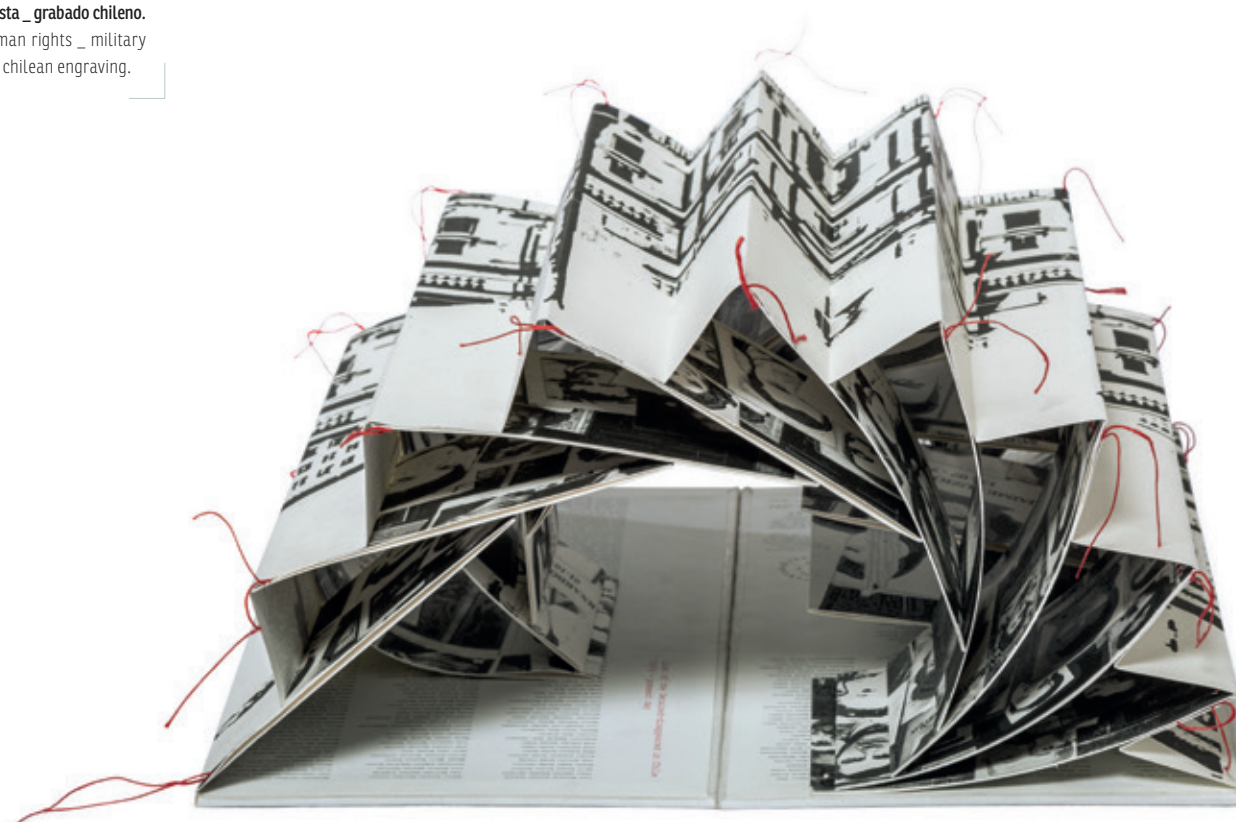


Este artículo se refiere a la narrativa visual que construye la artista chilena María Verónica San Martín (1981) para abordar los procesos de detención, tortura, exterminio y desaparición de personas durante la dictadura militar en Chile (1973-1990), en un interesante esfuerzo por generar una imagen de un episodio histórico de crueldad inimaginable (Didi-Huberman, 2004). Desde una perspectiva intimista, la artista construye un lenguaje visual a partir del horror vivido durante tal período, estableciendo una analogía entre la producción, las técnicas y los formatos de las obras y los procesos vividos en el país a causa de la represión militar.

This article presents the visual narrative constructed by Chilean visual artist María Verónica San Martín (1981) in order to address the processes of detention, torture, extermination and disappearance of persons during the military dictatorship in Chile (1973-1990) in an interesting effort to generate an image of a historic episode of unimaginable cruelty (Didi-Huberman, 2004). From an intimate perspective, the artist builds a visual language based on the horror experienced during that period, establishing an analogy between the production, the techniques and formats of the works, and the processes lived in the country due to the military repression.

María Verónica San Martín \_ memoria \_ derechos humanos \_ dictadura militar Chile \_ tortura \_ libro de artista \_ grabado chileno.  
María Verónica San Martín \_ memory \_ human rights \_ military dictatorship in Chile \_ torture \_ artist book \_ chilean engraving.



Catalina Mansilla

Licenciada en Estética y en Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica de Chile \_ Magíster en Estéticas Americanas, Pontificia Universidad Católica de Chile. B.A. in Aesthetics and Visual Arts, Pontificia Universidad Católica de Chile \_ Master in American Aesthetics, Pontificia Universidad Católica de Chile.

# Los libros de artista de María Verónica San Martín: Narrativa visual del horror en Chile

THE BOOKS OF ARTIST MARÍA VERÓNICA SAN MARTÍN: VISUAL NARRATIVE OF THE HORROR IN CHILE.

Entre 1810 y 1815 Francisco de Goya realiza una serie de 82 grabados que constituye, tal vez, uno de los trabajos más devastadores y penetrantes del artista: "Los desastres de la guerra". Utilizando principalmente la técnica del aguafuerte, Goya genera imágenes del horror y la crueldad humana a partir de aquello que ha visto durante la guerra de independencia española (1808-1814). Los cuerpos presentados aparecen desfigurados por el sufrimiento, obligados y sometidos por la tortura, con posturas corporales indescriptiblemente torcidas. La figura humana que reconocíamos en la tradición de la representación artística se revuelve, en las imágenes de Goya, debatiéndose con el despedazamiento, el desmembramiento, el descuartizamiento, la mutilación y la absoluta pérdida de dignidad corporal, quedando reducida a una ruinosa materia carnal que parece haber sido despojada de su condición de humanidad. En este sentido, y tal como señaló la ensayista Susan Sontag, este trabajo constituye una de las aproximaciones más inquietantes del arte ante la

representación del dolor, puesto que el dolor aparece ya sin espectacularidad y, sin embargo, luce ante el espectador en plenitud (Sontag, 2004). No se trata de representar únicamente el sufrimiento humano, que por excelencia queda resuelto en el grupo escultórico griego "Laocoonte y sus hijos", así como en las múltiples versiones escultóricas y pictóricas de la pasión de Cristo y las ejecuciones de los mártires cristianos (Sontag, 2004), sino de mostrar tal sufrimiento sin una condición heroica, sin la dignificación del dolor, sin reivindicación. En Goya se está ante el dolor más puro, terrible y sin sentido póstumo.

Al mismo tiempo, estas imágenes localizan el dolor y el sufrimiento en el contexto de una interacción humana donde figuran víctimas y victimarios; los unos desfigurados en la cruenta condición corporal, los otros afanados en su cometido operativo de la tortura o sozados en los pedestales que el poder erige. Los trabajos de Goya constituyen entonces terribles imágenes del dolor, pero del específico dolor humano que





provocan otros seres humanos de la misma condición. Es allí donde las escenas adquieren un cariz un tanto absurdo, imposible, inimaginable, como agregaría Didi-Huberman (2004). Ante los ojos acondicionados de nuestra realidad occidental moderna, el horror que traen las imágenes de Goya resulta demasiado terrible, demasiado cruento para ser aceptado como real, para ser aceptado como documento de la tortura. Y, sin embargo, lo es. La veracidad de la imagen queda apuntada en la nota que el pintor deja al pie: "Esto es lo verdadero", y luego: "Yo lo vi".

En este sentido, las imágenes que pueden arrancarse al horror, a la crueldad humana, a las acciones de tortura que un grupo humano ejerce sobre otro sin piedad ni compasión, constituyen pequeños instantes, diminutos fragmentos de una despiadada realidad sostenida durante años, durante insoportables largos años. Tales fragmentos inquietan y perturban la acostumbrada estabilidad de nuestra condición de espectadores, tal como Didi-Huberman destaca a propósito de las cuatro imágenes fotográficas tomadas por los miembros del *Sonderkommando* en el campo de Auschwitz durante la II

Guerra Mundial, las que documentan el ingreso de mujeres a los hornos crematorios —y por tanto la existencia de tal industria de muerte— y la quema de innumerables cuerpos humanos. Al respecto, Didi-Huberman señala lo siguiente: «He aquí lo que son las cuatro imágenes tomadas por los miembros del *Sonderkommando*: unos "instantes de verdad". Poca cosa, pues: solamente cuatro instantes del mes de agosto de 1944. Pero es inestimable, porque es casi "todo aquello de lo que disponemos en este caos del horror". Y, nosotros, ante esto, ¿qué hacemos?» (2004, pág. 57).



En el Chile del siglo XX, los horrores de la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990), construida sobre los sistemáticos delitos de violación a los derechos humanos, son también expresión ejemplar de esta crueldad humana. Los testimonios de los sobrevivientes de los centros de tortura constituyen una de las fuentes más relevantes para acceder a aquello que aún no queda asimilado en la identidad e historia nacional, lo que aún resulta inimaginable a tantos ojos del Chile actual. Inimaginable, irrelevante, pese a los múltiples esfuerzos por fijar esos ojos en el sufrimiento que vivieron miles de compatriotas que fueron prisioneros, torturados, ejecutados y desaparecidos durante este período; y también el dolor de sus familias, de los que quedaron, de los que tuvieron que aprender a vivir con tal dolor; de sus descendientes, hijos, nietos y bisnietos cuya historia y experiencia familiar no logra reunirse completamente con la experiencia nacional.

Tal como son escasas las fotografías de la vida al interior de los campos de concentración nacionalsocialista en Alemania, las imágenes de la vida de los prisioneros en Chile son exiguas. Lo vivido al interior de los centros de tortura ha salido a la luz fundamentalmente a través del testimonio oral de los sobrevivientes, por lo que el horror experimentado durante este episodio no ha quedado traducido en imágenes. Es en relación con este esfuerzo por construir una narrativa a partir de la vida íntima de los prisioneros políticos que la artista chilena María Verónica San Martín (Santiago, 1981) desarrolla su trabajo. A través del formato del libro de artista o *Book Art*, San Martín incorpora grabados y textos basados en la experiencia de los centros de tortura en Chile durante la dictadura, generando una narrativa que da cuenta de estas vivencias a través del arte. Sus imágenes, sostenidas sobre las técnicas del grabado (serigrafía, xilografía, aguafuerte, aguatinata y punta seca) y basadas en los relatos de los prisioneros, constituyen un esfuerzo por arrancarle algunas imágenes a este horror desde la intimidad de la vida en los centros donde estos permanecían detenidos. Aquel horror que no se ha visto, que no ha tenido imagen. Y, además, componen una imagen íntima de este episodio, una imagen de las vivencias más privadas de los sitios de torturas.

En el esfuerzo de vincular arte, memoria y derechos humanos, la artista reconoce como referente artístico el trabajo de Alfredo Jaar (1956), el del colombiano Óscar Muñoz (1951), el del artista y activista chino Ai Weiwei (1957) y el de Eugenio Dittborn (1943). Por su parte, San Martín aborda esta problemática a partir de una analogía entre los procesos técnicos del grabado y los procesos vividos colectivamente en Chile durante este período, específicamente con la memoria, la verdad y la justicia. En este sentido, el trabajo artístico se vuelve práctica ritual que imprime redignificación a los torturados y desaparecidos, al mismo tiempo que devela la necesidad de contribuir a la aparición de la verdad, fomentando la conciencia de la historia y del territorio nacional a la luz de lo acontecido tras el golpe de Estado de 1973. Al respecto, indica San Martín:

«Existe una estrecha analogía entre el acto de grabar en sí mismo y el tema de la memoria y el paisaje. Esto se puede ver cuando hago los baños de ácidos donde la imagen desaparece, cuando lavo los excesos de *stencil* del bastidor, o cuando tallo sobre la superficie de la madera. Entonces, en el proceso veo capas, historias, veo el relato de mi país. Al re-vivir el proceso de representación del grabado [re-vivo] la experiencia de las víctimas, me involucro con sus historias, de manera que la memoria y la desaparición juegan un papel crucial en mi trabajo (2013).

Ello implica que, a través de los procesos de producción propios del grabado, la artista revive la experiencia de desaparición de las víctimas, involucrándose con la velación y develación de sus rostros. Este ejercicio de analogía entre la producción de la obra y la experiencia de las víctimas de la dictadura se observa al menos en dos sentidos: el primero relacionado con la posibilidad de hacer ver los procesos de desaparición a través de la imagen; el segundo, vinculado con la condición manual del grabado, que implica el trabajo corporal de la artista y su involucramiento en primera persona con la producción de las imágenes de estos sitios de tortura y detención.

... San Martín integra el paisaje chileno, involucrando el territorio y los hitos identitarios de la nación con los numerosos hombres y mujeres desaparecidos, cuyos cuerpos permanecen ya indisolublemente vinculados a estos hitos.





## La desaparición en Chile a través de la imagen

Las imágenes que genera San Martín por medio del grabado para referirse a los episodios de tortura o a los retratos de los detenidos desaparecidos nacen de un diálogo aparición/desaparición que queda materializado en el grabado a través de los procesos técnicos. La artista genera una analogía entre la producción de la imagen que construye y la aparición/desaparición de hombres y mujeres en la dictadura:

«A través del grabado intento reflexionar sobre la experiencia de la desaparición y explorar visualmente el ambiente que se vivía en el país durante la dictadura militar mediante el uso de técnicas como la serigrafía, xilografía, aguafuerte, aguatinata y punta seca. Para mí, el proceso de grabado crea en sí mismo una analogía con el proceso político que vivió el país, es decir, con el paso de la dictadura a la democracia. La imagen desaparece (con el proceso de acidulación sobre la piedra litográfica, cuando se remueven los excesos de *stencil* del bastidor, o con los baños de ácido nítrico sobre la superficie metálica) y reaparece (entintada en el papel) como un renacimiento de la búsqueda de justicia y verdad. Este re-aparecimiento de la imagen propia del grabado significa también un “no olvidar”» (San Martín, 2015, Portafolio de la artista).

En este sentido, se establece una coherencia entre el modo de hacer y el relato que se construye a través de la imagen. La aparición de la imagen tras su previa desaparición es una forma de aproximarse a los procesos de verdad y justicia necesarios para resolver la desaparición de personas. Es así que los libros “Memoria y paisaje: Develando las verdades históricas de Chile” (2013), “En su memoria. Violaciones a los derechos humanos en Chile” (2012), “Marchas: Movilización estudiantil en Chile” (2011), “Indignidad y resistencia en los faldeos de los Andes” (2015) y “El siglo” (2012), exploran un diálogo coherente entre la historia de la desaparición en Chile y el proceso de impresión que implica el grabado.

En coherencia con esto, las imágenes se construyen desde un trazo poco definido, una imagen que no se define completamente, que persiste en su esfuerzo de aproximarse a la desaparición. Se trata de un trazo espontáneo, ligero, poco definido y estable, pero, al mismo tiempo, certero, único, que no titubea. Según San Martín, el trazo resulta relevante en este diálogo aparición-desaparición porque contribuye a la incompletitud de la imagen, que se mantiene esquiva ante la mirada acaparadora: «Puedes ver que no está completo [la imagen]. Eso me ha gustado lograr (...) son trazos grandes, medio grotescos, pero delicados» (comunicación personal, 11 de enero, 2016).

Por otra parte, y en relación también con los procesos de desaparición, San Martín integra el paisaje chileno, involucrando el territorio y los hitos identitarios de la nación con los numerosos hombres y mujeres desaparecidos, cuyos cuerpos permanecen ya indisolublemente vinculados a estos hitos. A diferencia de las innumerables imágenes que recogen el paisaje como expresión de la identidad nacional, como comercial forma de exportación de la imagen país, el trabajo de San Martín involucra el paisaje como mudo testigo de los cuerpos desaparecidos. En este sentido, la cordillera de los Andes, el desierto de Atacama y el océano Pacífico operan en la obra generando conciencia de la desaparición, recordándonos que estos bellos emblemas nacionales estarán eternamente asociados a las masivas acciones que terminaron ocultando tantos muertos. Es así como el paisaje pasa a ser parte de la verdad, al mismo tiempo que se constituye en una forma de hacer aparecer a los desaparecidos. Al respecto, la artista señala:

«Trabajo con el paisaje porque siento que el paisaje de Chile está estrechamente vinculado tanto a la identidad como al tema de la desaparición; porque el océano, la cordillera, todos los lugares que geográficamente tiene Chile, tan extenso y tan distinto, eran justamente los lugares donde tiraban los cuerpos. Entonces el paisaje pasa a ser parte de la verdad. Por eso el paisaje dentro de mis libros es fundamental: la cordillera, el mar, el desierto» (comunicación personal, 11 de enero, 2016).

## El proceso de producción como padecimiento ritual de la dictadura

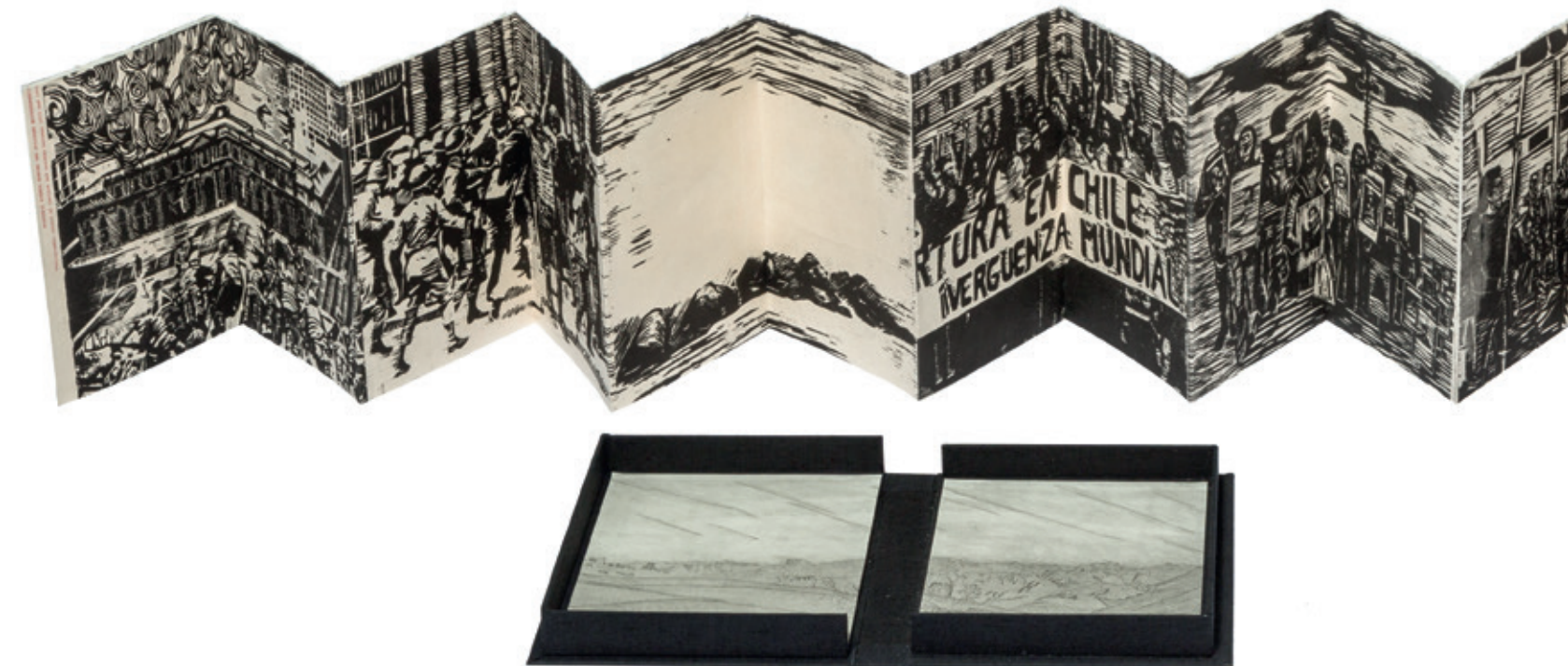
Junto con la historia de la desaparición de miles de personas durante este período, el trabajo de San Martín se refiere al carácter lento, difícil e insoportable de los 17 años de dictadura que azotaron al país entre 1973 y 1990. Este carácter se traslada al proceso de producción a través de la técnica del grabado y el formato del libro de artista. El grabado constituye una técnica artística marcada por un proceso aparatoso, lento y difícil de acelerar. Si bien constituye una de las disciplinas del arte que alcanzan un gran auge con el advenimiento de las pulsiones modernas al permitir la obtención de múltiples reproducciones a partir de una matriz, en el siglo XXI constituye una técnica artística que requiere una temporalidad mucho menos acelerada que la que caracteriza a los procedimientos industriales que se han integrado exitosamente al quehacer artístico. Por otra parte, al ser una técnica que implica trabajo manual, es una forma de producción que aún puede involucrar al artista desde su propia corporalidad, desde la generación del trazo hasta el manejo de la prensa y los procedimientos de impresión.

Haciéndose cargo de esta condición temporal y corporal que puede ofrecer el grabado aún hoy, San Martín establece una práctica ritual que cree necesaria para hacer justicia a la narrativa con que trabaja. Es por ello que se propone hacer la imagen con sus propias manos —pudiendo trabajarla a través de programas virtuales—, padeciendo el ejercicio de justicia que Chile requiere desde la propia corporalidad, la propia experiencia y la intimidad:

«Es algo que quiero hacer, que quiero cortar, que quiero imprimir, me quiero sentir envuelta en esto. Y siento que esa experiencia simbólica que me pasó, de desaparecer y luego aparecer [la imagen] en el papel, tiene que estar hecha por mis manos. Ese es el *statement* que me agarró más a este tema. (...) Hay un proceso bien simbólico y sensible cuando yo trabajo con esto. Un trabajo ritual» (San Martín, comunicación personal, 11 de enero, 2016).



La aparición de la imagen tras su previa desaparición es una forma de aproximarse a los procesos de verdad y justicia necesarios para resolver la desaparición de personas.





El libro de artista surge en la segunda mitad del siglo XX y rompe la concepción tradicional del libro como espacio para generar una narrativa a partir del texto exclusivamente, involucrando también el lenguaje de la imagen, la escritura como imagen y el libro como objeto, generando un nuevo y amplio campo de experimentación artística.



La artista propone su propio ejercicio técnico y quehacer artístico como práctica ritual que reconoce y acoge la tragedia de los torturados y desaparecidos a través de los procesos que realiza, en un intento por revivir y volver a dar valor a través de los procesos de producción. Es por ello que la manualidad involucrada en estos libros de artista se vuelve un gesto simbólico que implica padecer a través de la propia mano y corporalidad el sufrimiento del país. Al mismo tiempo, el involucramiento de la artista en los procesos manuales es también un proceso que la implica a ella en primera persona con la historia del país. En este sentido, la manualidad se convierte en práctica ritual, para que a través de los medios y los procesos del arte se contribuya a la memoria de este período histórico.

Ello queda reforzado además por el formato de lo que hoy se conoce como libro de artista o *Book Art*. A diferencia de lo que suele entenderse en una primera aproximación, el libro de artista no es un libro sobre arte o sobre artistas, sino un formato de creación artística, es decir, una forma de obra de arte. Constituye un género del arte contemporáneo que surge en la segunda mitad del siglo XX y que rompe la concepción tradicional del libro como espacio para generar una narrativa a partir del texto exclusivamente, involucrando también el lenguaje de la imagen, la escritura como imagen y el libro como objeto, generando un nuevo y amplio campo de experimentación artística. Algunos artistas que constituyen referentes importantes para este género son el neoexpresionista alemán Anselm Kiefer (1945) y el pintor y grabador cubano Wifredo Lam (1902-1982). En el ámbito del arte chileno, por otra parte, resulta relevante el trabajo de Juan Luis Martínez (1942-1993), que involucra experimentación poética, visual, objetual y material, generando una nueva aproximación al libro, excediendo los lenguajes de la poesía y la escritura literaria.

Una de las características del libro de artista está dada por la cantidad de ejemplares, ya que no alcanza grandes tiradas. Como nos cuenta San Martín, en general se trabaja con ediciones reducidas, que permiten el involucramiento del artista desde la producción manual:

«Los libros de artista en sí corresponden a ediciones limitadas, es una característica de ellos (...). Yo hago *monoprints* o monograbados: tengo que hacer cada copia, no puedo guardar la imagen, son ediciones variadas. Tengo dos libros de edición única y tres o cuatro son de 20, 30 y 50» (San Martín, comunicación personal, 11 de enero, 2016).

Sin embargo, esta condición no implica la inaccesibilidad de la obra, sino todo lo contrario, puesto que

«No es que sean exclusivos [los libros de artista]; cuando están dentro de bibliotecas públicas o centros académicos, los *colleges* o las universidades, significa que todo el que quiera puede acceder. Y estas tienen catálogos *online*, catálogos en la biblioteca. La persona que esté investigando puede acceder públicamente y fácilmente a tu libro» (comunicación personal, 11 enero, 2016).

Así también, el formato del libro de artista implica una relación mucho más íntima y activa con el espectador que los formatos tradicionales de las que han sido llamadas "Bellas Artes", puesto que el espectador se involucra desde su corporalidad para que la obra entre en funcionamiento. Generalmente, y a diferencia de una pintura o un grabado bidimensional, el libro de artista requiere un espectador que lo coja y consuma en una proporción 1:1., palpándolo, volteándolo, rodeándolo —en el caso en que el libro se despliegue en el espacio—, involucrándose activamente y desde la gestión de su propio cuerpo para acceder a la lectura y visión de la imagen. Es así que se accede a la narrativa de la vida íntima de la tortura que muestra San Martín desde una también íntima relación corporal con el espectador, que empieza no solo a ver la obra, sino también a activarla y/o habitarla.

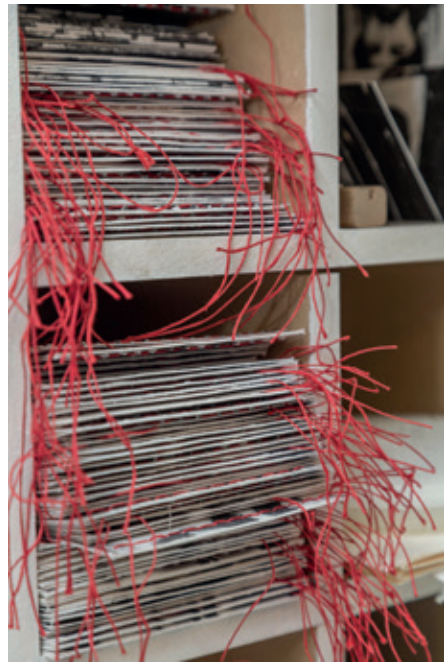
La dimensión performática que puede tener este formato queda mayormente consumada a través de la presentación de los libros que hace la misma artista, donde se reitera la estrecha relación a la que refiere San Martín entre su propio cuerpo y



Es así que se accede a la narrativa de la vida íntima de la tortura que muestra San Martín desde una también íntima relación corporal con el espectador, que empieza no solo a ver la obra, sino también a activarla y/o habitarla.







la temática de la obra. Además de su involucramiento ritual-corporal durante los procesos de producción, la artista ha generado una forma de presentar su trabajo que la implica performáticamente. Esto significa que María Verónica presenta sus propios libros de artista narrándolos e involucrando su propio cuerpo a través de gestos performáticos, para habitarlos, recorrerlos y exhibirlos ante los espectadores, lo que genera un espacio íntimo y directo entre la artista y los lectores. Esta forma de presentación corresponde a un *storytelling*, técnica a través de la cual la misma artista narra sus libros al mismo tiempo que interactúa con ellos físicamente, estableciendo un contacto directo con la obra y los espectadores, generando un espacio didáctico y de mayor dinamismo entre el artista y el espectador.

Finalmente, y en relación con las formas a través de las que María Verónica San Martín se involucra en primera persona con su trabajo y en directa relación con la temática abordada, hay que destacar que el proceso de creación de la artista implica un trabajo previo de investigación no solo constituido por la búsqueda bibliográfica y la revisión del archivo oral, sino también por encuentros y entrevistas a los sobrevivientes, así como visitas a las ruinas y resabios que han quedado de estos sitios de detención y tortura. Y es que, para la artista, el proceso de creación involucra una fase fundamental basada en la investigación:

«Para mí la investigación forma parte importante del proceso de trabajo, sobre todo por tratarse del medio "libro". Busco temas trascendentales, que involucren historia y hechos reales dentro de temáticas socio-políticas. Mi intención es imprimir la historia política de Chile a través del grabado.» (San Martín, comunicación personal, 11 de enero, 2016).

Más, junto con este deseo, San Martín enfatiza la necesidad de aproximarse al plano más íntimo del horror, a aquellos instantes que han quedado fijados en la memoria de quienes sobrevivieron. Es por esto que la investigación también debe

permitir a la imagen dar alcance a las vivencias de quienes padecieron las torturas, ahondando en la perspectiva intimista que tiene el trabajo, lo que queda evidenciado en la selección de los testimonios extraídos a partir del archivo oral de los detenidos, pero también de la inclusión de entrevistas —algunas exclusivas— que sostuvo la artista con sobrevivientes. El valor de estos encuentros queda de manifiesto también en las imágenes que la artista construye a partir del relato, donde no solo están plasmadas las versiones más generales de la vida en los centros de tortura, sino también algunos elementos a los que solo se tuvo acceso a través del contacto con los sobrevivientes. Tal es el caso del libro *"Indignity and Resistance in the Foothills of the Andes. A Case Study of Villa Grimaldi. 1973-1978"* (2015), que aborda la vida en el centro de secuestro, tortura y exterminio de Villa Grimaldi. Las imágenes representan el hacinamiento, la desesperación, el terror, el estado en que vivían y trabajaban los detenidos, así como algunos hitos del lugar que eran especialmente relevantes para los detenidos, como es el caso de la torre de la villa. Pero también se representan ciertas escenas de compañerismo y estrategias de resistencia que los prisioneros desarrollaban para protegerse mutuamente y lograr sobrevivir. Este tipo de elementos se introdujo en las imágenes justamente a través del contacto de la artista con los sobrevivientes, quienes le hicieron ver que lo que pasaba allí dentro era mucho más específico y complejo de lo que generalmente se piensa cuando se aborda este período de sistemática violación a los derechos humanos. San Martín señala lo siguiente respecto a ello: «Yo no lo pudiese haber visto si no hubiese conversado con alguien que es literalmente parte de esta historia de tortura. Gracias a él lo vi. (...) Ellos me ayudaron, me hicieron ver esa parte» (San Martín, comunicación personal, 11 de enero, 2016). En este sentido, las entrevistas permitieron que la obra adquiriera una dimensión menos general y evidente al incluir en la imagen aspectos que desconocemos de los centros de tortura, aspectos más complejos y específicos. Es entonces cuando cobra interés el conocimiento que levanta esta propuesta artística en relación con la vida privada de este centro.

DNA

#### María Verónica San Martín

Artista, diseñadora gráfica, y grabadora con Magíster en Libros de Artista del Corcoran School of Art and Design de Washington DC. Su trabajo es representado por Brooklyn, Inc. en Nueva York. En Chile, su obra se ha presentado en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Entre los lugares en que se ha exhibido en el extranjero destacan el Museo de Minneapolis en Minnesota, el Centro de Libros de Artista en Nueva York y el Museo de la Universidad de Stanford. La artista ha participado en ferias internacionales como las de Oxford en Inglaterra, CODEX en San Francisco, The New York Book Fair, MoMA-PsI, y The Manhattan Fine Press Book Fair en Nueva York. Sus trabajos forman parte de las colecciones del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Chile), Centre Pompidou (Francia), Klingspor Museum (Alemania), Meermann Museum (Holanda), MIA Museum (USA), The New York Public Library (USA), Yale University (USA), Harvard University (USA), Stanford

University (USA) y Library of Congress (USA), entre otras. Recientemente fue invitada a la Residencia Internacional Art OMI en Ghent, Nueva York (2016). El 11 de septiembre próximo inaugurará la muestra "Moving Memorials. Layering the collective history of Chile" en la librería McNally Jackson de Nueva York, seguida por una exposición individual en la Embajada de Chile en Washington DC. Ambas exhibiciones reúnen una serie de obras que establecen un diálogo entre el lenguaje del grabado y la escultura/instalación a través del formato de libros de artista, para referirse a las luchas populares, la represión militar y la memoria colectiva en Chile. En la actualidad vive en Santiago de Chile, donde es profesora de educación continua en la Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Chile y dicta los cursos "Libros de artista y encuadernación" y "Grabado en madera y mono-grabado". Junto con ello, trabaja en su estudio de grabado.



La dimensión performática que puede tener este formato queda mayormente consumada a través de la presentación de los libros que hace la misma artista, donde se reitera la estrecha relación a la que refiere San Martín entre su propio cuerpo y la temática de la obra.



#### Referencias

- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Madrid: Paidós.
- San Martín, M. (2013). *Memory and Landscape: Unveiling the Historic Truths of Chile. 1973-1990* [Video]. Disponible en [www.craftpresschile.com](http://www.craftpresschile.com).
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. C. de México: Alfaguara.