rascarme sola y fue un tema porque estaba bien grandota y me costó bastante, porque

además no soy buena comerciante en mi arte, no sé venderlo, entonces bueno trabajé muchas cosas, algunas bastante humildes, oficios bastante humildes, hasta algunas bastante entretenidas, como no sé, directora de artes en una hora de televisión y de cine, en fin, fue interesante, fueron casi 8 años en que estuve en Santiago y después del divorcio yo me quedé con esta casa en donde había vivido en Constitución y volví , a esta casa hace 3 años, voy a cumplir 3 años y volví con la idea de venderla, pensando que todavía detestaba a este pueblo porque tenía malos recuerdos, pero resultó que cuando volví había pasado un tsunami por el pueblo y había limpiado las malas energías parece y se fue mucha gente y yo me volví loca de nuevo estar cerca del río, estoy a la orilla del río, al lado del mar y chata de Santiago también y decidí quedarme, no vender la casa y ahí por fin descubrí qué podría hacer para ganarme la vida, hacer algo que me encanta y además aprovechando de estar en mi casa, e hice un pequeño hostel, un hostel galería de arte, ese es como mi toque porque la casa es muy linda y la tengo con las paredes prácticamente vacía pero ambientada con mis pinturas y mi idea es mostrar trabajo de otras personas también, y me ha ido muy bien con el hostel, digamos en verano me va muy bien y en invierno vivo con lo que ganó en verano y me siento tranquila y en invierno como no tengo turismo me dedico a pintar, en fin, hago mis cosas en mi taller, tengo un taller bonito de nuevo, ahí mismo donde estaba antes el anterior taller... eso, eso es parte de mi historia.

P.Q: te voy a pedir el dato del hostel también después

(Risas).

M.L: ya...

P.Q: bueno las preguntas que vienen a continuación, quiero que la responda según, no importa si algo no lo sabes, según tus recuerdos, todo sirve... ¿podrías explicar brevemente el

contexto histórico y social del artista y de su obra?... basándonos en los cambios qué pudo haber, en los motivos de los cambios...

M.L: ¿estamos hablando de mí viejito no?

P.Q: si, si, si

M.L: De los años 70, yo tenía 4 años, Mira yo mis primeros recuerdos, Bueno yo tenía 4 años del 70, justamente el 70 es cuando llegamos a la parcela, la famosa y mítica parcela en La Reina, ahí vivimos 12 años, mi viejo, Bueno tú ya lo debes saber, antes del 70 estaba con buenos trabajos y todo, haciendo clases en la Chile, materialidad, también estaba director el Museo de Arte Contemporáneo y él con estos buenos trabajos que tuvo en esa época y que nunca más volvió a tener después del 73, compró una parcelita en la punta del cerro, en La Reina en Santiago, una parcelita de agrado, que era como para ir a veranear, que era media hectárea me parece, literalmente la punta de un cerro donde no tenía, no había nadie más, nadie a kilómetros a la redonda, y era una cabañita preciosa pero casi de juguete porque las paredes eran prácticamente de terciado grueso y con pajita de totora el techo, era bonita y con una terraza de madera grande en donde veía unos Santiago entero, y mi viejo lo compró con mi vieja veranear, yo bueno a los 4 años... bueno el 73 en realidad fue cuando llegamos a vivir ahí ahora que lo pienso, el 70 en realidad compro esa cabaña, para 73 mi viejo, los que recuerdos que yo tengo, nos tuvimos que ir a la parcela después del golpe, porque no perdió todos los trabajos, el único lugar donde teníamos para vivir, por lo tanto nos fuimos a vivir a la parcela, yo recuerdo, fue poco antes de 73 en realidad, porque recuerdo que el golpe mismo estábamos subiendo ya en esa parcela, y el recuerdo más claro que tengo de mi viejo para el golpe, ahí parte mis recuerdos más claros, fue verlo llorar sentado en la terraza de palo, llorando pero amares y yo no entendía por qué y claro estaban bombardeando La Moneda, y estábamos mirando todo eso decía desde la terraza y mi viejo lloraba

como un niño, me acuerdo que eso me impactó mucho, de ahí empezó un tiempo muy duro para nosotros, para la familia para la familia, en donde mi viejo no tenía, igual que la gran mayoría de la gente, no tenía trabajo y él bueno, en realidad, se dedicó al trabajo político cultural, yo con mi vieja nos quedábamos a la parcela y él bajaba a la ciudad en las mañanas y llegaba en la madrugada, y en esa época se dedicó al trabajo político cultural, en poblaciones, no tengo más recuerdos, muchos recuerdos de la parcela, pero en relación a mi viejo, bueno tengo cosas cotidianas, recuerdos hermosos cotidianos en esa parcela, que si bien pasamos literalmente hambre, también era un mundo bastante, era una etapa súper de contraste, porque pobres absolutamente como ratas, caminábamos como 3 horas con mi hermano para ir al colegio que estaba en Larraín abajo, 3 horas de ida para el colegio y 3 horas de vuelta, en invierno teníamos que ir a caballo por qué el mar nos llegaba hasta la cintura, mi viejo... con mi vieja bueno todo el tiempo estaban escuchando conciertos, mi mamá tocando Chopin, mi viejo su taller, siempre creando, muy abogado también a la creación de afiches, de murales, todo relacionado con la lucha política que se estaba dando en ese momentos, todo eso está en el Museo de Arte Contemporáneo ahora, y todo su trabajo era muy político, muy político, pero era muy, no era panfletario sí como burdo, era para panfletario yo pero inteligente, era muy de calidad, era un gran dibujante también, estuvimos ahí hasta el año, hasta mis 12 años, y bueno él bajaba a hacer su trabajo político y yo también tengo recuerdos de que para la época del golpe él en algún momento, me acuerdo que un día apareció sin barba, pocos días después y eso fue impactante porque yo no lo reconocí, porque toda la vida había visto con barba, él tenía una barba negra en ese momento, y me acuerdo con día aparece con terno y sin barba y yo le digo "¡mamá quien es ese caballero que está ahí!", con mi hermano no lo reconocimos, era otra persona, y él pretendía, te había conseguido un arma, un arma, una pistola ratona y pretendía ir a luchar, a luchar no sea qué, y mi mamá lo agarró de una oreja y no lo dejó

salir... recuerdo también pequeñas flash de cosas como, de una madrugada haber despertado con el helicóptero militar, que no sé si estaban enterrando cosas un cerro más allá, eran momentos como muy tenso... ir a la parcela fue realmente como de película, cuando ahora lo recuerdo y mi viejo lo recuerda y todo, fue digamos, realmente cómo colonos, mis viejos fueron como colonos, no había agua ni luz cuando llegamos y ellos entre los dos que eran jóvenes, en fin, cortaron eucaliptos que habían, un bosquecillo que había por ahí, cortaron eucaliptos y empezaron a poner postes desde la ciudad, de la primera calle pavimentada hacia arriba entre los dos solos, hasta que después, no sé si meses cuánto habrá sido, llegó luz a la casa que eran como 2 velas, como un watt, mi viejo también me acuerdo que construyó una carreta en esa época con una rueda de avión, de avioneta, construyó una carreta estrambótica, bajito para poner un tambor de estos grandes y teníamos a la china que era nuestra yegua, que era parte de la familia, entraba hasta la cocina la yegua, mi mamá le pasaba cositas para comer mientras cocinaba y en esa carreta bajábamos cada 15 días con mi viejo a buscar agua a la ciudad... Ese fue el período a la parcela que realmente fue realmente maravilloso, yo lo recuerdo maravilloso, a pesar del frío y del hambre que pudiéramos haber pasado, pero yo cuando me fui recuerdo y mi mamá igual, en realidad todos sufrimos como el chanco cuando nos fuimos de ahí, me sentía igual que Heidi cuando se fue de donde el abuelo, yo lloraba, echaba terriblemente de menos las montañas y ¿por qué no fuimos de ahí?, porque mi viejo empezó, en el taller de un amigo artesano, que era Lucho Araneda, que trabajaba en cobre, empezaron a crear, mi viejo empezó a darle vida a eso que era como un taller de típicas piezas y mi viejo empezó a crear piezas que tuvieron mucho éxito, que todavía se ven en algunas ferias, los típicos para la pared colgantes de gallitos con esmaltes y también hicieron unas puertas talladas con vitro y con cobre incrustado, creación de mi viejo con este amigo y les fue tan bien que le salió venta para Europa, entonces uno de los dos tenía que viajar y mi viejo fue finalmente el que

decidieron que viajaba, entonces mi viejo no nos quiso dejar solos ahí en el cerro y vendieron la parcela y dejó a mi vieja con esa plata no era mucha, porque además los estafaron con la mitad de la plata, y él fue a Europa y quedamos de allegados mientras mi mamá buscaba una casa que comprar, en casa de un hermano de mi padre, ahí en Providencia, en unas torres que hay ahí, y mi viejo se fue a Europa con, no sé si con 100 dólares o 50, la nada, y el ridículo iba por un mes o dos meses, y se quedó como 8 meses, y sin ni uno, y recorrió toda Europa, finalmente no sé si vendió la puerta, creo que ni siquiera las vendió, creo que las perdió, al final ni siquiera sabemos de las puertas, pero el patiperro se quedó como 8 meses y mi pobre vieja aquí sola, tengo que hablar lo bueno nomás de mi viejo pero, pero en realidad mi viejo tenía esa cosa como idealista, siempre muy idealista, y era mi mamá la que siempre apechuga va con el tema concreto de cómo sobrevivir, siempre en realidad sobrevivimos gracias a mi vieja como familia... y eso, entonces mi viejo cuando volvió de Europa, ya mi vieja había encontrado una casa, en el barrio Independencia, muy cerca del centro, muy cerca de la Estación Mapocho, una casa muy bonita, sencilla pero en un barrio residencial Juan Antonio Ríos, es que llegó mi viejo y empezamos la vida en Santiago, ahí tengo más recuerdos, mi viejo volvió a trabajar en nada formal, nunca, siempre se negó, podíamos estar mascando lauchas, pero él decía siempre "yo soy artista y yo no voy a trabajar en otra cosa que no sea Arte", mi mamá era pianista pero trabajó hasta de carnicero en un boliche del barrio para ganarse los porotos, entonces bueno estaban esas dos caras, que en algún momento igual le pasamos la cuenta a mi viejo, porque finalmente le cargó la mano en ese sentido a mi vieja, pero con el tiempo finalmente queda como el orgullo de ver hasta dónde llega la consecuencia de alguien que cree en sí mismo y en los sueños y en los ideales que él tiene, como familia fuimos críticos o no entendíamos tanto eso, pero finalmente me siento muy orgullosa de esa parte de mi viejo, bueno durante la época más terrible, bueno de la que yo recuerdo, porque antes yo estaba en



la parcela como en una burbuja, no cachaba lo que pasaba en la ciudad, pero ya cuando volvimos a mis 12 años y después cuando me fui casada como a los 20, 21, vivir en esta casa con mis viejos y ahí yo era muy compañera de mi viejo, siempre fui su compañera, como éramos los pintores o artistas, que se yo, andábamos para todos lados, y ahí el trabajo era arduo, en las poblaciones, los murales, talleres de creatividad, talleres con la gente, de su trabajo en el CGA que era coordinador de los gremios del arte y donde él fue uno de los creadores del CGA, era la cabeza más bien yo diría junto con otros compañeros, ahí en esa época fue bastante dura, mi viejo hizo una exposición que se llamaba Homenaje a Goya, y se basó en las pinturas de Goya en los fusilamientos del 3 de mayo, hizo unas obras maravillosas en madera quemada, desde 2 por 2, era muy talentoso mi viejo en cuanto hay que agarrar a cualquier material, porque nunca tenía plata para materiales, pero el agarraba lo que tenía y armada su cuestiones para crear, y en este caso fue con trozos de madera que él armó pintar y luego quemar y lucir estos fusilamientos del 3 de mayo pero cambiando ciertos elementos, cómo poniéndole los cascos de los milicos chilenos y las metralletas chilenas, pero el resto del cuadro era idéntico y con una fuerza impresionante y bueno esta exposición las llevó por varias poblaciones y eso produjo que estuviéramos acostados por la CNI, estuvimos acosados por la CNI meses, fueron meses de hostigamiento así burdo, era absolutamente, separaban afuera de nuestra reja con las armas a la vista y uno salía a comprar el pan al boliche de al lado y ellos se corrían para que pasaras entremedio, era terrorífico, con el auto estacionado ahí día y noche, llegó a tal punto la atención porque no sabíamos en qué momento no secuestraban y desaparecíamos, que yo me acuerdo que un día estaba yo en el conservatorio y entonces coordinamos con un abogado amigo de qué íbamos a irnos exiliados porque ya era demasiado el hostigamiento, era una cuestión terrorífica, me acuerdo que fue impresionante ese episodio porque tuvimos que salir como todos los días, cómo que íbamos a clases de chelo, y pensando que nos íbamos a Italia, ya teníamos,

todo, y teníamos que hacer como que íbamos como siempre a la clase y despedirnos de los perros así como que no íbamos a volver y me acuerdo que la micro los tipos parados al lado, se bajaban con nosotros, se subían al ascensor todo, y recuerdo que finalmente llegamos a la oficina de este abogado amigo y ahí nos esperaba un auto que nos iba a llevar a la embajada de Italia parece y finalmente nosotros decidimos en esa oficina del abogado en un momento que en realidad no nos queríamos ir íbamos a pechugar nomás y fue terrorífico porque los CNI que nos andaban siguiendo cacharon todas nuestras intenciones en ese momento pero igual decidimos volvernos a la casa y bueno ahí no sé qué pasó pero desapareció la CNI no volvieron en un rato, ese tipo de cosas pasaban, también tengo recuerdos de cuánto se la Asamblea de la Civilidad, no sé si está bien todo esto o tú querías otras preguntas.

P.Q: no, no, no, está súper bien, igual tengo otras preguntas, está excelente todo lo que está contando.

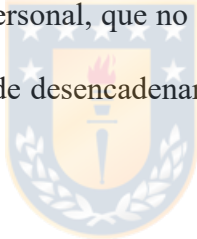
M.L: a ya, cuando se creó la Asamblea de la Civilidad me acuerdo también, que también mi viejo era el representante de los gremios del arte, él era la cabeza, así como José Santos Millao era el representante del pueblo mapuche, había de los médicos, de los profesores, había un representante de todas las fuerzas políticas y sociales, y ahí también mi viejo fue, no sólo él, a toda la asamblea empezaron a meterlos presos y mi viejo tuvo que fondearse, y recuerdo que en dos ocasiones despertamos a las 3 o 4 de la mañana cuál la puerta en el suelo de una patada y la CNI también entrando casa buscando a mi viejo y terrorífico, o sea una cosa que ahora uno lo piensa y parece de película la cosa, y finalmente bueno no me acuerdo, creo que se entregó mi viejo junto con otro y se fueron presos, estuvieron presos varios meses, eso... mi viejo cómo te cuento nunca, nunca trabajó en nada formal, siempre el trabajo político y social, cultural, siempre ligado a la cultura popular también, siempre ligado, él siempre estuvo de la elite del arte, aunque conocía a

todo el mundo y todo el mundo lo conoce a él y el trabajo codo a codo con ellos en su momento antes del 73, sin embargo siempre fue crítico del arte tan, de los artistas que se creían vacas sagradas, y que estaban como iluminados por la vida desconectados de la realidad social, él siempre estuvo en contra de eso y muy cercano a la gente. Entonces empezó todo su, fue como naturalmente llegando a este postulado de socializar el arte, todo este trabajo y su consecuencia natural digamos, también siempre estuvo haciendo su trabajo, y haciendo sus exposiciones, también ganó un premio nacional con su escultura cinética, pero llegó un momento en que a él le quedó chico eso y sintió naturalmente que él ya no quería hacer nada personal, que el arte tenía que compartirse, que todos éramos artistas en potencia, todos éramos creadores, creativos y entonces empezó, él siempre había hecho talleres de creatividad apelando a esto de, de despertar la creatividad dormida en los seres humanos y me acuerdo que hubo un libro que leía mucho de Ernst Fischer, cómo que ahí empezó a ver esto de que el arte era una necesidad desde las cavernas, una necesidad vital en el ser humano y por ahí empezó con esta inquietud, bueno se dio cuenta de que finalmente ya no quería hacer más trabajo personales, que tenía que ampliarse tenía que trabajar con la gente y finalmente en el año 93 fue cuando hizo esta primera cultura colectiva, claro, eso para él sin duda fue lo más importante para él, de lo que más siempre se sintió orgulloso y es lo que más lo refleja en su manera consecuente de vivir el arte... eh... eso, ¿ahí llegamos al 93 más o menos?

P.Q: si... ¿cómo crees que la dictadura influyó en el trabajo creativo de tu papá?

M.L: muchísimo, muchísimo, claro, antes de la dictadura él hacía su trabajo personal que era su búsqueda, quiera interesantísima, y qué le fue muy bien, pero con la dictadura él afloró esa conciencia social que estaba desde joven, desde joven él tuvo esa sensibilidad social latente en él, estaba viva, pero, pero siempre nivel personal, cuando chico se fue como a los 16 años de la casa,

no iba al colegio, se aburría como ostra, se iba a dibujar a la orilla del Mapocho, y conversaba con los vagabundos y se hacía amigos de la gente más pobre, siempre estuvo esta cosa de ir contra la corriente, porque su padre era dentista, burgués, no tenía mucho dinero ni nada pero venía de una familia burguesa y esperaban que estudiara, que siguiera los mismos caminos, dentista o cura, o militar, qué era lo que había la familia, y él se reveló joven y siempre apelando al tema de las injusticias sociales, siempre pelea peleando con su padre, así es que bueno, viene la dictadura esto te potencia terriblemente porque ya él me parece que empieza a militar en el año 70 cuando empieza la campaña de Allende, por ahí empieza militar, entonces ya estaba en el este tema del socialismo, que no es el mismo de ahora, por lo tanto ya con la dictadura claro, el agarró el arte como un arma, como una herramienta de lucha, absolutamente de lucha, y de ahí viene ese giro, si bien sigue haciendo un rato su trabajo personal, que no era político digamos, pero ya sin duda su visión y todo parte de la dictadura esto de desencadenar la idea de socializar el arte, es lo que lo lleva a eso.



P.Q: ¿podrías describir la personalidad de Lautaro Labbé?

M.L: ¡uff mi viejo!, mi viejo era, ahí voy a aparecer babosa (risas) pero era, de partida guapísimo, le llovían las mujeres, era muy coqueto, era muy infiel, hasta mis compañeras de colegio bobas cuando iban a verme, andaban loquitas por mi viejo, tenía una cosa así muy... muy coqueto, tenía mucho sentido del humor, era juguetón, era cariñoso, muy cariñoso, él hablaba como guagua en la casa, conmigo, a mi mamá, que me la pegó a mí y yo como hasta los 40 años como guagua, ¡era una ridícula!, dejar de hablar como guagua y eso me lo pegó él, andaba qué sé yo, andaba como cabro chico, era juguetón, era muy de piel, yo creo que él conmigo funcionaba muy bien, porque con mi mamá no era de piel, o sea mi mamá cariñosa pero, con mi viejo éramos de instalarnos a ver una película los cuatro de la cama con mi hermano y con mi papá siempre

estábamos haciendo nos cosquillitas, cariñitos, masajitos, dándonos este tipo de cariños que a mi mamá y a mi hermano era así como "¡dejamé, no me toques!", y él era, tenía eso, y yo salía igual... era muy carismático, tenía un carisma así impresionante, o sea un poder de oratoria, una cuestión impactante, o sea, dejaba amasar lo que él podía hablar, dos horas discursar de política, de arte o de todo, y todo el mundo así como "¡ah!", era impactante eso..., tenía mal genio, igual que yo, era encantador y dulce y juguetón y todo, pero pobre del que lo contradijera, tenía su lado de dictador total, muy dictador, desde con nosotros hasta no sé en una cosa política, alguien que se le iban collera o porfiado qué sé yo, terminaba golpeando la mesa o gritando, pero indignado, era... le gustaba la fiesta, la jarana, bueno para el copete, en algún tiempo la dictadura, después del golpe se cayó al copete un rato... estaba absolutamente devastado con el golpe militar y fue como un período, pero después siempre un buen vino, siempre el vino, siempre el vino fue sagrado a la hora de almuerzo, toda la vida vino, era bueno para bailar, le gustaba mucho bailar y si se tomaba unas copas se ponía erótico y bailaba erótico, y empezaba a dar jugo (risas), mi pobre mamá no lo pasaba muy bien en ese aspecto, era mi vieja, de hecho mi vieja lo dejó de acompañar a fiestas e inauguraciones de muy joven, porque en realidad como pareja, no era muy buena pareja, cariñoso con mi vieja, cuando estábamos en lo cotidiano, no era maltratador, era atento cariñoso, pero iba una fiesta o inauguración y el copetito y se ponía a coquetear, y además que se le tiraban encima las mujeres, así, y las mujeres más bonitas, entonces mi vieja lo dejó de acompañar y yo tomé un poco el papel y era en el sentido de que yo, no sé, 15, empecé acompañarlo a todas estas cosas, pero era muy sociable, muy, muy, muy carismático y sensible también... recuerdo que hasta con el Chavo del 8 en algún capítulo terminamos llorando los dos a moco tendido, lloraba con mucha facilidad, se emocionaba, muy conectado con sus emociones, y muy también, eso me encanta de mi viejo, que no se da en todas las familias y ahora lo valoró, de hablar todo, todo, todo lo

hablábamos, nunca estas cosas de que hay un problema y no hacemos los tontos, no hablar por miedo, de la muerte, de sexo, de muy chicos siempre se habló todo, de todo lo que sentíamos, entonces eso hoy yo lo valoro mucho de ellos.. eso...

P.Q: ¿sabes que me han dicho los participantes de la obra?, que era súper generoso con su conocimiento...

M.L: ¡absolutamente!

P.Q: y que a pesar de que él era el maestro, como que ellos sentían que estaban a la par de él

M.L: si, si, él en eso siempre fue así, pero justamente en el trabajo colectivo ya él fue sumamente claro y cuidadoso de que él no era para nada el artista, él no iba como artista, él iba como coordinador de algo, y era muy humilde en eso, muy humilde y muy generoso, muy generoso en la vida real también, con todo, mi vieja también muy generosa,

P.Q: ¿sabes cómo se gestó su llegada a trabajar a Concepción?

M.L: sabes que no tengo claro, no tengo claro, como yo te contaba yo estaba en el Norte, estaba en otra, me perdí bastante en ese rato, No lo sé bien, la que puede saber mi mamá, pero con mi mamá podrías entrevistarla, pero por teléfono, no tiene video, mi mamá te puede dar otra mirada también, otros detalles que ella maneja mejor que yo, porque ese rato que yo no estaba ella era su compañera, la que escuchaba todo y tiene mucho más conocimiento de esas cosas

P.Q: ¿y ahora está bien para poder entrevistarla?

M.L: ¡sí, sí!

P.Q: podría ver cómo podría llamarla y grabar eso, voy a averiguar cómo se puede hacer

M.L: ¡claro que sí!

P.Q: la pregunta que viene es ¿sabes cómo se gestó la idea de levantar la obra en la Universidad?

M.L: ¿de levantarla?

P.Q: o sea, como desde la Universidad le pidieron que hiciera un memorial, en esos años que yo creo que fue uno de los primeros memoriales de Chile

M.L: ¡ah!, claro... sabes que no, ¿y Claudia Soto no sabe?

P.Q: eh, si, si, pero, es que los participantes, o sea los artistas, saben cómo de cómo se gestó bien poco, porque cuando ellos llegaron ya estaba listo para empezar trabajar, y entrevistado a un par de la FEC, de la Federación de estudiantes, Ellos tienen más ideas, Pero hay poco, hay algunos que no se acuerdan mucho

M.L: ¿en el libro de mi viejo no lo relata?

P.Q: lo habla, pero a mí me interesa saber cómo desde la Universidad aceptaron eso si ya habían pasado 3 años desde la democracia, igual había miedo todavía...

M.L: claro...

P.Q: por eso es un hito igual esta obra...

M.L: si, si, sabes que no lo sé, mi vieja podría saberlo... yo creo que tal vez ella se acuerda, ¿y ubicas a Lalo?, no recuerdo su apellido, son otros amigos que Conce de mi viejo

P.Q: eso te quería preguntar si me podría contactar con algún amigo de él

M.L: si, Lalo tengo entendido que participó, es un viejo amigo de él, Lalo ¿quién más?, bueno Lalo y él te puede contactar con otros, pero Lalo es una pieza, después te voy a mandar su WhatsApp...

P.Q: ¿Y qué significó para tu padre la obra?

M.L: mi viejito... en realidad tengo que interpretarlo, yo creo que, me da la impresión, porque yo fui, viaje especialmente al levantamiento de esa obra, y sin duda que fue la concreción de todo su discurso, de lo que él siempre digamos, en él esta cosa social, este tema de socializar el arte, qué sé yo, y fue cómo la concreción de lo imposible hecho realidad, el sueño de, yo creo que se sintió muy orgulloso, él se sentía, tenía un ego muy grande también, podía ser muy humilde pero se quería bastante y yo sé que eso él se valoraba mucho esto de ser distinto a todos los artistas que trabajan en post de sí mismo nomás, de engrandecer su propia y imagen, y sin duda que esta obra tiene que haber sido un orgullo para él, un orgullo, y darse cuenta que era posible, y de hecho pues continúa haciéndolo, se focalizó en eso y ya nunca más hizo una obra personal, porque aquí estaba lo que realmente, yo creo, que lo llenaba completamente...

P.Q: ¿qué entiendes tú por arte colectivo?

M.L: eh... justamente esto socializar el arte, de hacer colectivo, de sacar el valor que tiene, para mí esa sacar el arte de las galerías, de sacarnos de los circuitos habituales, de las burbujas habituales y conectarlo con la gente, con todos los seres humanos, o sea, se demuestra que es posible, que todo el mundo puede crear y ser artista, eso... es un gran paso para mí, o sea yo nunca antes había visto algo así, excepto en tribus indígenas, en donde lo colectivo opera en todos los ámbitos, en nuestra sociedad occidental me parece único totalmente maravilloso y o sea...eh... bajar del pedestal el arte, el arte accesible a solo a un grupo de iluminados, es un gran gesto, como revolucionario, no sé...



P.Q: ¿Y cuál crees que era la visión de Lautaro Labbé sobre el arte colectivo?

M.L: eh... la visión de él... eso mismo, ver hecho realidad esto de mostrarle a sus pares también que esto, ponérselos ahí en la cara, porque antes muchas veces yo fui testigo de debates que tenía con otros artistas, con Pancho Brugnoli por ejemplo, y yo recuerdo a mi viejo entrando en un debate así como acalorado con él, diciéndole " ¡de qué sirve tu arte si no lo entiende más que tú y tu mamá!", le decía "¡¿cuál es el valor de esto si no lo entiende nadie?!\"", se los decía así es la cara, pero entonces él todavía no había hecho esto, entonces cuando viene concretar está, esta manera de trabajar colectiva, yo creo que él pleno, era la manera de mostrar ahí qué es posible y que el arte tiene que estar ligado a la gente, o sea que si no es entendido, ¿en qué aporta?, era como su, ¿cuál es el papel del arte?, el arte tenía que estar conectado de alguna manera con todos los seres humanos, hasta con el más neófito, hasta con la persona más simple y más sencilla, sino para él no tenía valor, entonces el arte colectivo fue sin duda fue la concreción de este sueño y lo hizo realidad...

P.Q: ¿y qué crees que motivó al artista pensar su arte desde este enfoque?

M.L: eh.... yo creo que siempre estuvo, estuvo un poco en él, como te digo desde joven, estuvo esta cosa de, de la mirada, de la cercanía, con la popular, con el mundo popular, a pesar de que hizo esculturas y trabajos personales, absolutamente alejado de eso, con el trabajo matemático y el trabajo cinético, en fin, pero siempre estuvo ligado, o sea su conciencia social estuvo ahí, entonces, ¡ah se me fue la pregunta!, ¿cuál era la pregunta?

P.Q: ¿qué crees que lo motivó a pensar su arte desde este enfoque?

M.L: claro, yo creo que fue este tema, con la conexión a lo popular, con la cultura popular y que se agudizó y se manifestó en todo su esplendor con la dictadura, él se acercó más a las

poblaciones, desde la cultura, desde lo cultural y seguramente, bueno, el primero empezó con el trabajo colectivo con los murales en época de Dictadura y que cumplían una función absolutamente de denuncia, era una manera de denunciar todo lo que estaba pasando y era un trabajo colectivo y aparte del trabajo colectivo con los murales, yo creo que por ahí parte, de cuando él, de cuando a las poblaciones se juntaban en una mesa larga, vieja, niños, dueñas de casas, obreros y los ponía a trabajar a todos, a trabajar para un mural, de ahí parte el bichito, esto, este mundo popular, ese trabajo colectivo y al mismo tiempo que él seguía conectado con sus pares, que estaban en los museos, en las galerías, en fin, y que él también iba a las exposiciones y participaba, pero cada vez más crítico, más alejado de eso... entonces por ahí parte yo cacho

P.Q: para ti, ¿qué simboliza la obra *Ronda de Unidad*?

M.L: ¡uff!, esa en particular es la obra que más me impacta a mí, porque.... porque yo creo que reúne además, del trabajo colectivo que ya es hermoso, reúne todo el simbolismo, el proceso, este proceso, esto que tenía que ver con los ejecutados en la Universidad, que fueron muertos en este patio de mosaicos, de baldosas, que después fueron los mosaicos con que se recubrió la escultura, este trabajo de excavar la tierra por primera vez y además conectado con estos ejecutados, ¡es maravilloso!, o sea está absolutamente ligado, estuve hacer esta fosa forma humana para luego crear estos cuerpos y recubrirlos con estos mosaicos, es realmente, encuentro que es muy poético, un simbolismo increíble levantar estos cuerpos, es como sacarlos a la luz, volverlos a la vida, instalarlos ahí, darle su valor, es maravilloso, yo siento que esta obra es como la más completita...

P.Q: ¿y para ti cuál es la relación entre la obra y la memoria?

M.L: ¿esa obra y la memoria?

P.Q: si

M.L: absoluta, absoluta, está ligadísima por lo mismo, porque además trabajaron personas que estaban ligadas a estos ejecutados políticos, trabajaron familiares, y todo este simbolismo detrás del proceso, que se mantenga y de pie todos estos años, o sea están ahí presentes todo el rato, ahí están estos muertos y están tan presentes qué, qué encuentro increíble que el año pasado volvieran a reinaugararla, a reconocerlos, cachai, además ese trabajo colectivo, eso es lo hermoso de estas obras colectivas, que al ser colectivas son de una persona sino que pasan a ser de todos quienes participaron y por lo tanto, la sienten suya, la defienden, eso pasó con un par de obras, pastor La Palmilla y la Agüita de la Perdiz me parece, ¿o no?, no, con otra de Víctor Jara acá en Santiago, en Pudahuel, que la municipalidad puede muchos años, llegaron con máquinas porque iban a hacer una plaza, a derrumbar, y estaba empezando a derrumbar la escultura y sale una vecina y dice "!¿qué están haciendo?!", que ella participó de eso, hace no sé cuántos años atrás y ahí empezó a alertar y salió todos los vecinos, los pobladores a defender la obra y hacían una ronda alrededor de la obra para que no la tocará y recurrieron a todas las instancias hasta que lograron que no la tocará y ahí está, y siguen pintándola, y entonces este es el valor las obras que le pertenecen no a una persona

P.Q: si, ¿qué visión tenía tu padre en relación a la memoria y la conmemoración de las víctimas de violación a los Derechos Humanos ocurrido en dictadura a través del arte?

M.L: bueno yo creo que él ya venía con esta idea de socializar el arte, el arte colectivo, caso de la Ronda de la Unidad...eh... sin duda que se amarró todo cómo con ninguna otra escultura, cobró más sentido que nunca la propuesta que él tenía en la mente hace rato, eso, o sea, quién más que él que se jugó el pellejo, y siempre estuvo luchando contra la dictadura, sufriendo los

asesinatos y las torturas de toda la gente que sufrió de esto, o sea yo creo que fue la concreción de una serie de temas fundamentales para él

P.Q: ¿crees que con el tiempo ha ido mutando el simbolismo de la obra?

M.L: en particular Yo creo que esa escultura no mucho, o sea yo creo, yo creo que no, porque en este caso, en otras culturas si, por ejemplo de la del Agüita de la Perdiz, yo creo que finalmente la gente van cambiando, ya no saben cuál fue tal vez o cuál fue el tema no sé, cada uno va al reinterpretando, pero en este caso de la Ronda de la Unidad yo creo que no porque, por todos los elementos que hay en esa escultura, porque los que trabajaron ahí están involucrados con el espacio dónde ocurrieron las ejecuciones, con las personas, los familiares también, hay como todo una carga, como no sé, como muy clara, en el caso de esa escultura yo creo que no, sigue emocionando porque uno sigue la presencia de los compañeros muertos hay, es lo que yo sentí en la reinauguración, es como, es como que sentí lo mismo que se sintió cuando se levantó por primera vez la escultura, es como, es que la gente el grupo humano, los familiares de los ejecutados y detenidos desaparecidos, la gente que estaba antes en la Universidad, los profesores, qué sé yo, antiguos, como que la reconocen, la reconocen yo creo, yo siento que es como, qué tiene el peso, todo el simbolismo que tuvo al principio yo creo que no ha cambiado mucho en esa escultura por lo menos, tal vez en otra sí

P.Q: esta pregunta como que ya me la has respondido en otra, pero como para profundizar más, ¿crees tú que existe un vínculo entre la práctica de arte colectivo y el simbólico de la obra torno a la memoria?

M.L: ¿un vínculo?

P.Q: si

M.L: en el caso de la Ronda de la Unidad... haber, ¿me puedes repetir la pregunta?

P.Q: sí, ¿crees que hay un vínculo entre el arte colectivo, en la práctica de construir esta obra, y el sentido que tiene esta obra de memorial?

M.L: ¡ah, de todas maneras, de todas maneras!, el vínculo es potente, cobra mucho más sentido no otras esculturas colectivas, en este caso cobra total sentido digámoslo colectivo, en homenaje los caídos, si

P.Q: ¿el ejercicio de memoria es un ejercicio colectivo?

M.L: ¡totalmente!, sin duda

P.Q: bueno esto se lo pregunto a todos, ¿tienes algún registro visual del trabajo realizado?, visual o escrito

M.L: ¿ de la Ronda de la Unidad?, alguna imagen o algo, mira mi viejito guardó, o sea la casa de mi mamá hay, yo guardé cuando él murió todas sus cosas y hay una caja con fotos, porque en realidad, donamos todo al Museo de Arte Contemporáneo (se produce un largo silencio), por lo tanto cuando llegó el momento de, nos pidió que donáramos la obra, y con mi viejo decidimos hacerlo pasó la vista por la cuestiones relacionadas con arte colectivo y no las pescó, y claro porque va absolutamente contra de, porque es absolutamente elitista, entonces obviamente para él esto no era nada, por lo tanto las imágenes puede que hayan imágenes puede que no mucho qué tanto hay, pero si hay, tienen que haber imágenes, no así excelentes, cámaras a la antigua, pero si tiene que ver imágenes

P.Q: yo he rescatado algunas, pedir unas al Archivo Fotográfico la Casa del Arte, me dieron hartas y Claudia tiene otra, se las pedí que me las escaneara pero no lo ha hecho

M.L: ¡sí de hecho la Claudia me pidió, me pidió un álbum que mi papá hizo, con tapa del cholguán, él armaba sus cosas!

P.Q: si me lo mostró, de hecho, cuando yo estaba investigando para la limpieza fui a la casa de Claudia, pero quedó de mandar los escáner pero no lo ha hecho

M.L: que ella tiene las otras fotos, o sea esas fotos, y la casa de mi mamá no sé, por qué están haciendo arreglos, y las cajas las han cambiado todas, pero mira, yo no sé para cuándo necesitas las cosas tú, si es que yo lograré...

P.Q: ya, gracias... la última pregunta es, ¿qué significa para ti obra hoy en día?

M.L: ¿la obra de mi viejo?

P.Q: la obra, si

M.L: eh... bueno, Yo realmente me siento orgullosísima de la obra colectiva de mi viejo, justamente por estos elementos que te decía, hicimos un contacto con Mauricio Pizarro, Qué es un chico que cultura colectiva en La Palmilla, que fue la primera hizo en Santiago, y él...

P.Q: después de acá

M.L: claro, la primera que hizo fue en Conce, y... y eso, igual que la de Pudahuel, escuchar testimonios como esos, de que estaban las máquinas a punto de derribar la escultura y salieron los vecinos a defenderla lo lograron, o sea aguerridos, eso a mí me llena de orgullo, aunque no es el trabajo de mi papá digamos, es un trabajo colectivo, pero me llena de orgullo haya logra llegar a visualizar este sistema de trabajo y que lo haya concretado de esta manera y que lo haya llevado a cabo con todo lo que significaba, realmente yo lo admiro, porque era un tipo tan perseverante, porque a veces no tenía ni los recursos y empezaba a gestionar y a golpear puertas y a catetear, ¡era pero impresionante!, una cuestión que yo creo, yo no soy capaz de hacer, y finalmente logró

parar 19 esculturas colectivas, y en todos lados sucede lo mismo de que la gente la defiende porque la siente suya, por lo tanto para mí es un orgullo tremendo, o sea yo lo admiro muchísimo sobre todo por sus esculturas colectivas... por su consecuencia

P.Q: ¿qué crees que significa para la comunidad artística la obra *Ronda de Unidad*?

M.L: eh... buena pregunta, realmente no lo sé, bueno como te decía para personas como, pero déjame escribir a Brugnoli, igual eran amigos, no los mejores amigos del mundo, pero tenían buena onda, cuando entraban en profundidad, yo cacho que para él nada, pero realmente no sé, es un misterio, es un misterio para mí que piensan otros artistas, nunca lo he conversado con otros artistas tampoco así que terriblemente no, es un misterio total para mí...

P.Q: ¿y qué crees que significa para los familiares y organizaciones de detenidos desaparecidos esta obra?

M.L: yo creo que... qué mucho, qué significa mucho, yo me di cuenta en esta re inauguración con el amor que hablaban del proceso de la escultura los que habían participado, hablaban con amor así de mi viejo también, de la oportunidad que tuvieron de ser partícipe de esto, que de otra manera jamás se hubieran acercado algo parecido para poder concretar, yo me di cuenta en esa re inauguración qué quieren mucho a esa escultura y a mi viejo, que la honra digamos....

P.Q: si, además, sin ser sitio de memoria como tal, se ha convertido, bueno, en un memorial, parada Sí o sí en la ruta patrimonial de la memoria, yo creo que ese es el cariño que habido durante el tiempo, cuando se reinauguró, se ha transformado en un sitio de memoria, sin ser como tal, bueno en la Universidad se podría tomar como un sitio de memoria, se ha convertido en eso... y eso, bueno, es lo que voy a analizar en la tesis, uno de mis objetivos es ver la relación de práctica de arte colectivo y la memoria en esta obra, ese es como el objetivo principal, que por

eso tengo que hablar de la memoria en la obra, hablar de arte colectivo en la obra y relacionarlos, pero cuando hago estas preguntas todo el mundo me dice que relación, es una cosa, la relación así o sí... así que al momento vamos bien... así que te agradecería si me mandas el contacto de Lalo me dijiste, para hablar con él y hablar también con tu mamá, sería súper bueno, aunque tal vez a ella le voy a preguntar, todo lo que me dijiste súper bien, para conocer mejor a Lautaro me sirvió mucho... pero tal vez a ella le puedo preguntar más en específico si se acuerda cómo llegó a ir Lautaro a Concepción primero antes de hacer la obra...

M.L: yo creo que lalo puede saber, me tinca, pero mi vieja también, esos detalles yo no los manejo, pero si, te voy a mandar el número de mi vieja y de Lalo

P.Q: ya, super, lo otro es que si llegas a ir a Santiago ver si puedes rescatar algunas fotos, yo ahora te voy a mandar el PDF del tríptico de la inauguración

M.L: ¡ah que rico, ya!

P.Q: de la primera inauguración, no de la plaza, yo lamentablemente a la de la plaza no pude ir estaba trabajando en Chillán, en una excavación arqueológica... ya pu Magdalena, te agradezco muchísimo, tus recuerdos y tus opiniones, ¡es de verdad muy valioso, muy valioso!

M.L: ¡muchas gracias!, qué bueno que te sirvió, entonces yo tengo de los dos teléfonos y las fotos si es que voy a Santiago

P.Q: ya Muchas gracias, que estés muy bien

M.L: igual a ti que te vaya muy bien y muchas gracias por, por tomar este tema, ¡te pasaste, más orgullosa me siento!

P.Q: hay que ponerlo en valor sí o sí, es súper necesario, sobre todo en este momento, a excepción de Lautaro, todos los protagonistas en vivos, ¡así que este es el momento!



M.L: ¡claro que sí!

P.Q: ya muchas gracias, ¡que estés bien!

M.L: ¡igual tú!

