

# CHILE VIVE *memoria activada*

- EXPOSICIONES, EXPOSICIONES, EXPOSICIONES, EXPOSICIONES
- EXPONER LA RESISTENCIA. EXPOSICIONES CHILENAS EN EL EXTRANJERO DURANTE LA DICTADURA
- CHILE VIVE. ANÁLISIS ACTIVO DE LA EXPERIENCIA DE 1987
- CIERTAS FORMAS DE ACTIVACIÓN POÉTICO-POLÍTICAS CONTEMPORÁNEAS.

# ¡Chile vive!

Ése fue el grito que el Madrid de 1987 escuchó proveniente de un conjunto heterogéneo y numeroso de artistas chilenos. El propósito no podía ser más loable: la atención mediática internacional se concentraba en la situación política chilena, dejando de lado la mayoría de las veces la vitalidad artística que el país seguía manteniendo. La exposición albergó a fotógrafos, arquitectos, pintores, escritores, músicos y dramaturgos, ahora en su mayoría con prestigio internacional, pero que en aquel momento eran muy desconocidos fuera de las fronteras de Chile.

Las historias de Chile y España se entrecruzan, nuestras sociedades se conocen, están atentas al devenir socio-político y cultural de cada una, los barcos y aviones (reales y virtuales) viajan diariamente en ambas direcciones, fortaleciendo los intercambios. Arrancamos este año de memoria por nuestro 20º aniversario con una exposición colectiva de artistas chilenos amigos del Centro, y ahora conmemoramos esta icónica muestra colectiva de arte chileno, que fue un esfuerzo conjunto del Gobierno de España y de distintos representantes de la sociedad chilena por dar a conocer su país.

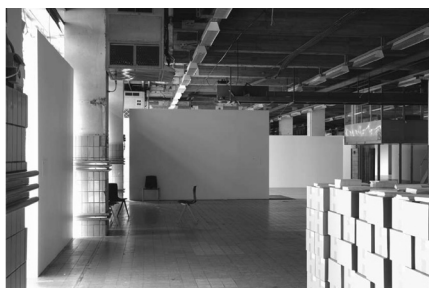
Quiero agradecer a todos los artistas e instituciones culturales, españolas y chilenas, que han colaborado con ilusión a este año de recuerdo, aniversario y memoria del Centro Cultural de España en Santiago, ejemplo más de la intensa amistad entre nuestros pueblos.

M<sup>a</sup> Eugenia Menéndez Reyes  
Consejera Cultural

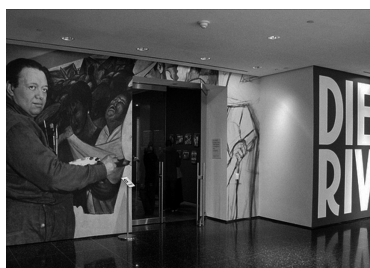
## EXPOSICIONES, EXPOSICIONES, EXPOSICIONES, EXPOSICIONES.

Sin lugar a dudas, *Chile Vive. Memoria activada* se trata de un ejercicio de “exposición de exposición”. La repetición de dicho elemento expositivo dice relación con una práctica contemporánea de recuperar a las exposiciones como un dispositivo intencionado, nada neutro y activo tanto para la producción de obras de arte, las políticas de montaje y narración, la relación con los públicos, las causas y efectos políticos de las muestras, y la conformación de los sistemas del arte a nivel internacional. La recuperación de la exposición como un elemento clave en este sistema ha sido trabajo, entre otros, de la editorial inglesa Afterall que realiza una serie de publicaciones llamada Historia de las exposiciones, donde se analiza el papel de algunas exposiciones clave de las últimas décadas<sup>1</sup>.

En términos expositivos, sin embargo, este ejercicio ha sido más bien aislado y sólo se rastrea como tal en los últimos años. Un primer ejercicio podría ser la exposición *Once is nothing*, curada por María Hlavajova y Charles Esche, donde se decidió reconstruir únicamente la arquitectura de la exposición original citada: *Individual Systems*, curada por Igor Zabel en la *Bienal de Venecia* de 2003, en la *Bienal de Bruselas* (2008-2009). Operaciones similares encontraremos un par de años después, en 2011-2012, cuando se reconstruye en el MoMA de Nueva York la exposición que Diego Rivera



Vista de la exposición *One is nothing*, curada por María Hlavajova y Charles Esche. Primera Bienal de Bruselas, 2008-2009. Foto: Peter Cox.

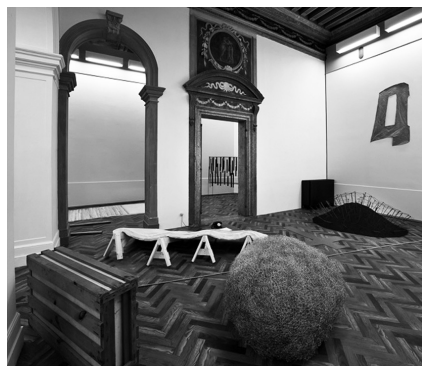


Acceso a la exposición *Diego Rivera: murals of the Museum of Modern Art*, curada por Leah Dickerman. MoMA de Nueva York, 2012. Jim Van Meter©.

1. Ver, por ejemplo: Christian Rattemeyer y otros, *Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, Londres, Afterall Books, 2010; Rachel Weiss y otros, *Making art global (Part 1): the Third Havana Biennale*, Londres, Afterall Books, 2011; Cornelia Butler y otros, *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*, Londres, Afterall Books, 2012; y Lucy Steeds y otros, *Making art global (Part 2) : magiciens de la terre*, Londres, Afterall Books, 2013.



Nayia Yaikoumaki, curadora de la exposición *Rothko in Britain*, frente a la composición de fotografías de archivo de la exposición original del artista en 1961. Whitechapel Gallery©, Londres, 2011.



Vista de la exposición *When Attitudes Become Form- Bern 1969/Venice 2013*, curated by Germano Celant, Fondazione Prada, Venecia, 2013. Cortesía: Fondazione Prada. Foto: Attilio Maranzano.

hiciera en el mismo museo en 1931, tan sólo a dos años de la apertura del mismo y siendo el segundo artista en tener ahí una exposición individual, o con *Rothko in Britain* en la Whitechapel Gallery de Londres, que recupera la exposición original del artista en 1961. Ambas “exposiciones de exposiciones” presentaban una serie de elementos de archivo que contextualizaban las exposiciones de los 30s y 60s, respectivamente. Sobre la experiencia de reconstruir la exposición de Rivera en el MoMA de 1931 el director comentó: “el material relacionado que se incluye ayuda a enmarcar este importante proyecto y a dilucidar su impacto en las posteriores discusiones sobre arte público en los Estados Unidos”, en cuya senda nuestra memoria activada va a proponer también una contextualización, aunque no sólo relacionada con la lectura del efecto de la exposición, sino con sus paralelismos y desacuerdos.

Distinta es la operación de *When Attitudes Become Form: Bern 1969 / Venice 2013*, recientemente presentada en la Fondazione Prada de Venecia y que reconstruye, de forma monumental, la hoy mítica exposición del curador Harald Szeemann. Digamos que existe una distancia entre ‘monumentalizar’ una experiencia expositiva e intentar hacer un ejercicio crítico-reflexivo, a la vez que imaginativo en términos del presente, sobre lo que la misma significó. *Chile Vive. Memoria activada*, primera “exposición de exposición” realizada en Chile, forma parte de estas diferentes estrategias que están promoviendo la lectura de las exposiciones como un dispositivo fundamental para el desarrollo de las artes y la cultura. Finalmente, las obras y los documentos hablan de sí mediados por este conjunto de decisiones que las articulan de acuerdo a una concertada dinámica de significación.

## EXPONER LA RESISTENCIA. EXPOSICIONES CHILENAS EN EL EXTRANJERO DURANTE LA DICTADURA

*Chive Vive* no fue la primera ni la única exposición que se gestó, de forma evidente o más bien soslayada, para apoyar a quienes seguían produciendo tanto dentro como fuera de Chile. Cabe destacar también que el caso chileno —a diferencia de las demás dictaduras del Cono Sur— fue único: en torno a ningún otro país se generó una serie tan grande de iniciativas expositivas en el extranjero para apoyar el retorno a la democracia. En el caso argentino, por ejemplo, no se realizó ninguna exposición. En nuestro caso, por tanto, resulta fundamental entender a *Chile Vive* en su constelación de referencias y disputas de montaje anteriores y posteriores.

La primera de estas exposiciones de protesta contra la dictadura fue realizada en el espacio paradigmático de la escena internacional de arte contemporáneo: la *Bienal de Venecia*. La edición de 1974 fue dedicada por completo a Chile por decisión del presidente de la Bienal, Carlo Ripa di Meana. Ante el apogeo que había tenido el muralismo en Chile con las brigadas —Ramona Parra e Inti Peredo— se constituyó en la Bienal una brigada formada por artistas de diferentes países que se autonombraría Brigada Salvador Allende, llenando las plazas venecianas con murales llamando a la liberación del pueblo chileno. Hortensia Bussi, viuda de Allende, fue quien dio el discurso inaugural de la Bienal. Ella misma será quien dé el discurso en la gran manifestación realizada unos meses antes en Londres, y que será un elemento angular

“el conocimiento del objeto en su constelación es el del proceso que él mismo ha desplegado en su interior”

Theodor Adorno, dialéctica negativa.



Murales de la Brigada Salvador Allende en la Bienal de Venecia de 1974.

del siguiente *Arts Festival for Democracy in Chile* organizado por Artists for Democracy<sup>2</sup>, asociación creada por Cecilia Vicuña, Guy Brett, David Medalla y Jhon Dugger. Antes de la manifestación el colectivo ya había realizado una tarea política de difusión del proceso chileno de la UP en sindicatos y organizaciones sociales inglesas, y en octubre de ese mismo 1974 realizaron una gran exposición y subasta donde artistas de todo el mundo viajaron a Londres (entre ellos, Roberto Matta) o enviaron obras para colaborar con la causa chilena. El mencionado curador Guy Brett, con el apoyo de la Vicaría de la Solidaridad, Matta y Oxfam, curará unos años después de la experiencia del colectivo otra exposición y subasta, pero esta vez de arpilleras populares bajo el título *we want people to know the truth* (queremos que la gente sepa la verdad); ambas exposiciones con gran repercusión en el ambiente británico.

Existe tal vez un salto entre aquel primer momento de urgencia por apoyar desde las propias prácticas creativas al exilio y la resistencia en el país, y las operaciones que luego se realizarán en los años 80: también, en este lapsus, se conforma en Chile una escena de artistas experimentales que se intentarán distanciar de las prácticas precedentes bajo el aglutinante de *Escena de Avanzada* (Nelly Richard). Éstos establecerán una red de posicionamientos internacionales, gracias a las alianzas de Juan Dávila con Australia (donde vive desde 1974) y de Nelly Richard con Francia, de donde es oriunda. Es en la *Bienal de París* de 1982 donde volverán las exposiciones de arte chileno, en este caso en formato “documental” a partir del registro de las acciones realizadas por estos artistas, lo que en cierta medida será leído desde fuera como un aterrizaje a destiempo del conceptualismo en Chile. En la senda de dicha exposición irá la muestra *Margins and institutions*, curada por los mencionados



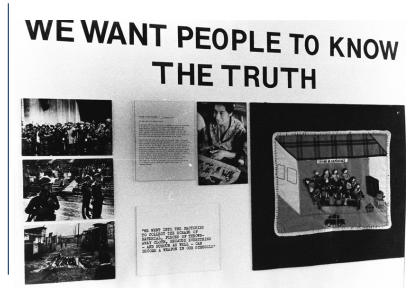
Cecilia Vicuña, *Ruca Abstracta*, instalación de la artista en el *Arts Festival for Democracy in Chile*, Royal College of Art, Londres, 1974. Foto cortesía de John Dugger, England & Co gallery, Londres.

2. Bajo la curaduría de Paulina Varas, y contando como núcleo central con el archivo de la artista Cecilia Vicuña, el Museo de la Memoria de Santiago presentará en enero de 2014 una exposición sobre esta experiencia.

agentes y compuesta de publicaciones, fotografías, videos y diapositivas de obras. La exposición viajará desde 1986 hasta 1989 entre Australia, España e Inglaterra. Incluso al momento en que *Chile Vive* se pudo ver en Madrid, esta muestra fue presentada en la Fundación de Arte Experimental Asturiana bajo el título *Arte en Chile: una documentación audiovisual*. Otra exposición en esta línea será la organizada por el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires con obras de Alfredo Jaar, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn y Carlos Leppe.

Tras pasar *Chile Vive*, y leída en cierta medida como una respuesta a la exposición española, se organizará en Berlín la exposición *Cirugía Plástica*, que reunirá una selección de prácticas –ya no sólo a nivel de documentación– de corte experimental y conceptual; de forma no-intencionada la exposición funcionó a modo de cierre de un período de intensa y comprometida actividad expositiva a la vez que coincidía con el fin de la mal llamada Guerra Fría.

Digamos que cada una de las mencionadas exposiciones va a operar con diferentes estrategias que intentaron resituar el contexto de la producción y los efectos estéticos y políticos de las prácticas creativas, a pesar de la evidente pérdida de sentido que muchas obras y discursos vivían en el descalce entre debates internos, situaciones precarias de producción y públicos extranjeros.



Vista del mural introductorio, con fotos y arpilleras, de la exposición *We want people know the truth: Patchwork pictures from Chile*, curada por Guy Brett. Third Eye Centre, Glasgow, 1977. Colección Guy Brett.



Arpillera *Reunión de mujeres para discutir sobre sexualidad*, presentada en *We want people know the truth: Patchwork pictures from Chile*. Colección Guy Brett.

¿cómo se articula el juicio de valor sobre la obra periférica (latinoamericana) que dictamina el representante artístico del circuito internacional, en circunstancias en que no comparte el contexto de referencias y significación que define y especifica la particularidad de la obra?"

Nelly Richard, 1994

## CHILE VIVE. ANÁLISIS ACTIVO DE LA EXPERIENCIA DE 1987

*Chile Vive* fue inaugurada en enero de 1987 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, viajando con posterioridad una versión reducida de la muestra al Centro Cultural La Casa Elizalde de Barcelona, y con intenciones de que se presentase también en Francia e Italia, lo que no ocurrió. En términos publicitarios, se construyó un gran banner con el título de la exposición que fue montado en la fachada del Círculo de Bellas Artes, además de otros que fueron puestos en 100 marquesinas de autobuses y 100 estaciones del metro madrileño. Se debe considerar que entonces el Círculo de Bellas Artes era uno de los tres espacios clave de la escena artística madrileña, junto al naciente Centro de Arte Reina Sofía –que aún no era museo– y la Sala Amadís. Había permanentes eventos de todo tipo con su estructura interna multidisciplinar –cuya lógica replica *Chile Vive*– constituyéndose en el principal espacio de encuentro de artistas, escritores, estudiantes y agentes de la cultura en general. Digamos que era el único espacio que podía asumir *Chile Vive*, una exposición de “cultura” y no de “vanguardia” que era lo que promovían los otros centros.

“si Chile vive (o mejor dicho, sobrevive) es a través de una precaria y dispareja trama de interrelaciones sociales divididas entre sometimiento y resistencias”

Richard, Nelly,  
“destrucción, reconstrucción y  
desconstrucciones”,  
*Chile Vive*, Madrid, Círculo de  
Bellas Artes, 1987, p. 79



Mario Irarrázabal instalando *mano* en la Calle Alcalá, afuera del Círculo de Bellas Artes, 1987. Foto: Enrique Castellano.

Como ninguna exposición antes en la historia chilena, *Chile Vive* se propuso comunicar el proceso cultural del país de los años 80, intentando “trasladar algo vivo, en proceso”, como indica el entonces Ministro de Cultura Javier Solana, para dar cuenta de que los creadores chilenos seguían vivos, no habían muerto. Fue sin lugar a dudas la más grande y “primera muestra institucional destinada a recrear –a escala internacional– el paisaje artístico del período de la dictadura”<sup>3</sup>.

3. Richard, Nelly, “Sobre arte y política(s): contraoficialidad, poder y lenguajes”, en: *Cirugía plástica, conceptos zeitgenössischer kunst chile 1980-1989*, Berlín, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1989 (folleto con textos en castellano), p. 41



La exposición se enmarcó en el contexto internacional de reprobación generalizada a la dictadura de Pinochet, y en una Europa gobernada mayoritariamente por la socialdemocracia en la que se intentaba “recuperar” las prácticas producidas fuera del eje Europa-Estados Unidos, cuyo ícono fue la exposición parisina *Magiciens de la terre*. Esto también enmarcado en el impulso naciente de las conmemoraciones del V Centenario del Descubrimiento de América –encuentro entre dos mundos, en España, que culminará en la ExpoSevilla 92’-. En el caso chileno, además, existía un elemento afectivo de la izquierda con el exilio y, por tanto, el llamado a recuperar de forma urgente la democracia en Chile.

*Chile Vive* no trataba entonces de probar la “excepcionalidad cultural chilena” para generar un orgullo nacionalista, como ocurriese en otros países con exposiciones como *México: esplendor de 30 siglos*<sup>4</sup> o *Brasil. 500 años*<sup>5</sup>. Lo que se intentó en cambio fue afirmar un gesto político unificador y redentor absolutamente anómalo que indicaba que, a pesar de los efectos nefastos de la dictadura, la cultura en Chile no había muerto: los artistas, intelectuales y creadores en general habían encontrado las formas más variadas para mantenerse activos.

La exposición fue nombrada como tal a partir del grito popular ¡Viva Chile!, pero escrito invertido como reverso del régimen oficial. Se planteó como un gesto de reprobación frente a la dictadura y de visibilización de la vitalidad resistente de prácticas creativas. Es importante destacar la molestia del régimen dictatorial frente a la muestra, evidenciada desde la Embajada



Francisco Brugnoli junto a su primera propuesta de envío a Chile Vive, *el espejo del reflejo condicionado*, azulejos, espejos, cable eléctrico y ampolletas, 1987.



Cuaderno de viaje de Sammy Benmayor en su visita a Madrid para Chile Vive, 1987.

4. Metropolitan Museum de Nueva York, 1990-1991, coordinador general: John McDonald. Texto introductorio de Octavio Paz.

5. Parque Ibirapuera de Sao Paulo, 2000, e itinerando. Curador general: Nelson Aguilar.

## ESCULTURA

«la pintura y la escultura con sus estructuras formales tradicionales debieron confrontarse y enfrentarse con objetos cotidianos, desechos, instalaciones, acciones de arte, arte corporal y video-arte, en una coexistencia no muy pacífica»  
Milan Ivelic

## PINTURA

## MÚSICA

«Se intentaba mantener vigente un canto sin contexto, ¡como tener vivo un árbol desterrado, cercenado...! »

Juan Pablo González Rodríguez

# EL LIVE

## TEATRO

“el solo hecho de concurrir a un espacio común convocado por el interés en realizar un arte inserto en una tradición cultural como la del teatro nacional tenía la significación de romper con la dispersión social y la homogeneización del discurso vigente”

María de la Luz Hurtado

## VIDEO

“El video chileno está con Vertov y Paik. En guerra contra lo conservador y su principal agente audiovisual, la televisión”

Juan Enrique Forch



## FOTOGRAFÍA



«vemos en esta muestra a tanto fotógrafo en el frente, arriesgando más que la cámara y unos golpes»

Mario Fonseca

## ARQUITECTURA

«no es que los arquitectos quedemos intocados por el deplorable estado en que se encuentra nuestra antigua democracia y nuestro tradicional respeto a los derechos humanos»

Cristián Fernández Cox



## LITERATURA

«poemas valerosos cuyo valor es registrar y rescatar del olvido»

Soledad Bianchi



«el régimen comunicativo debe ser instrumental para el orden, perseguir el acatamiento de la definición de realidad dada por la autoridad y desincentivar el disenso»

Giselle Munizaga



## DERECHOS HUMANOS

«la labor de denuncia de las violaciones a los derechos humanos que realiza Vicaría sigue constituyendo frente de irritación constante para el régimen»

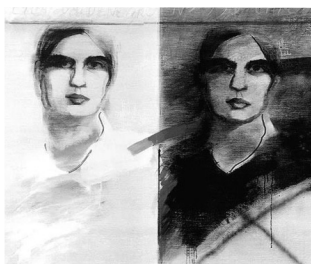
Hugo Frühling

## MEDIOS DE COMUNICACIÓN



de Chile en España. El embajador, político, diplomático, escritor y amigo personal de Pinochet, Enrique Campos Menéndez, había sido nombrado por decreto de 1974 “asesor cultural” del régimen para generar la política cultural que borrara las huellas de la UP y legitimara la “restauración” del régimen. El mismo fue nombrado embajador poco antes de la exposición, tras el debate que generó su obtención del Premio Nacional de Literatura en 1986. Éste declaró en la prensa española: “discuto la parcialidad de la muestra, que no representa todo lo que se produce allí, sino sólo un círculo opositor y tendencioso”, indicando también que si todo esto ocurría en Chile, sería porque la libertad creativa era algo aceptado por el gobierno.

Con un coste de 55 millones de pesetas (330.000 euros aproximadamente), *Chile Vive* fue organizada en torno a diez disciplinas que utilizaban la totalidad del edificio del Círculo de Bellas Artes<sup>6</sup>: se incluyeron 21 proyectos arquitectónicos de 16 estudios<sup>7</sup>, el trabajo de 32 fotógrafos con 104 fotografías, 64 obras de 17 artistas visuales, 4 representaciones teatrales, 4 recitales de poesía, 6 coloquios<sup>8</sup> y 36 videos, entre otros componentes como conciertos



Roser Bru, *Retrato de una desaparecida*, acrílico sobre lino, 1986. Colección Víctor Pérez.

y performances, a partir del viaje a Madrid de cerca de 40 artistas e intelectuales chilenos. Bajo el slogan de la solidaridad con el pueblo chileno, se consiguió aglutinar a grupos de creadores e intelectuales que se planteaban estética y políticamente disímiles, inconexos e incluso en disputa dentro del paraguas de lo que se entendía por prácticas de resistencia interna: desde pinturas épico-figurativas, iniciativas de narratividad testimonial, el gesto denunciante o prácticas de desmontaje

---

6. Se realizaron 4 envíos de los trabajos desde Chile: primero de pinturas (Nemesio Antúnez, Roser Bru, Ricardo Yrarrázabal, Rodolfo Opazo, Gracia Barrios, José Balmes, Eugenio Dittborn, Bororo y Sammy Benmayor), además de todos los trabajos de fotografía y arquitectura. El segundo incluyó las esculturas (Juan Egenau, Mario Irarrázabal y Osvaldo Peña), el tercero las instalaciones (Carlos Leppe, Gonzalo Díaz, Francisco Brugnoli y Gonzalo Mezza) y el último, todo el material de la Vicaría de la Solidaridad.

7. La sección de arquitectura fue organizada en los siguientes ejes: vivienda y ciudad, lo nuevo en lo antiguo, arquitectura e identidad cultural, arquitectura y paisaje y programas especiales (Teletón, Canal 13 y centro comercial Vitacura). La forma del montaje y la selección de los proyectos se realizó a partir del modelo de las bienales organizadas en Santiago desde 1977 donde se exponían planos, fotos y textos de las obras arquitectónicas. Particularmente se seleccionaron trabajos de las bienales de 1981, 1983 y 1985, que marcaban un cierto movimiento chileno que intenta evadir las posiciones exocéntricas y se vinculaban a lo vernáculo.

8. A pesar de que finalmente no ocurriese, el listado original de los invitados a los coloquios incluía, entre otros, al cineasta exiliado Raúl Ruiz, al cardenal Raúl Silva Henríquez y a Joan Manuel Serrat. Quien sí participó desde España fue Carmen Giménez, entonces Directora del Centro Nacional de Exposiciones de España y actual curadora Stephen and Nan Swid de arte del siglo XX del Guggenheim Museum de Nueva York.

“- Carlitos, dígame una cosa, ¿cómo se llama esa exposición pa’ donde usted va?

- Chile Vive

- Oh, bien raro ha, bien raro, bien raro. Carlitos, ¿y que pensarán que estamos muertos estos huevones?

- No Félix, si se llama así porque es una pasá política

- Ha, ya, ya. Mire Carlitos, lo único que le pido es que a usted no se lo caguen, no se lo vengan a cagar, que le pueden pasar gato por liebre”.



Carlos Leppe, *Acuarela n°1*, acción de arte, 1987. Foto: Enrique Castellano

Texto performance Carlos Leppe

visual. Se debe considerar que desde 1983 comienza el retorno de algunos exiliados al país, quienes habían planteado: “teníamos que volver porque acá no pasaba nada”, organizando exposiciones como *Chile Crea* en 1988 en la Galería Carmen Waugh. *Chile Vive* –omitiendo ciertamente a quienes seguían en el exilio– intentó desmontar la idea de que nada ocurría antes del retorno de los exiliados, e incluyó una variedad de prácticas experimentales que sobrepasaron el carácter denunciante evidente del discurso para plantear diferentes líneas de reflexividad de la forma. A pesar de ello, todas fueron reunidas en “el sentido de cualquiera de los elementos expuestos está, más que en cada uno de ellos por separado, en el sistema de relaciones que se establece en esta exposición”<sup>9</sup>.

Donde mejor evidenciado queda el debate interno es en las secciones de pintura y escultura: la pintura contestataria predominante antes del Golpe de Estado, el trabajo de la neovanguardia llamada Escena de Avanzada y el retorno neoprimitivista de la pintura de mediados de los 80s, lo que queda en esta “exposición de la exposición” representado con los trabajos de Roser Bru, Mario Irarrázabal, Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Francisco Brugnoli y Lotty Roselnfeld, además del cuaderno de viaje de Sammy Benmayor que da cuenta de la subjetividad de su encuentro con Madrid.

El trabajo de Bru es particularmente relevante en el contexto de esta reactuación novelada de la exposición de 1987. Su trabajo parte del archivo de imágenes de retratos para reelaborar cierta política de la memoria y la historia; eso sí, de forma muy distinta a cómo otros artistas trabajarán esa memoria, y tal vez más próxima al lenguaje figurativo y comprometido de

9. Solana, Javier, sin título, *Chile Vive*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1987, p. 9

Mario Irarrázabal, y a las increíbles obras anónimas realizadas por mujeres populares en el marco de la labor por los derechos humanos de la Vicaría de la Solidaridad. La Vicaría, además, había recibido el año anterior el Premio Príncipe de Asturias de la Libertad por su trabajo en las áreas de denuncia de la represión y promoción popular a partir, entre otras cosas, de publicaciones como *Solidaridad* o *¿Dónde están?*.

Distintas serán las formas de trabajar esa memoria por otros artistas, destacados en esta “exposición de la exposición” como Leppe, Dittborn o Rosenfeld, que pasarán por el propio cuerpo la configuración de una vanguardia estética y política: Leppe desde su cuerpo correccional<sup>10</sup> que presenta en *Chile Vive* con una instalación y una performance, Dittborn con el cuerpo archivado que mancha el presente y Rosenfeld con trabajos que transforman el significado del + con que interviene diferentes rutas públicas. Vinculado, pero con cierta distancia, se pudo ver el trabajo objetual que Francisco Brugnoli realiza desde los años 60, y que está en esta muestra: el desecho, vinculado a las condiciones económicas de su producción y circulación, se presenta en un formato minimal donde se devela la artificialidad del medio. Todas estas prácticas han sido, de una u otra manera, incluidas en el mapa conceptual y montaje re-desplegado de esta “exposición de la exposición”.

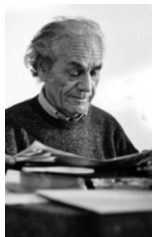
“Ustedes habrán oído decir  
que los españoles pronuncian las palabras inglesas  
no como se pronuncian sino como se escriben  
infracción increíble pero cierta

hay que ser español para tomar  
a Cristóbal Colón por un iluso  
a Isabel la Católica por una bruja  
al Nuevo Mundo por las Indias Occidentales

como si yo tomara  
al Escorial por Felipe II  
al Santo Padre por la Inquisición  
a Satanás por el Espíritu Santo

pampirooladas de la Madre Patria.”

Nicanor Parra, *Poema XXXIV. De Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (Valparaíso, Ganymedes, 1979), recitado en *Chile Vive*.



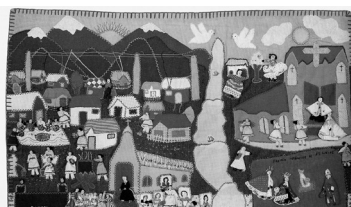
10. Título del libro teórico-poético publicado en 1980 por Nelly Richard en torno a la obra de Leppe. En ese libro, con papel y tipografía distinta, se incluye una narración del sufrido nacimiento del artista por parte de su madre. En la performance de *Chile Vive*, Leppe leyó dicho texto. Para un análisis de este texto ver: Godoy Vega, Francisco, “Cuerpos que manchan, cuerpos correccionales”, en: *Ensayos sobre Artes Visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile Volumen II*, Santiago: Centro Cultural Palacio de La Moneda y LOM ediciones, 2012, pp. 99-144.

Sin embargo, el video ha sido un elemento privilegiado aquí: esto debido a que fue el medio que permitía, en ese contexto sin libertad de prensa, construir un circuito alternativo de comunicación<sup>11</sup>, como ocurriese con los Teleanálisis; prácticas de agentes independientes que reutilizaban de forma crítica un medio llevado al país para la publicidad. La misma operación ocurre con las publicaciones: al ser un medio de comunicación “menor” en términos de tiraje, fue posible construir micronarrativas disidentes.

Pero, además, el video en la “exposición de la exposición” funciona a modo de hilo que trenza las diferentes disciplinas, dando vida a algunas secciones donde la visualidad no era el eje central, y por tanto, se requería de un ejercicio complejo de reescenificación; incluso los propios organizadores de *Chile Vive* lo plantearon así: “el video en exposición juega un rol importante de apoyo a estas secciones, además de estar presente en la muestra de Artes Visuales”<sup>12</sup>

Si bien desde España se estaba entendiendo la muestra como un proyecto que presentaba procesos políticos y creativos, desde Chile se veía a la misma como una operación que no conseguiría alcanzar dicho objetivo. En palabras de Ivelic, el problema en “una muestra colectiva como ésta es que el espectador se encuentra sólo con un resultado y nunca con el proceso que permitió arribar a un fin determinado (...) las obras se exhiben sin su génesis y sin la historia que acompañó su ejecución”<sup>13</sup>.

Así, en una perspectiva dicotómica y en conflicto, se presentó todo lo que no tenía que ver con el régimen, enmarcando la demostración de la vida cultural chilena a través de medios marginales para la dictadura, y que por tanto no resultaban prioritarios para la censura. Digamos que fue una recuperación de gestos micropolíticos producidos en Chile que, en su reunión en Madrid, funcionaban a modo de totalidad resistente. En esta “exposición de la exposición” se propone su recuperación selectiva para develar sus políticas de montaje.



Arpillera *Premio Príncipe de Asturias*, 1986. Colección Vicaría de la Solidaridad.

11. Desde el otro lado, el Círculo de Bellas Artes era un claro promotor del video: organizaba el Salón de Video donde se introducía entonces el video en España (Bill Viola, Nam June Paik, entre otros).

12. Sin autor, “exposición cultural Chile vive. Síntesis de objetivos, secciones y participantes”, Archivo Círculo de Bellas Artes, Madrid, p. 4

13. Ivelic, Milan, “artes visuales: una mirada crítica”, *Chile Vive*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1987, p. 57

## CIERTAS FORMAS DE ACTIVACIÓN POÉTICO-POLÍTICAS CONTEMPORÁNEAS.

Además de evidenciar las contradicciones, lo frustrado, y lo imposible, que es el ejercicio de revivir una exposición de los años 80, este proyecto expositivo se ha propuesto activar ciertos problemas absolutamente contemporáneos que la exposición original vino a plantear en relación a los problemas de arte y política. Se ha trazado por tanto el deseo de generar un extrañamiento en relación al “retorno” de la exposición 26 años después de que ocurriese, cuyo eje tiene que ver con activar el presente, siguiendo al Walter Benjamin que planteaba que el pasado no es sólo lo que fue, sino lo que puede llegar a ser. Como ha planteado Paulina Varas, “no se trata solo de una vuelta histórica sobre los archivos-vivos que contienen dichas prácticas, sino de intencionar una mirada sobre sus modelos de trabajo, con la finalidad de proponer que la memoria de ellas permita repensar el potencial y latencia para las prácticas contemporáneas”<sup>14</sup>.

El primero, de los gestos será la obra de Eugenio Dittborn, realizada expresamente para esta exposición, que funciona a modo de tránsito entre pasado y presente. Situado en el pliegue entre el espacio reconstruido y su activación, Dittborn ha propuesto una intervención directa en el muro del Centro Cultural de España. Recuperando al filósofo del siglo XVII Spinoza, que hablaba del cuerpo y sus afecciones, el artista va a proponer una serie de lecturas poético-políticas de la dualidad presencia/ausencia. Interviniendo las memorias corporales de la dictadura, Dittborn nos plantea vías disímiles de quienes mueren, agonizan, hablan y aprenden en tortura.

Distinto será el accionar de los otros tres artistas invitados a colaborar en esta exposición. Por un lado, la artista chilena radicada en Madrid desde



Rogelio López Cuenca, *Valparaíso White Noise*, sitio web e intervención en vinilo, 2013 y en proceso

14. Varas, Paulina, “Convocaciones del archivo”, *Revisión/Remisión de la historiografía de las artes visuales chilenas contemporáneas*, Santiago, Ochilibros editores, 2011, p. 121





Cecilia Barriga, *El pueblo vendido ¡jamás será unido!*, video, 2,40 min., 2013

los años 80, Cecilia Barriga, presenta una pieza realizada también de forma expresa para esta exposición. Ahí recupera la canción chilena *El pueblo unido jamás será vencido* y reflexiona sobre su universalización en los movimientos de lucha social. Así también traza ciertas derivas y posibilidades de la canción

intervenida en la actual sociedad hipermercantilizada, particularmente cruzando estos elementos con el movimiento 15M madrileño.

Por otro lado, el artista español Rogelio López Cuenca presenta un trabajo en proceso de elaboración, y de proceso, consistente en una doble altercartografía de la ciudad de Valparaíso: aquella de los lugares olvidados o borrados de la memoria colectiva de la dictadura, y aquella de la exaltación festejante que inventa una nueva imagen –mercantilizando pobreza, exotizando cotidianidades– de la ciudad-patrimonio.

Finalmente Felipe Rivas San Martín, abriendo esta “exposición de la exposición”, presenta registros materiales y audiovisuales de su performance donde entrecruza la imagen de la pintura del siglo XIX del alemán Mauricio Rugendas, *La Lavandera* –paradigma de la chilenidad–, con el gesto de desteñir la bandera patria: “blanco, azul y rojo tres colores son”, repite tautológicamente el audio, deconstruyendo la imagen nacional tricolor como dispositivo que inventa la Historia de lo propio. Todos los proyectos intentan así movilizar la presencia viva y la memoria activada de las poéticas del arte y la política como agentes entrecruzados del pasado en el presente.



Felipe Rivas San Martín, *La lavandera. ejercicio pintoresco*, registro y objetos de performance realizada en el marco del 2º Circuito Disidencia Sexual “Por un Feminismo sin mujeres”, Universidad ARCIS-CUDS, 9,02 min, 2010. Fotos: Alejandro Rogazy

## A GABRIEL CASTILLO Y JUAN MAINO

“Todas las maneras en las que un cuerpo es afectado por otro se siguen de la naturaleza del cuerpo afectado y, a la vez, de la naturaleza que lo afecta; de suerte que un solo y mismo cuerpo es movido de diversas maneras según la diversidad de la naturaleza de los cuerpos que lo mueven; y por el contrario, cuerpos distintos son movidos de diversas maneras por un solo y mismo cuerpo.”

Baruch Spinoza, *Ética*, Axioma 3, Proposición XIII

**QUIEN MUERE EN TORTURA  
NO TIENE SINO DOS CAMINOS:**

1. insepulto estar en todas partes o
2. canjear su sepultura por una foto;

**QUIEN AGONIZA EN TORTURA  
NO TIENE SINO DOS CAMINOS:**

1. borrar su calle y su casa o
2. gemir palabras inconexas;

**QUIEN HABLA EN TORTURA  
TIENE UN SOLO CAMINO:**

1. hacerlo con entera claridad,  
ser reclutado y hacer desaparecer a otros;

**QUIEN APRENDA  
TIENE UN SOLO CAMINO:**

1. saber que todo lo que falta está en su lugar  
y ese lugar es todo lo que falta;

Eugenio Dittborn, 2013

# COLABORADORES

Amparo Noguera  
 Ana María Duvauchelle  
 Antonio Skarmeta  
 Augusto Góngora  
 Carlos Flores  
 Carlos Leppe  
 Carmen Waugh  
 Cecilia Barriga  
 Cecilia Vicuña  
 Claudio Arredondo  
 Claudio Di Girolamo  
 Claudio Gonzalez  
 David Benavente  
 Eugenio Dittborn  
 Felipe Rivas  
 Francisco Brugnoli  
 Francisco Coloane  
 Gonzalo Justiniano  
 Guillermo Cahn  
 Guillermo González  
 Guy Brett  
 Hector Noguera  
 Jaime Sepulveda  
 Jhon Dugger  
 Jorge Edwards  
 José Donoso  
 Juan Forch  
 Julio Jung  
 Lotty Rosenfeld  
 Marcelo Ferrari  
 Marco de Aguirre  
 María Jose Fontecilla Waugh  
 Mario Irarrázabal  
 Mario Soro  
 Nelly Richard  
 Nicanor Parra  
 Patricia Mora  
 Paula Honorato  
 Pedro Montes  
 Rodrigo Moreno del Canto  
 Rogelio López Cuenca  
 Roser Bru  
 Samy Benmayor  
 Víctor Pérez



Veinte Aniversario  
 Centro Cultural de España  
 Santiago

## Centro de Documentación CEDOC

Centro Cultural La Moneda  
 Soledad García



CENTRO DE DOCUMENTACIÓN ARTES VISUALES    CENTRO CULTURAL LA MONEDA

## Cineteca Centro Cultural La Moneda

Ignacio Aliaga

## Biblioteca Nacional

Ana Tironi  
 Marjorie Peña



## Vicaría de la Solidaridad

María Paz Vergara



## Museo de la Memoria

Ricardo Brodsky  
 María Luisa Ortiz  
 José Manuel Rodríguez Leal



## Cineteca de la Universidad de Chile

Luis Horta



## CIDOC Universidad Finis Terrae

Alvaro Góngora



## Fundación Salvador Allende

Boris Martínez  
 Carla Hernández



## England & Co. Gallery

Jane England

England & Co

## Círculo de Bellas Artes

Juan Barja  
 Cecilia del Olmo  
 Pilar Harguindey



CASAEUROPA

## CRAC Valparaíso

Paulina Varas



## Archivo Audiovisual MNBA Angélica Pérez

### Germain

Roberto Farriol  
 Teresita Raffray



## Agencia EFE

RTVE



## CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA

Av. Providencia 927 Santiago, Chile - [www.ccespana.cl](http://www.ccespana.cl)

Consejera Cultural María Eugenia Menéndez. Coordinación y producción Natasha Pons Majmut.

Producción cuadernillo educativo Verónica Mena. Curatoria y textos Francisco Godoy Vega

Diseño gráfico Verónica Zurita. Diseño y montaje Felipe Cáceres, María Fernanda Villalobos

CHILE VIVE. MEMORIA ACTIVADA, 2013

**CHILE**  
**vive** *memoria*  
*activada*