

Att minnas det som är
Chiles närhistoria i film och konst

Remembering What Is
Chile's Recent History in Film and Art

**Att minnas det som är
Chiles närhistoria i film och
konst**

**Remembering What Is
Chile's Recent History in Film
and Art**

26 januari
– 24 mars 2019

**Konstnärer
Artists**

Constanza Alarcón Tennen
Amalia Alvarez
Cecilia Barriga
Sebastián Calfuqueo
Cristóbal Cea
Claudia Del Fierro
Giorgio Giusti
Patricio Guzmán
Voluspa Jarpa
Miguel Littín
Marilu Mallet
Leonardo Portus
Enrique Ramírez
Raúl Ruiz
Claudio Sapiaín
Ivo Vidal

**Kurator
Curator**
Hans Carlsson

**Att minnas det som är
Chiles närhistoria
i film och konst**

**Remembering What Is
Chile's Recent History
in Film and Art**

– 26 januari
24 march 2019

Lundskonsthall

Förord

Att minnas det som är kretsar kring en grupp konstnärer, aktiva i Chile och andra länder, som ställer ut i Lunds konsthall för första gången. Deras videoverk, installationer och fanzine visas tillsammans med dokumentär- och spelfilmer av regissörer som i slutet av sextioalet och början av sjuttioalet hörde till rörelsen Nuevo Cine Chileno. Många av dem tvingades i landsflykt – också till Sverige – efter den statskupp som innebar slutet för Salvador Allendes socialistiska regering och inledde general Augusto Pinochets 17 år långa diktatur.

Utställningen har sammanställts av konstnären och kuratorn Hans Carlsson. Han har ofta arbetat med att undersöka kulturarbetarnas roll i skapandet av historiska berättelser och är särskilt inriktad på fackföreningarnas och folkrörelsernas historia. Valet av konstnärer kan därför ses som en förlängning av hans eget konstnärskap. De två grupperna av verk i utställningen förenas av den bakomliggande avsikten att återspegla och reflektera över den sociala och politiska situationen i Chile under de senaste 50 åren. *Att minnas det som är* blir en mångbottnad installation som inbjuder betraktarna att fundera över förhållandet mellan minne och historia, över hur olika aktörer återskapar och återberättar näraliggande och avlägsna händelser och över de deltagande konstnärernas sinsemellan olika röstläge och bildspråk.

Är dessa verk kanske så beroende av sitt chilenska sammanhang att det blir svårt för betraktarna som saknar kännedom om det, eller som inte kan spanska, att komma åt deras betydelser och begripa konstnärernas avsikter? Det framgår snart att det bara är person- och ortsnamnen och de exakta omständigheterna som är specifikt chilenska.

De motsättningar och den kamp som gestaltas berör hela det internationella samfundet och kan också kännas igen i dagens svenska politik, vilket tillåter betraktarna att förhålla sig till dem utan särskilda förkunskaper om Chiles historia. Det är som om någonting tröstande, kanske rentav fullt av hopp och mening, framträder genom storheten i de ämnen som utställningen behandlar, och helt säkert i trosvisheten och uthålligheten hos de människor den porträtterar. Som betraktare inser vi att individen aldrig är ensam, och också att det hör till människans natur att selektivt rekonstruera historien. Det hjälper oss att finna kraften och viljan att fortsätta kämpa.

Deborá Voges
Kurator, Lunds konsthall

Tack

Vi tackar konstnärerna för deras starka engagemang i utställningen, själva förutsättningen för att vi nu kan visa deras verk för vår publik. Vi är tacksamma mot alla långivare och rättighetsinnehavare: Cineteca Nacional de Chile, INA – Institut national de l’audiovisuel, SVT, Women Making Movies och andra institutioner och privatpersoner som har hjälpt oss att få visa filmerna i utställningen. Ett varmt tack går till IASPIS/Konstnärsnämnden för dess stöd till Claudia Del Fierros och Ivo Vidals arbetsuppehåll i Sverige, liksom till DIRAC – Dirección de Asuntos Culturales för att ha gjort det möjligt för några av konstnärerna att komma till Lund för installationsperioden och vernissagen. Vi tackar också CEDOC – El Centro de Documentación de las Artes Visuales i Santiago och dess direktör Ignacio Szmulewicz för hjälp med förberedande efterforskningar och Camila Morales för hennes översättning och undertextning av några av filmerna i utställningen. Dessutom tackar vi filmvetaren José Miguel Palacios för hans faktagranskning av katalogessän, och för att han under utställningsperioden bidrar med en föreläsning om Nuevo Cine Chileno. Slutligen måste Claudia Del Fierro få ett särskilt omnämnande och tack för hennes ovärderliga hjälp med research, översättningar och fakta­koll genom hela förberedelse- och genomförandeprocessen.

Åsa Nacking
Chef, Lunds konsthall

Att minnas det som är – Chiles närhistoria i film och konst

Utställningen *Att minnas det som är* lyfter fram samtida konst som tematiserar det tidiga sjuttioalet i Chile, och dessutom en rad filmer av regissörer som verkade inom ramen för rörelsen Nuevo Cine Chileno. Dessa filmskapare var verksamma i Chile just under sextio- och början av sjuttioalet. De skildrade den socialistiske presidenten Salvador Allendes inträde på den politiska arenan i det exploaterade, konfliktfyllda och ojämlika land som Chile var vid denna tid. Senare vittnade de, ur den exil som blev verkligheten för många av dem, om 1973 års militärkupp och dess efterdyningar.

Den samtidskonst som visas i utställningen kan på flera sätt kopplas till Nuevo Cine Chileno: verken ser tillbaka på de turbulenta åren då filmrörelsen var som mest aktiv. Då som nu fungerar filmmediet som ett sätt att diskutera och förstå den politiska samtiden, men också dess historiska bakgrund och dess möjliga konsekvenser. Sammantaget skapar materialet i utställningen en skiktad bild av det förflutna, som låter gårdagens konflikter göra sig påmind i nuet. Historiska trauman – men också politisk progressivitet och kampen för rättvisa – kopplas till dagspolitiska frågor som 2010-talets studentrörelser i hela världen, fascismens fortsatta närvaro i det chilenska samhället och övriga Latinamerika, stadsbildens förvandlingar i Santiago och mapuchebefolkningens rättigheter.

Det utvalda materialet länkar samtiden till dåtiden hellre än att framställa historiska händelser efter en linjär modell som frikopplar skeenden och ideologier från vår egen tid. Till ett sådant projekt hör även möjligheten och skyldigheten att tänka sig sannolika men aldrig inträffade dåtida framtider och framtida dåtider. Det innebär att rastlöst söka efter skärvor av en socialistisk politik liknande Allendes

i den politiska samtiden, men också att poängtera hur fascismens spöke aldrig lämnat oss ifred. Utställningen är med andra ord ett försök att förstå det visade materialet som ett minnesarbete, ja kanske rentav ett ”motminnesarbete” i den bemärkelsen att den undersöker tystade, bortstötta och bortglömda berättelser, och samtidigt de rörelser i det chilenska samhället som har försökt upprätthålla alltför homogena föreställningar om historien.

Att minnas det som är rör sig kring tiden före och efter militärkuppen i Chile 1973, men avsikten har inte varit att isolera möjligheterna till reflektion i en nationell kontext. Verken i utställningen skildrar politiska, sociala och ekonomiska frågor i förhållande till ett stycke 1900-talshistoria som alltså är av betydelse såväl i som utanför Chile, även här i Sverige. Detta tydliggörs av de verk i utställningen som belyser det kulturella, sociala och politiska utbytet mellan Chile och andra delar av världen under både 1900- och 2000-talen.

Det finns idag på många håll – och man kan låta Sverige vara exemplet – verkligen anledning att fundera över och diskutera vilka politiska krafter som är i omlopp, varifrån de kommer och vart de kan leda. Inte minst gäller detta det ökade inflytandet från populistiska och högerextrema krafter i den institutionaliserade politiken. För att kunna föra denna diskussion måste man se konflikten mellan höger och vänster som en del av en större internationell politisk helhet, som i sin tur är ett ideologiskt arv från tidigare generationer. Händelserna i Chile före och efter 1973 är av ovärderlig betydelse för en sådan förståelse.

1973 idag och igår

1973 störtas den demokratiskt valda socialistiske presidenten Salvador Allende i en militärkupp genomförd av ledare för olika fraktioner inom armén, däribland general Augusto Pinochet, och understödd av den amerikanska underrättelsetjänsten CIA. Kuppen kännetecknas redan från början av

våld, förtryck, förföljelse och brott mot folkrätten. Efter ett misslyckat kupp försök den 29 juni, lett av överstelöjtnant Roberto Souper, lyckas militärjuntan ta makten den 11 september. Många hade annat att en kupp var nära förestående: strejker och lockouter hade lamslagit landet sedan ett drygt år och massiva demonstrationer från både höger och vänster hade avlöst varandra. När Monedapalatset, regeringsbyggnaden i Santiago, väl bombats och stormats installeras den nya regimen, mycket snart kontrollerad av Pinochet, som skulle komma att styra Chile ända fram till 1990.

Konsekvenserna var omedelbara. En ”dödspatroll” genomskötte landet på jakt efter politiska motståndare och högt uppsatta inom den störtade regeringen. Även kultur- och solidaritetsarbetare från Europa kunde råka illa ut. Det mest ökända interneringscentret blev Nationalstadion i Santiago där tusentals människor spärrades in för att torteras och/eller mördas. Den revolutionära vänsterfronten MIR utmålades tidigt som en huvudfiende, och en propagandakampanj som skulle komma att pågå i decennier tog form. I vad som kallades Plan Z, men som i verkligheten aldrig existerade, skulle MIR och andra marxister, enligt den nya regimen och de statliga medierna under dess kontroll, ha planerat ett blodigt övertagande av landet, men kuppen förhindrade detta. 1974 upprättades den operativa militärpolis enheten DINA som ansvarade för otaliga massavrättningar, försvinnanden och fall av tortyr fram till 1977. Frammot slutet av sjuttioalet avstannade försvinnandena, men genom underrättelsetjänstens försorg fortsatte dissidenter att utsättas för terror, nu även utanför Chile.¹

Till de många övergreppen på friheten och på de mänskliga och politiska rättigheterna räknas även de apartheidliknande systemen för geografisk åtskillnad mellan rika och fattiga som Pinochet med våld genomförde i Santiago, liksom det dagliga utgångsförbudet som skulle upprätthålla lag och ordning men omöjliggjorde alla former av sammankomster och höll civilsamhället i ett strypgrepp.²

De ekonomiska följderna av kuppen, och kritiken av dessa, är mer omstridda än de protester som riktades mot Pinochetregimens vidriga övervåld.³ När Pinochet 1976 med hjälp av en grupp ekonomer och politiker, de så kallade ”Chicago Boys” utbildade av Milton Friedman vid University of Chicago, införde ett marknadsekonomiskt nyliberalt ekonomiskt och politiskt system fick detta snabbt konsekvenser. Valfärdsinrättningar privatiserades, investeringar underlättades, minimilönerna sänktes, fackförbunden förbjöds och strejkrätten ströps.⁴ Fram till 1980, har många menat, innebar reformerna en förbättring för den chilenska ekonomin.⁵ Men det ”chilenska undret”, som Friedman kallade den ekonomiska uppgången i Chile, fick på sikt andra konsekvenser.

De fattigaste delarna av befolkningen var de som snabbast fick det sämre, inte minst invånarna i de så kallade ”campamentos”, slumområdena i Santiago, som liksom lantarbetarna tidigt gjorde motstånd mot Pinochet. Arbetslösheten ökade gradvis och nådde 25–30 procent 1983.⁶ De internationella krediter som behövdes för att finansiera en industri med ständiga, orimliga investeringsbehov medförde dessutom en inflation som i mitten av åttiotalet kulminerade i en allvarlig ekonomisk kris. Till följd av denna kris krympte den chilenska ekonomin med hela 14 procent.⁷

Generellt kan det sägas, även om det finns uppenbara skillnader länder och statsskick emellan, att tendensen att ersätta statligt subventionerad välfärd med billiga lån och marknadsekonomiska system började spridas över världen i slutet av sjuttioalet och hade blivit tämligen etablerad på åttiotalet. En forskare som har studerat och beskrivit denna utveckling är kulturgeografen David Harvey. I sin bok *A Brief History of Neoliberalism* menar han att Chiles ”mer pragmatiskt än ideologiskt drivna” nyliberala politik under sjuttioalet blev en inspirationskälla för åttiotalets maktavare världen över, främst Margaret Thatcher i Storbritannien och Ronald Reagan i USA.⁸

Den internationella ekonomiska utvecklingen till trots blev under sjuttioalet det inhemska trycket från anhängare till offren för säkerhetspolisen DINA,

vissa organiserade i Agrupación de familiares de detenidos desaparecidos (Gruppen för anhöriga till försvunna fångar) med parollen *Ni perdón ni olvido* (Varken förlåtelse eller glömska), ett allt större problem för Pinochets regim. Det ledde till att antalet försvinnanden minskade och framtvungade en ny strategi för att sopa igen spåren efter massavrättningar och tortyr. Det inhemska motståndet fortsatte ändå, bland annat genom de viktiga massdemonstrationer som återigen började inta gaturummet, men också det internationella trycket mot Pinochets repressiva politik. Rättsvisarbetet i och utanför Chile ledde småningom till att Pinochet 1988 tvingades utlysa en folkomröstning som var tänkt att ge honom legitimitet att fortsätta utöva sin makt. Men en majoritet av befolkningen röstade, trots sin rädsla, nej till fortsatt diktatur.

Minne och historia

Skillnaden mellan begreppen ”minne” (det kollektiva eller det individuella) och ”historia” är inte lätt att reda ut i några få meningar. Traditionellt har minnet ansetts förknippat med ord som subjektivitet, affekt och kanske också flyktighet. Det kollektiva minnet förstås ofta, även i denna text, som den samlade erfarenheten hos en grupp människor, eller kanske rättare deras gemensamma förnimmelse av ett förflutet i nuet. Historia, däremot, har generellt betraktats, åtminstone sedan 1800-talets akademisering av ämnet med företrädare som Leopold von Ranke, som ett sätt att rekonstruera ett förflutet med hjälp av ännu tillgängliga fakta och vetenskaplig metodik.⁹ Många, bland andra historikern Pierre Nora, menar att olika former av minnespraxis och icke-akademiska försök att skapa opinion för den ena eller andra versionen av det som varit idag har större inflytande på samhället än den institutionaliserade historien.¹⁰

En något annorlunda infallsvinkel till distinktionen mellan minne och historia erbjuder historikern Steve J. Stern, som i sin bokserie *The Memory Box of Chile* ingående beskriver dynamiken mellan de två begreppen i Chile efter 1973. Han menar att det egentligen är meningslöst att göra åtskillnad mellan minnespraxis och historia: ”När historikern måste ta hänsyn till minnet som kamp och ramverk, som ett forskningsområde i sig – en samling relationer, konflikter, motiv, och idéer som format *historien* – då börjar distinktionen falla samman.”¹¹

Det framgår tydligt av Sterns forskning att det inte råder enighet om följderna av kuppen 1973. Vissa har menat att den medförde nödvändiga korrigeringar av den alltför långtgående fördelningspolitiken under Allende.¹² Det är emellertid svårt att säga något om detta eftersom hela satsningen med flera ambitiösa välfärdsprojekt, fick ett abrupt slut efter maktövertagandet och det ända sedan Allendes tid vid makten har pågått en intensiv mediekampanj mot vänster- eller mittenkoalitionen UP (Unidad Popular, på svenska ungefär ”folklig enhet”) och dess politik.

Den ivrigaste opinionsbildaren mot Allende var, föga förvånande, Pinochet själv. Han utmålade vänstern som både militärt och ekonomiskt farlig och legitimerade det fascistiska våldet som ett slags självförsvar och den nya regimen som en återgång till ordningen efter ett misslyckat socialt experiment. Denna retorik präglade också historieskrivningen som nu fick nationalistiska förtecken, och där begreppet ”demokrati” kom att innebära att vänsterpolitik helt enkelt förbjöds.¹³ Särskilda högtider och minnesdagar, såsom firandet av nationen Chiles ”födelse” 1819, segern över peruanska flottan vid slaget om Iquique den 21 maj 1879 och inte minst militärjuntas maktövertagande den 11 september 1973, gavs allt större betydelse, liksom kontrollen över tv, radio och tidningar.¹⁴

Stern är noga med att påpeka att det, trots Pinochet-diktaturens envisa försök att etablera politisk-historisk hegemoni, nästan omedelbart uppstod en motrörelse bestående av både enskilda och organiserade initiativ. Detta gjorde att den

brutala vardagen i diktaturen aldrig skulle komma att helt glömmas bort.

Tendensen att försöka glömma, att återgå till myten om ett välordnat demokratiskt samhälle i överensstämmelse med en idé om nationell sårställning, har präglat stora delar av det chilenska samhället – på både höger- och vänsterkanten, både före och efter kuppen. Denna föreställning har frodats hos den politiska eliten, i den övre medelklassen och i medierna. Stern påpekar att denna tendens har varit särskilt stark i diskussionerna om minnet av kuppen 1973, och menar att det hela tiden pågår en kamp om att öppna kuppens och regimens ”memory box”, de minnen av olika natur som trots allt finns hos Chiles invånare, och som makten ända sedan dess haft ett schizofrent förhållande till. Detta outtalade men ytterst påträngande minne borde enligt somliga maktthavare inte finnas. Ändå måste man ständigt lägga energi på att förtränga det.

Nuevo Cine Chileno – från igår till idag

Diskussionen om hur man ska minnas det övervåld och det trauma som inträffade före, under och strax efter kuppen präglar förstås stora delar av det chilenska samhället och mycket av den konst, litteratur och film som skapats i Chile sedan dess. Redan för Nuevo Cine Chileno var denna diskussion brännande aktuell. Rörelsen ”grundades” under den andra festivalen för latinamerikansk film i Viña del Mar 1969. De regissörer som brukar samlas under rubriken utgjorde aldrig någon homogen grupp, men epitetet tillskrevs snabbt en rad filmskapare som arbetade med liknande metoder och för gemensamma mål.¹⁵ Förutom dem som förekommer i denna utställning kan även Helvio Soto och Aldo Francia nämnas.

Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar var viktig för den latinamerikanska filmen i stort, och man brukar tala om att det vid tiden i flera länder

på kontinenten, bland annat Brasilien, Argentina, Uruguay och Cuba, utvecklades ett nytt sätt att tänka kring och använda film. Genomgående handlade det om att skildra sociala motsättningar, om att undvika ett imperialistiskt perspektiv (och därför också inflytandet från Hollywood som fick stå som symbol för denna imperialism) och om att lyfta fram de kulturella och sociala särdrag som utmärkte den egna nationen, eller som förenade denna med det vi nu kallar ”den globala södern”.¹⁶ Nuevo Cine Chileno influerades av dessa tankar men stod också för något eget: en mer nyanserad syn på den politiska filmen. Under festivalen i Viña del Mar ifrågasatte till exempel de chilenska filmarna, via sin talesperson Raúl Ruiz, om det var legitimt att helt politisera och militarisera filmmediet och efterlyste ett mer kritiskt förhållningssätt till makten att göra det.¹⁷

Många av filmskaparna inom Nuevo Cine Chileno fick politiska positioner i filmbranschen under president Allendes regeringstid och spelade även in filmer som kan sägas vara rena beställningsverk åt Unidad Popular, men de lyckades i stort fungera relativt autonomt och undvika det uppenbart propagandistiska. Den kulturpolitik som 1970–73 gynnade dessa regissörer upphörde självfallet efter kuppen.

Före landsflykten lyckades flera av dem dokumentera kuppen. Det främsta exemplet är Patricio Guzmáns storslagna *La batalla de Chile* (*Slaget om Chile*, 1975–79). Filmen skildrar i tre delar militärkuppens förlopp, dess brutalitet och dess offer. Den kunde spelas in delvis på grund av att den franske filmskaparen Chris Marker skickade rullar med råfilm; all import av sådant material stoppades annars av den nya regimen. När filmen väl var färdig smugglades den ut ur landet via Sveriges ambassad och anlände slutligen med båt till Stockholm.

Guzmáns trilogi handlar till stor del om fascismens försök att suddas ut det förflutna. Om detta vittnar inte minst den sista scenen i den första filmen, med titeln *La insurrección de la burguesía* (*Borgerskapets uppror*, 1975). Där blir den svensk-argentinske kameramannen Leonardo Henricksen skjuten till döds medan han filmar det kuppforsök som ägde rum redan i juni 1973, varpå filmens berättarröst klagar:

”Han filmade inte bara sin egen död, utan även, två månader före den slutliga kuppen, det sanna ansiktet hos en del av den chilenska armén.”

När Nuevo Cine Chileno-filmskaparna spred sig över världen utmanades och förändrades deras synsätt på såväl film som politisk kamp. Guzmán flydde från Chile 1973 och har sedan dess bott i Spanien, Frankrike och andra länder. Till Frankrike kom även Raúl Ruiz. Bland de chilenska filmskaparna i landsflykt rådde en livlig diskussion om förhållandet till det egna landet. Ruiz skulle komma att inta en kontroversiell hållning till minnet av det. Filmvetaren José Miguel Palacios understryker att Ruiz – till skillnad från många kollegor, exempelvis Miguel Littín – var mycket kliven till att minnas Chile som ett slags politisk utopi.¹⁸

Denna inställning genomsyrar även Ruiz’ filmer, inte minst den satiriska *Diálogos de exiliados* (*Exildialoger*, 1975) om en grupp exilchilenares vardag i Paris. Inte bara deras utsatthet är påtaglig utan också deras tafatthet och oförmåga att skapa sig en nyanserad bild av hemlandet. I *Trois couronnes du matelot* (*Sjömannens tre kronor*, 1983) är det delvis en annan struktur för bearbetning av minne som står i centrum, men hemkomstens problem återkommer, liksom de vanföreställningar som ofta är kopplade till den. Filmen börjar med att en student möter en mystisk kapten i Warszawa. Kaptenens fartyg hårbärgerar en samling utstötta existenser som alla verkar vara på flykt undan något. Han berättar om sin egen flykt från Valparaíso och sitt exiltillstånd för den unga mannen och begär tre kronor i ersättning.

Trois couronnes du matelot har beskrivits som ett försök att skapa mänsklig samhörighet bortom idén om ursprung genom en estetik där tingen, materian, drömmarna och fantasierna spelar lika stor roll som de faktiska minnena, människans sinne och ideologiseringen av det förflutna.¹⁹ Ruiz gjorde även film för den statliga franska tv-producenten INA som distribuerade hans produktioner via Frankrikes statliga tv-kanaler.²⁰ En del av dessa filmer anslöt sig till minnestematiken, bland annat *Petit manual d’histoire de France* (*Liten bruksanvisning till Frankrikes historia*, 1979), ett kollage av material från tv-arkiven

ackompanjerat av skolbarn som läser ur sina (tydligt nationalistiska) historieböcker. En ironisk och mångbottnad bild av Frankrike tar plats i tv-rutan.

Nuevo Cine Chileno och den samtida konsten

Många konstnärer verksamma i dagens Chile arbetar med ämnen och metoder som känns igen från Nuevo Cine Chileno. De kastar kritiska blickar på samtiden, vars konflikter ofta kan spåras bakåt till ett våldsamt förflutet, men sammanhanget är idag ett annat. Bilden kompliceras av en kritisk diskussion om den försoningsprocess som inleddes efter att Pinochet tvingades från makten två år efter den historiska folkomröstningen 1988. Frågan som många ställer sig är: Tog kuppen, och den ideologi som låg bakom den, verkligen slut detta år?

På vilket sätt är de officiella försöken till försoning, och i viss mån förträngning, problematiska? Chiles ”övergång till demokrati” har betecknats som ett försök att förhandla sig ur diktaturen, vilket ibland har verkat som ett försök att släta över de konflikter som uppenbarligen ännu präglar landet. Förutom de väpnade styrkornas fortsatta närvaro i det offentliga rummet förblir den enormt dominerande nyliberala ekonomiska modell som genomfördes av juntan oförändrad i grundlagen, genomförd av Pinochet 1981.

Även flera av motiven från Nuevo Cine Chileno återfinns i de samtida verken i utställningen. En konfliktfylld vänster, som till viss del söker sin identitet i det som varit, framträder till exempel i Cecilia Barrigas film *Tres instantes, un grito* (*Tre tillfällen, ett skrik*, 2011) om samtidens unga protesterörelser.

I flera av verken, inte minst Claudia Del Fierros video *Avance Temporal* (*notas de campo*) (*Snabbspolning framåt* (*resedagbok*), 2018), är den upphackade, mångfasetterade berättarstilen ett avgörande grepp för att undvika alltför hegemonisk framställning. Leo Portus’ reflektioner över stads-

byggnad och arkitektur i installationen *Villa San Luis* (2018) utmärks liksom Voluspa Jarpas två verk i utställningen, *Waking State* (2017) och *No History's Library: Gladío* (2018), av en viss seghet i den ”materiella” historien. Det handlar om berättelser som många vill glömma eller skapa en glömska kring men som dröjer sig kvar i museer och arkiv och även i stadsrummet.

Cristóbal Cea och Ivo Vidal arbetar med sammanblandningar mellan fiktion och verklighet i sina berättelser om nationalismens och fascismens närvaro i dagens Chile. Deras verk granskar också länkarna mellan populär- och ungdomskultur, politik och politisk affekt. Vidal synliggör dessa samband i sin installation *La insurrección de la burguesía* (*Borgerlighetens uppror*, 2012–17) med hjälp av ett monument i Santiago, uppfört av Allende, som togs över av den fascistiska högern, och Cea i sin videoinstallation *GLORIAS* (*Åra*, 2017) om det återkommande tumultet i hamnstaden Valparaíso med anledning av firandet av Chiles 1800-talsseger över Peru den 21 maj.

Det kanske mest uppmärksammade monumentet över Chiles närhistoria, Monedapalatset som bombades i kuppen 1973, får en tvetydig roll i den poetiska och storslagna filmen *Brisas* (*Vindar*, 2008) av Enrique Ramírez, där historiens godtyckliga närvaro liknas vid vattnets rinnande nyckfullhet.

Referenserna till Nuevo Cine Chileno i de utställda konstverken kan ibland gå utöver kopplingar i ämnesval och metod och vara av det mer direkta slaget. Patricio Guzmáns *La batalla de Chile* har till exempel fått ge både titel och innehåll åt Ivo Vidals arbete, och delar av Raúl Ruiz film *Ahora te vamos a llamar hermano* (*Nu ska vi kalla dig bror*, 1971) återanvänds i Claudia Del Fierros *El Complejo* (2014–17), som kretsar kring ett progressivt skogsbruk i sjuttioalets Chile med dess sociala och politiska implikationer. Samma film av Ruiz är utgångspunkten för Sebastián Calfuqueos verk *Wélu kumplipe* (*Han borde hålla det han lovat oss*, 2018).

Att minnas det som är

Det fysiska våld och den fascistiska ideologi som genomsyrade Chile under åren från 1973 fram till nittioalet, och som fortfarande gör sig påmind, har utmärkts av olika försök att revidera historien genom att svartmåla de ekonomiska, sociala och kulturella reformer som den socialistiska regeringen sjösatte. Ett led i denna uträdering av det förflutna var den tydliga politiska censuren och disciplineringen av kulturlivet. Situationen var och är naturligtvis annorlunda i den post-diktatoriska kontexten, men som vi har sett förhåller och förhindrar vissa formella och institutionella konstruktioner ännu idag en kritisk diskussion om diktaturens konsekvenser för Chile. Dessa hinder har emellertid inte bara inneburit att den chilenska konsten och kulturen kringskurits; de har även fungerat, och fungerar alltjämt, som bränsle åt konstnärer och kulturutövare som intresserar sig för och engagerar sig i diskussionen om Chiles närhistoria.

Hans Carlsson
Kurator för utställningen

Noter

1. Bl.a. genom "Operation Condor", ett underrättelsesamarbete som innefattade en rad länder i Latinamerika och möjliggjorde det uppmärksammade mordet på Orlando Letelier, en tidigare minister i Allendes regering, i Chicago 1976. Steve J. Stern, *Battling for the Hearts and Minds: Memory Struggles in Pinochet's Chile 1973–1988*. Durham och London: Duke University Press, 2006, sid. 137.
2. Ernesto Tironi, "The Silences of the Revolution" (övers. Carolyn Watson) i *The Chile Reader: History, Culture, Politics*. Durham och London: Duke University Press, 2014, sid. 505–511. Ursprungligen i *Los silencios de la revolución: Chile, la otra cara del la modernización*. Santiago de Chile: Ediciones SUR, 1988.
3. Christer Gunnarsson och Mauricio Rojas beskriver Pinochets ekonomiska reformer som nödvändiga i boken *Tillväxt, stagnation, kaos. En institutionell studie av underutvecklingens orsaker och utvecklingens möjligheter*. Stockholm: SNS förlag, 2008, sid. 238–247. Rojas flydde till Sverige 1973 efter att ha varit verksam i MIR. Här har han verkat som politiker och debattör på högerkanten, t.ex. som Folkpartiets talesperson i integrationsfrågor 2002–08. 2018 utsågs Rojas till kulturminister i Chile, men han fick avgå efter några dagar efter protester mot tidigare uttalanden om att Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, ett museum i Santiago med uppdraget att bevara minnet av kuppen och dess offer, manipulerar historien och är inställt på att chockera besökarna. Se Adam Westin, "Svenske ministern Mauricio Rojas avgår i Chile" i *Aftonbladet* den 13 augusti 2018, <https://www.aftonbladet.se/nyheter/a/xRjdxV/svenske-ministern-mauricio-rojas-avgar-i-chile>. Se också Andrés Gómez Bravo, "La conversión de Mauricio Rojas" i *La Tercera* den 11 augusti 2018, https://www.latercera.com/cultura/noticia/la-conversion-mauricio-rojas/278181/?fbclid=IwAR3QN3_3g63bhnanzVGbnT_0cb2pQT7HzMA0YUodrLUimFUXgtCu-WfQO0. Senast läst den 17 december 2018.
4. Se Elizabeth Quay Hutchison et al. (red.), *The Chile Reader: History, Culture, Politics*. Durham och London: Duke University Press, 2014, sid. 439.
5. Ibid.
6. Ibid., sid. 440.
7. Ibid.
8. David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005, (ebok), sid. 9.
9. Se t.ex. Svante Nordin, *Från tradition till apokalyps: Historieskrivning och civilisationskritik i det moderna Europa*. Stockholm: Symposion, 1992, sid. 76–79. Även Hannah Arendt, "Historiebegreppet: Det antika och det moderna" i *Mellan det förflutna och framtiden*. Göteborg: Daidalos, 2004 (övers. Annika Ruth Persson).
10. Pierre Nora, "Reasons for the Current Upsurge in Memory", www.eurozine.com. Senast läst den 25 november 2018.
11. Steve J. Stern, op. cit., xxviii. Författarens översättning.
12. En vidareutveckling av samma argument som ofta hörs är att fröet till kuppen i själva verket var Allendes misslyckade ekonomiska

- politik. Den svenske ekonomen Stefan de Vylder skriver: ”Idag vet vi alla att UP:s ’chilenska väg mot socialismen’ var en återvändsgränd som inte ledde det chilenska folket mot socialismen med fredliga medel utan mot fascismen med våldsamma medel.” Stefan De Vylder, *Allende’s Chile: The Political Economy of the Rise and Fall of the Unidad Popular*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976, sid. 1. Författarens översättning.
13. Kampen mot Unidad Popular beskrevs, i kalla krigets termer, som en kamp mot marxism och socialism. Partier till vänster, och småningom även mittenpartiet Kristdemokraterna, förbjöds. Istället definierade militären demokrati som ”ett lugnt samhälle och skydd för den privata äganderätten”. Elizabeth Quay Hutchison et al. (red.), op. cit., sid. 438. Författarens översättning.
 14. Steve J. Stern, op. cit., sid. 62 och 70.
 15. Jara Donoso och Jacqueline Mouesca. ”Historia del Cine Chileno” i *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid: SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, 2011. <http://pantallacaci.com/ibermedia-digital/contexto-historico/historia-del-cine-chileno/>. Senast läst den 30 oktober 2018.
 16. ”El nuevo cine de América Latina”, okänd författare i *Revista Punto Final*, Santiago, 11 november 1969. <http://www.cinechile.cl/archivo-1225>. Senast läst den 5 november 2019.
 17. Zuzana M. Pick, *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: University of Texas Press, 1993, sid. 23. Dessutom Andrea Marinescu, ”Raúl Ruiz’s Surrealist Document art of Return” i Ignacio López-Vicuña och Andrea Marinescu (red.), *Raúl Ruiz’s Cinema of Inquiry*. Detroit: Wayne State University Press, 2017, sid. 184.
 18. José Miguel Palacios, ”Resistance vs. Exile: The Political Rhetorics of Chilean Exile Cinema in the 1970s” i *Jumpcut: A Review of Contemporary Media*, nr 57, sommaren 2016, <https://www.ejumpcut.org/archive/jc57.2016/-PalaciosChile/index.html>. Senast läst den 7 november 2018.
 19. Resonemanget är hämtat ur filmvetaren Sabine Dorans essä ”Ghosts with Open Wounds: Benjamin’s Photographic Unconscious and Raúl Ruiz’s Spectral Turn” i *Raúl Ruiz’s Cinema of Inquiry*, op. cit., sid. 157–162.
 20. INA, *Institut national de l’audiovisuel*, grundades 1975 som ett nationellt audiovisuellt arkiv. Sedan nittioalet ansvarar institutet främst för att arkivera och bevara franska tv- och radioprogram. Under åttiotalet hade organisationen även uppdraget att producera konstfilm för franska public service-kanaler.

Constanza Alarcón Tennen

Född 1986, bor i Santiago.

Los testigos (o el día en que escuchamos) (Vittnena (eller dagen då vi hörde)), 2016–18 Audiovisuell installation med projicerad text och ljud

Jordens, geologins, inverkan på människor och samhällen är en återkommande referens i Constanza Alarcón Tennes konst, också i text- och ljudinstallationen *Los testigos* som handlar om relationen mellan den iranske poeten Ahmad Shamloo och den chilenske sångaren och poeten Victor Jara.

Jara, som var viktig för sjuttioalets internationella solidaritetsrörelse, föll offer för Pinochet-regimens brutala våld och mördades 1973. Shamloo översatte Jaras sånger till persiska, och de blev på så sätt viktiga även för revolutionen i Iran 1979. I Alarcón Tennes verk bryts lager av tid och geografiska avstånd upp i en berättelse där Shamloo och Jara kopplas till jordens tid, till den känsla av avslut, fruktan och oändlighet som kan uppstå vid en jordbävning, ett naturfenomen som är vanligt förekommande i såväl Chile som Iran.

Bland texterna som projiceras på väggen återfinns utdrag ur Rodolfo Lenz' bok *Tradiciones y ideas de los Aracuanos sobre los Terremotos (Traditioner och föreställningar hos mapuche om jordbävningar, 1912)*. Lenz var lingvist med antropologiska intressen, som studerade de central- och sydchilenska urfolkens traditioner, riter och språk under 1800- och 1900-talen. Hans bidrag till forskningsområdet var betydande, men hans etnografiska gärning och inställning till lokalbefolkningen utmärktes samtidigt av västeuropeiska föreställningar om civilisation och utbildning.

Ljudspåret i Alarcón Tennes installation bygger på fragment av Victor Jaras sång *Manifiesto (Manifest, 1973–74)*.

Amalia Alvarez

Bor i Lund.

El Locoto

Utdrag ur fanzine, 1980-talet

La Finetera (Den prostituerade)

Utdrag ur fanzinet *Equis-U*, 1990-talet

Tierra (Jord)

Utdrag ur fanzine, 1996

Fem papperslösa kvinnors historier

Utdrag ur serialalbum, 2013

Utgivet av Tusen serier

Fem historier om prostituerande

Utdrag ur serialalbum, 2016

Utgivet av Tusen serier

Amalia Alvarez tillhör folkgruppen Likan-Antai. Hon växte upp i Calama i norra Chile. På åttiotalet producerade hon sin första politiska satir, *El Locoto* (en andinsk art av chili som användes innan Sydamerika koloniserades). Satiren handlade om besökarna vid ett soppkök och om solidariteten de fattiga emellan.

Under nittiotalet utgav hon tillsammans med en grupp kvinnor det socialrealistiska fanzinet *Equis-U*. Enligt Alvarez själv var detta ett av de första fanzinen i Chile med feministisk agenda. I utställningen visas serien *La Finetera* ur detta fanzine, en ordlös berättelse om prostitutionens villkor och konsekvenser. *Tierra* var ett annat fanzine som gjordes i samarbete med en Likan-Antai-organisation. Det använde satir och humor för att berätta historien om hur kolonialmakterna ”upptäckte” Chile.

Efter att ha flyttat till Sverige 2000 fortsatte Alvarez att göra serier med distinkt antirasistisk karaktär. Hennes första album,

Fem papperslösa kvinnors historier, gavs ut på förlaget Tusen serier 2013 och *Fem historier om prostituerande* 2016. Båda böckerna är skrivna på spanska, svenska och engelska och bygger på berättelser från papperslösa kvinnor som vuxit upp utanför Europa. Alvarez' bildspråk är direkt, och hon har förmågan att med små medel teckna känslomässiga tillstånd som utsatthet och rädsla. Hennes metod, inte minst i de två serialbumen producerade i Sverige, innefattar djupintervjuer och regelbundna möten med människor som har erfarenhet av det hon skildrar.

Utöver sina egna serier har Alvarez även arbetat som illustratör, bland annat åt projektet *Memorias de la violencia política en Chile (Minnen av politiskt våld i Chile, 2014)* som är en socio-psykologisk studie över minnena av kuppen och hur de har påverkat olika generationer.

Cecilia Barriga

Född 1957, bor i Madrid.

Tres instantes, un grito (Tre tillfällen, ett skrik), 2013
HD-video, 96'

Cecilia Barriga har i mer än 30 år arbetat med film i olika former: dokumentärer, experimentella konstfilmer och filmer som beståndsdelar i performanceverk. *Tres instantes, un grito* skildrar tre samtida unga proteströrelser. Filmen berättar om en ny underklass som kräver sina rättigheter och ökat demokratiskt inflytande.

I Spanien verkar nätverket Indignados, i USA Occupy Wall Street och i Santiago flera grupperingar under ett omfattande studentuppror. Barriga visar en ny vänster som vänder sig mot privatiseringar, elitism och inskränkta rättigheter för olika grupper i samhället. Men i *Tres instantes, un grito* blir också skillnaderna mellan de tre rörelserna tydlig. De olika sammanhangens har olika politiska och

sociala historier. Bland annat är den marxistiska retoriken är mer närvarande i Chile än i de andra länderna.

Sebastián Calfuqueo

Född 1991, bor i Santiago.

Welu kumplipe (Han borde hålla det han lovat oss), 2018
Installation, videoperformance och väggtext

Sebastián Calfuqueo tillhör mapuche-folket och använder i sin konst denna position för att kritiskt granska kulturella, sociala och politiska aspekter av hur mapuchebefolkningen behandlas i det chilenska samhället. *Welu kumplipe* tar sin utgångspunkt i Raúl Ruiz' dokumentär *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971). Filmen spelades in under Salvador Allendes besök i Temuco med anledning av införandet av den första lagen som skulle garantera ursprungsbefolkningar rätten att äga och bruka jorden.

I *Welu kumplipe* återskapar Calfuqueos en scen i Ruiz' film där en person från mapuchebefolkningen berättar om behovet av den nya lagen och om hur mapuche-folkets rättigheter och möjligheter att äga land inskränkts genom historien.

Teoretikern Cristián Paillahuque Vargas har nyöversatt filmens dialog från mapuzungún till spanska. Hans översättning skiljer sig i stora delar från en tidigare spansk version som framställde mapuche-folket som mycket mer lojala till Allendes politik än de i själva verket var. En mening som helt enkelt föll bort i den ursprungliga översättningen var ”Welu kumplipe” vilket betyder ungefär ”Han borde hålla det han lovat oss”, med hänvisning till de löften som Allende en gång gav till mapuche-folket och som ännu idag inte har uppfyllts.

Cristóbal Cea

Född 1981, bor i Santiago.

GLORIAS (Ära), 2017

Installation med HD-video, 6', magneter, kylskåpsdörr, fotografier, liten monitor, animation

I Cristóbal Ceas arbeten är bilden av historien föremål för ständig förhandling och ständigt omskapande, inte bara av konstnären själv utan också i de källor han använder. Hans konst behandlar förhållandena mellan subjektivitet, ideologi och media med Chiles 1900-talshistoria som grund. Den 21 maj är ett viktigt historiskt datum och utgångspunkten för *GLORIAS*. Då firas nämligen segern i kriget mot Peru under 1800-talet.

Ceas videoverk fokuserar på högtidlighållandet av dagen i kuststaden Valparaíso. Fram till 2016 sammanföll det med presidentens årliga tal till kongressen, som ligger i samma stad. Högtiden skapar både ilska och känslor av patriotism bland Chiles invånare. 2016 omkom en säkerhetsvakt som skyddade ett kommunkontor i Valparaíso.

Denna händelse fick stor spridning i media. *GLORIAS* blandar datoranimerade sekvenser från protesterna som följde dödsfallet med klipp från sociala medier och olika nyhetsforum. Verket visas i form av en installation där föremål i rummet refererar tillbaka till Ceas animerade bildvärld. Dessa objekt fungerar som scenografi till en berättelse som tycks ha förlorat sin kärna i dagens medieverklighet och blir en påminnelse om hur politik och ideologi skapas mot bakgrund av såväl nyheter som mode och stil.

Claudia Del Fierro

Född 1974, bor i Santiago och Berlin.

El Complejo: La guerrilla, la memoria (El Complejo – gerillan, minnet), 2014

Tvåkanalig video, 16'

El Complejo: Territorio liberado (El Complejo – fritaget territorium), 2017

Tvåkanalig video, 20'

Avance temporal (notas de campo) (Snabbspolning framåt (resedagbok)), 2018

Tvåkanalig 4K-video, 10'

Claudia Del Fierro arbetar med medier som video, fotografi och installation, och hennes konst innefattar även aktioner och publika interventioner. Del Fierros filmer befinner sig ofta i gränslandet mellan det faktiva och det dokumentära och visas som flerkanaliga videoinstallationer.

De två filmerna som tillsammans utgör verket *El Complejo* kretsar kring ett skogsbruk i Neltume. El Complejo Forestal y Maderero de Panguipulli (skogsbrukskomplexet i Panguipulli) var Chiles största och mest ambitiösa skogsindustriprojekt under president Allendes regeringstid 1970–73. Det blev en modell för hur arbetare demokratiskt kunde delta i produktionsprocessen.

Första delen, *La guerrilla, la memoria* fokuserar på lämningarna efter den MIR-ledda guerrillarörelsen i El Complejo, främst på det lokala museet i Neltume, Cultural Museo y Memoria de Neltume. Andra delen, *Territorio liberado*, samlar berättelser om skapandet av den sociala struktur som arbetskooperativet utgjorde. Olika röster hörs: tidigare arbetare, men också tjänstemän utsända från Unidad Popular. Två av de intervjuade bor idag i Sverige. Kristian Lund reste till El Complejo från Sverige för att

arbeta och lära ut skogsarbete. Efter kuppen anslöt han sig till Movimiento Campesino Revolucionario, en underavdelning av MIR, varpå han arresterades och torterades innan han kunde återvända till Sverige. Lund har sedan dess bland annat varit industriarbetare och fackligt aktiv. Idag är han stenhuggare med en egen verksamhet i Norsbro. Ricardo Osvaldo Alvarado flydde från Chile 1977 efter att ha varit anställd av Unidad Popular och har sedan dess bott i Tensta utanför Stockholm.

Utgångspunkten för verket *Avance Temporal* är den tyske författaren Hubert Fichtes bok *Chile: Experiment auf die Zukunft (Chile – experiment på framtiden, 1971)*. Boken, ursprungligen tänkt som radiopjä, bygger på Fichtes intryck från sin resa till Chile 1971. Avsikten var att intervjua Allende. Fichte, som i grunden beundrar Allende, är försiktigt kritisk till det samhälle han möter och ställer obekväma frågor utifrån den europeiske vita (queer-)mannens perspektiv.

Bilderna i Del Fierros videoinstallation kommer från byggnader i Santiago som under sjuttioalet var fabriker, allmännyttiga bostäder (i den numera rivna stadsdelen Villa San Luis), biografier eller cruising-platser. Berättartexten är sammansatt av fragment från manus till filmer av Nuevo Cine Chileno-generationens filmskapare, alltså verksamma vid tiden för Fichtes besök i Santiago, bland annat José Romans *Reportaje a Lota, 1 de Mayo (Reportage till Lota, Första maj, 1971)*, Adolfo Silvas *El derecho al descanso (Rätten till vila, 1970)* och Raúl Ruiz' *Ahora te vamos a llamar hermano (Nu ska vi kalla dig bror, 1971)*.

Del Fierro menar att de scener som citeras kan sägas vara typiska för tidens filmproduktion: maskinskötarens vardag, kvinnor som delar ut mat till massorna, barfotabarn som går tillsammans med arbetarna, mapuche som stödjer de marxistiska demonstrationstågen. Scener fulla av hopp som i många fall misslyckas i sin beskrivning av det heterogena chilenska samhället under Allende. Vid ett tillfälle i *Avance Temporal* avbryts berättelsen som byggs upp av dessa historiska fragment av en robotliknande röst. Denna reflekterar över tv- och

filmmediets roll som sanningssägare i Chile: på sjuttioalet i proteströrelsens namn, på åttiotalet för demokratisering och på nittioalet som en teknik för att åkalla försvunna minnen.

Giorgio Giusti

Född 1981, bor i Stockholm.

¡Hay un maestro dentro de ti! (Det bor en mästare i dig!), 2018

Ljudspår, akryl på linneduk, fotografi och text

Giorgio Giusti har i tidigare verk och kuratorprojekt återkommit till den politiska aktivismens möjligheter liksom dess estetiska förutsättningar och konventioner. I utställningen bidrar Giusti med ett nyproducerat projekt som tar sin utgångspunkt i den samtida chilenska politikens relation till sjuttioalets emancipationsprocesser. Han närläser arkiven och försjunger i borgerskapets kultur: modetidningar och livsstilsmagasin från åren 1970–73. De befinner sig långt ifrån den våldsamma kraftmätningen mellan revolution och restauration som pågår i landet men blir samtidigt ett slags ideologisk föraning om den nyliberala moderniseringen under Pinochet-diktaturen.

Patricio Guzmán

Född 1941, bor i Paris.

La insurrección de la burguesía (Borgerlighetens uppror), 1975

(Första delen av *La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas (Slaget om Chile: Ett oöppnat folks kamp)*, 1975–79)

Film, 1h 37'

Nostalgia de la luz (Ljusets nostalgi), 2010
Film, 1h 30'

Patricio Guzmán föddes i Santiago. Som tonåring under det sena femtiotalet började han arbeta med dokumentärfilm. Han hade haft möjlighet att se filmer av regissörer som Chris Marker, Frédéric Rossif och Louis Malle. Under sjuttioalet, efter flykten från Chile 1973, nådde hans filmer en stor internationell publik, inte minst tack vare trilogin *La batalla de Chile* (1975–79).

I utställningen visas första delen av denna trilogi, *La Insurrección de la burguesía*. Den har inte bara format synen på kuppen och dess utveckling utan har också med sin collageartade rapporterande stil, till stor del uppbyggd av intervjuer med människor ur olika samhällsklasser och med varierad politisk tillhörighet, påverkat många kulturutövare i Latinamerika och Europa. Dess framtoning – dokumentär och politiserande, men samtidigt fri och reflekterande – uppvisar släktskap med den sovjetiska konstruktivistiska filmen, den italienska neorealismen och den europeiska nya vågens estetik. Detta gäller även andra filmskapare i rörelsen Nuevo Cine Chileno.

Guzmán är fortfarande aktiv som regissör. 2010 släpptes hans *Nostalgia de la luz*, som handlar om Atacama, världens torraste öken i norra delen av Chile. Människor har bebott denna öken i tusentals år, vilket bland annat syns i arkeologiska fynd. Det var också där Pinochet lät uppföra koncentrationslägren i Chacabuco. I samma öken har flera avancerade teleskop installerats under senare delen av 1900-talet fram till idag.

I filmen intervjuas familjemedlemmar till personer som satt i koncentrationslägren, och som förmodligen ligger begravda i öknen. De anhöriga söker nu sina döda. Parallellt med detta skildras också Atacama-astronomernas sökande efter livets uppkomst i stjärnorna: mineraler från himlen var vid tidens begynnelse viktiga beståndsdelar i de första varianterna av liv på jorden. Frågan som ställs är vilket historiskt sökande som accepteras av samhället och vilket som tystas ner. Av vikt i filmen är också materiens relation till tiden, öknens topografi

och universums och kroppens tid, som fungerar som kontrapunkt till samhällets behov av framsteg och förträngning.

Voluspa Jarpa

Född 1971, bor i Santiago.

Waking State (Vaket läge), 2017
Installation, olika medier

No History's Library: Gladio, (Ingen historias bibliotek – Gladio), 2018
Böcker, platsspecifikt hyllsystem i Akademibokhandeln i Lund

Voluspa Jarpa har sedan mitten av nittiotalet undersökt hur kollektiva föreställningar om historien – främst i Chile men även i övriga Sydamerika och i Europa – förhåller sig till och närmar sig en mer individuell psykologi.

I flera av sina verk, bland annat *No History's Library* som sedan början av 2000-talet visats i en rad olika versioner, använder sig Jarpa av tidigare hemliga men sedan nittiotalet offentliggjorda dokument från CIA. Dessa berättar om den amerikanska underrättelsetjänstens direkta inblandning i chilensk inrikespolitik, något som enligt de flesta var en av de avgörande orsakerna till att militärkuppen den 11 september 1973 kunde äga rum. I samband med utställningen i Lunds konsthall visas en version av projektet där offentliggjorda dokument från CIA och NATO finns tillgängliga som böcker i Akademibokhandeln i Lund. Besökare kan få ett exemplar gratis, i utbyte mot att de fyller i ett formulär där de berättar vad de ska göra med böckerna.

Denna version av *No History's Library* har samma utgångspunkt som de två verk ur serien *Waking State* som visas i konsthallen. De kretsar kring ett samarbete mellan CIA och NATO, som under nittiotalet iscensatte en rad terrorattacker i

europiska storstäder. Målet med operationerna var att avskräcka Europas befolkning från att rösta på vänsterregeringar i allmänna val. *Dispositivo Foucault* sammanställer (liksom den aktuella versionen av *No History's Library*) underrättelsematerial rörande dessa aktiviteter genomförda av CIA och NATO, tillsammans med underrättelsesdokument som diskuterar europeiska intellektuellas liv och arbete. I skulpturens glaspartier har också utdrag ur filosofen Michel Foucaults texter från sjuttio- och åttiotalen skrivits in. Dessa berör säkerhetsfrågor, bio- och geopolitik. *Untitled* visar namnen på de 71 underrättelseorganisationer som var delaktiga i attackerna, ingraverade i bronsplåtar som monterats på väggen.

Miguel Littín

Född 1942.

El Chacal de Nahueltoro (Shakalen från Nahueltoro), 1969

Film, 1h 35'

Acta General de Chile (Huvudrapport från Chile), 1986
Film, 4h

Miguel Littíns *El Chacal de Nahueltoro* väckte stor uppmärksamhet vid premiären 1969. Filmen anses av många vara startskottet för rörelsen Nuevo Cine Chileno. Den bygger på den sanna berättelsen om hur Jorge del Carmen Venezuela Torres, känd som Shakalen från Nahueltoro, mördade en kvinna och hennes fem barn i södra Chile. Torres skildras som en fattig analfabet utan kontakt med sina känslor, och brottet som ett vansinnesdåd under alkoholpåverkan. Halva filmen utgår från en subjektiv berättelse från Torres själv och andra halvan från autentiska rättsprotokoll. Under tiden i fängelset, i väntan på avrättning, förvandlas Torres uppenbarelse från ovärdad och inåtvänd till bildningstörstig och stilig.

Under en motsägelsefull sekvens får Torres lära sig om den chilenska nationen och armén, vars styrka hyllas under en historiektion – ett våld som i sin institutionaliserade form står i bjärt kontrast till det som utförts av Schakalen från Nahueltoro.

Littín föddes 1942 i Chile i en palestinsk familj. Utöver karriären som filmskapare valdes han också av president Allende att leda den statliga organisationen Chile-films. Efter kuppen 1973 emigrerade Littín till Mexico. Han återvände dock 1985 för det otroliga filmiska äventyret *Acta General de Chile*.

Filmen avslöjar vardagslivet i Chile och hur det har förändrats under diktaturen: i städerna, på landet, i hamnområdena, från norr till söder. En del av filmen tillägnas även ledarna av den dåvarande oppositionen och deras föregångare, såsom poeten och nobelpristagaren Paulo Neruda. Författaren Gabriel García Marquez, ytterligare en nobelpristagare, beskriver filmens tillkomst i en bästsäljande bok, *La aventura de Miguel Littín: Clandestino en Chile (Miguel Littíns äventyr – Under jorden i Chile)*, 1986). Läsaren får följa Littín, som förklädd till paraguayansk affärsmann koordinerar tre olika inspelningsteam. Trots det allvarliga ämnet och den stora spänning som löper genom boken är Marquez' skildring av företaget en humoristisk och varm berättelse om möjligheten till motstånd i ett totalitärt samhälle.

Marilu Mallet

Född 1943, bor i Québec.

Journal inachevé (Oavslutad dagbok), 1983
Film, 50'

Marilu Mallet föddes i Santiago i en fransk familj. Hon studerade tidigt antropologi i USA och arkitektur i Chile. 1973 flydde hon till Canada. Hennes *Journal inachevé* utspelar sig i ett vintrigt Québec. Berättelsen är fiktiv och handlar om huvudpersonen Marilu, hennes australiensiska partner och stora vänskapskrets

med många exilchilenare. Hon berättar om sin tillvaro, sin familj, sina problem med kärleksförhållandet, att hennes sambo är till synes oförstående inför exilens gissel och utanförskap. En rad intressanta diskussioner mellan Mallet och hennes partner, också han filmskapare, handlar om filmmediet, vad det innebär att arbeta med det, vad som är viktigt att skildra och för vem.

Leonardo Portus

Född 1969, bor i Santiago.

Villa San Luis, 2018

Installation med modeller, elektriskt ljus, fotografier, olika media

Leonardo Portus återbesöker i sitt konstnärskap stadens gömda och glömda historier. Med sitt hantverksmässigt genomarbetade modellbyggande iscensätter han Chiles närhistoria. Modellerna tillåter honom att återskapa och bearbeta minnets roll i arkitekturen och samtidigt skärskåda den moderna arkitekturens löften och ideal. Ofta gäller det sextio- och sjuttioalens socialt progressiva byggprojekt.

I *Villa San Luis* står det allmännyttiga bostadsområdet San Luis i fokus: en stor mängd lägenheter som i början av sjuttioalet planerades i östra Santiago för att ge bostäder åt den utfattiga arbetarklassen. Projektet hann bara delvis förverkligas innan kuppen 1973 avbröt det sociala experimentet.

Augusto Pinochet införde strikta bestämmelser för vem som kunde bo var i Santiago, och den fattiga arbetarklassen tvingades med våld och sanktioner bort från stadens östra delar. Efter diktaturen har området, som idag heter Las Condes, bebyggt med höghus som innehåller dyra lägenheter och kontor, och endast en handfull av San Luis-husen står kvar.

Portus har använt fotografier, modeller och ritningar för att skapa en bild av den våldsamma

process som avbröt ett socialt experiment. Här liksom i andra av hans verk blir staden en arkeologisk utgrävning där minnen och berättelser staplas på varandra: vissa som en del av en igenkännbar samtid, andra som bortglömda rester av ambitioner och drömmar.

Enrique Ramírez

Född 1979, bor i Paris.

Brisas (Vindar), 2008

16mm film överförd till 35mm, 12'

Producerad av Le Fresnoy, Studio national des arts contemporaines

Med magisk-realistiska inslag, i linje med en välkänd sydamerikansk litterär tradition, väver Enrique Ramírez samman hallucinatoriska föreställningar, kollektiva minnen och personliga känslor i sina filmer och installationer. Filmen *Brisas* inleds med att kameran fångar en ung man på en gata i Santiago. Vatten rinner längs hans kostym. En berättarröst uppmanar: ”Andas... Känn hur vattnet tvättar bort allt.” Mannen börjar gå, och en berättarrösten fortsätter att referera till vatten som metafor för minnets godtycklighet och förgänglighet.

Filmen innehåller tydliga referenser till krig och personlig förlust. Estetiken påminner om *crime-noir*, eller den neorealistiska italienska filmen med regissörer som Michelangelo Antonioni. En försköнад melankoli vilar över huvudpersonen, medan regnet och omgivningen tycks spegla hans ensamhet. Men detta filmiska drag får en motsägelsefull udd i slutscenen, där nostalgin avslöjas som en närmast komisk konstruktion.

Filmen slutar nämligen med att mannen går in i Monedapalatset, den nuvarande regeringsbyggnaden i Santiago, världsberömd efter att den bombades den 11 september 1973. Det tycks regna på palatsets innergård, men vattnet kommer från två tankbilar.

Raúl Ruiz

1941–2011, bodde i Paris.

Palomita Blanca (Lilla vita duvan), 1973
Film, 2h 5'

Diálogo de exilados (Exildialoger), 1975
Film, 1h 40'

Petit manuel d'histoire de France (Liten handbok om Frankrikes historia), 1979
Film (del två)

Les trois couronnes du matelot (Sjömannens tre kronor), 1983
Film, 1h 57'

Diálogo de exilados var den första film som Ruiz gjorde efter att ha flytt från Chile till Paris via Västberlin 1973. Den kretsar kring en grupp exilchilenare som alla kämpar för sitt uppehålle i den franska huvudstaden. Ruiz är tydligt ironisk när han visar karaktärernas oförmåga att acceptera den nya situationen och deras fastklamrande vid en socialism och en regering som inte längre finns – och kanske faktiskt aldrig har funnits. Kritiken mot filmen var massiv, men Ruiz menade att den här sortens skildring var nödvändig. ”Jag var övertygad att det var en militant film, ett rop efter enighet, ett slags förvarning om alla de misstag vi bör undvika.”

Ruiz har ibland beskrivits som tv-regissör. Epitetet kan stämma med avseende på de många produktioner för tv som han var med och utformade. Den statliga franska organisationen INA lät till exempel Ruiz spela in filmen *Petit manuel d'histoire de France* i två delar. Det var inget mindre än ett försök att sammanfatta hela Frankrikes historia. Ruiz använder sig här av hela sin ironisk-sarkastiska palett i ett drama som leker med den gestaltade historiedokumentärens utformning. Nationalikonen Jeanne d'Arc förekommer exempelvis i fyra ganska klichéartade versioner, presenterade för tittaren i

snabba klipp, liksom för att förtydliga televisionens förmåga att förvränga och förvanska genom filmiska konstgrepp.

Palomita Blanca är en satir över ett klassiskt tema, kärlekshistorien mellan överklasskvinnan och arbetaren. Filmen, baserad på Enrique Lafourcades bästsäljande roman med samma namn, har kallats ”den chilenska filmens felande länk” och utspelar sig i ett konfliktfyllt Chile strax före kuppen 1973. Handlingen kretsar kring en kärleksaffär mellan María, en romantisk ung kvinna som lever med sin gudmor i det fattiga området Recoleta i Santiago, och Juan Carlos, en rik man ur den reaktionära överklassen. Carlos är vanligen helt apolitisk men blir indragen i tillfångatagandet av arméns överbefälhavare, general René Schneider. Komplotten leder till att Carlos måste fly från Chile och därigenom krossa Marias drömmar.

Palomita Blanca är full av motsägelser och skildrar det polariserade klimatet i Chile vid denna tid med vass ironi. Det är inte bara en konflikt som råder, den mellan vänster och höger, utan även konflikter inom vänstern och borgerskapet. Människors sociala och politiska handlingar är i filmen inte alltid resultatet av överlagda beslut. Carlos är egentligen mer intresserad av New Age-filosofi än av den höger han trots är lojal mot, och María är mest intresserad av romantik, så som den framställs i konventionell tv och film. Karaktärerna i Ruiz' film är färgade och påverkade av den rådande politiken, men de är också tragikomiska produkter av andra trossystem och ideologier, och deras handlingar är långt ifrån förutsägbara.

Les Trois couronnes du matelot inleds med ett mord på en professor i Warszawa. Studenten som begått brottet försöker fly landet. På en bar möter han en främling, en sjöman, som lovar att hjälpa med flykten mot symbolisk betalning: tre kronor. Den mystiske sjömannen berättar att han en gång flydde från staden Valparaíso i Chile efter att anklagats för ett mord. Hans båt ”Funchalense” bemannas av levande döda, personer som befinner sig mellan livet och döden och inte har ett hem, en plats att återvända till.

Claudio Sapiaín

1948–2010, bodde i Santiago och Stockholm.

Escuela Santa María de Iquique, 1907 (Santa Mariaskolan i Iquique, 1907), 1969
Film, 24'55"

Sången lever generaler, 1975
Film, 20'

Det var några som hade kommit från Chile, 1987
Film, 48'

Ån en gång mitt land, 1989
Film, 47'

Claudio Sapiaín kom till Sverige 1973. I Chile hade han gjort filmen *Escuela Santa María de Iquique, 1907*, om nitrat-strejken i de norra delarna av landet i början av 1900-talet. Sapiaín var bland annat producent för Miguel Littíns välkända politiska morddrama *El Chacal de Nahueltoro* (1969).

I Sverige skulle Sapiaín på uppdrag av SVT spela in *Det var några som hade kommit från Chile* och *Ån en gång mitt land*. Båda dessa filmer behandlar ämnen som minne och återvändande, förvanskade drömmar och brustna ideal. De är mångbottnade tidsskildringar och en bra ingång till en analys av de många och komplicerade banden mellan Sverige och Chile.

Det var några som hade kommit från Chile berättar historien om hur Sapiaín återvände till hemlandet. Han reser med sin fru och sin son, tolv år gammal, född i Sverige. Filmen förmedlar känslan av rotlöshet även efter hemkomsten: Vilket var landet de lämnade och vilket land är det nu? Hur ska ett nytt liv se ut i diktaturens Chile? Är det ens möjligt?

Också *Ån en gång mitt land* kretsar kring Chile, som efter mer än 15 år av diktatur går till folkomröstning. Den ojämna kampen mellan den officiella, regeringsunderstöda ja-sidan, och den folkliga nej-sidan är den centrala konflikten i filmen.

Nej-sidan, alltså ett nej till att ha kvar Pinochet vid makten, skulle komma att segra trots att den till exempel endast fick 15 minuters sändningstid i regimkontrollerad tv, som annars ständigt propagerade för Pinochets fortsatta styre. Men kring denna centrala konflikt kretsar även andra, till exempel den mellan män och kvinnor i ett patriarkalt samhälle, en konflikt som i sin tur kantas av usla livsvillkor, alkoholism och den ödesdigra avsaknaden av positiva framtidsscenarier.

Det var inte bara filmen som upplevde en renässans under sextioalet i Chile. En rad musiker inom den så kallade Nueva Canción Chilena började använda sig av traditionell folkmusik i sina kompositioner som utmärktes av en politisk medvetenhet jämförbar med filmskaparnas. Många av rörelsens företrädare blev också viktiga för den globala solidaritetsrörelse som växte sig stark i Europa och Nordamerika efter kuppen. Sångens betydelse för solidariteten är central i Sapiaín *Sången lever generaler* som spelades in två år efter flytten till Sverige. Berättarrösten i filmen gör klart att hon kunde varit en medborgare, ett offer eller en betraktare, men att hon i själva verket är en sång, en sång som vägrar dö och fortsätter att göra motstånd. ”Nej, generaler, varken med mord eller brand lyckades ni göra slut på sången. Den reste sig åter över hela världen och blommar upp varje dag i solidaritetens knutna nävar.”

Ivo Vidal

Född 1982, bor i Santiago.

La insurrección de la burguesía, (Borgerlighetens uppror),
2012–17

Installation (2012) och publikation (2017)

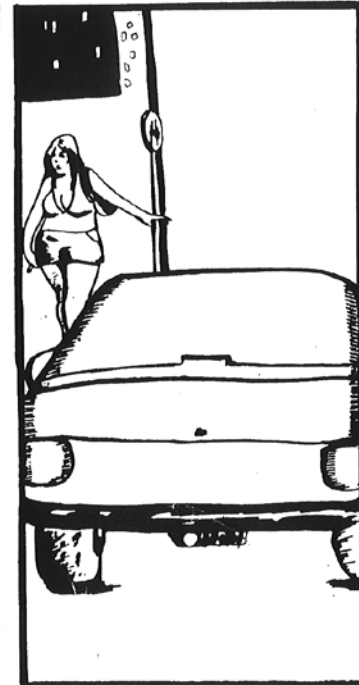
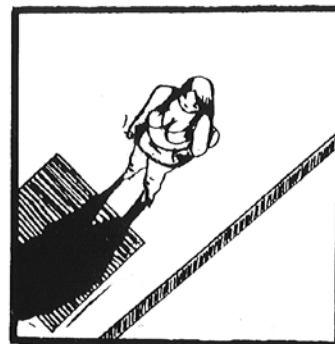
Utgångspunkten för *La insurrección de la burguesía*, som lånar sin titel från Patricio Guzmáns film, är monumentet och den offentliga bassängen på kullen Chacarillas o Tupahue i Santiago. Allendes regering gjorde här en oanvänd damm till en populär offentlig badanläggning. Senare, efter kuppen, blev dock bassängen symbol för något annat när Frente Juvenil de Unidad Nacional (Unga fronten för nationell enighet) organiserade en manifestation på platsen. Pinochet höll tal för en rad tongivande politiker inom högerregimen som skulle komma att forma landet politiskt och kulturellt under de kommande åren.

Vidal använder ofta i sina verk, också i *La insurrección de la burguesía*, en utpräglad DIY-teknik. Det är en estetik som i detta fall står i bjärt kontrast till det ämne som behandlas: arvtagarna till den nyliberala ideologin à la Milton Friedman som Pinochet anammade, och deras nedslag i populärkulturen. Denna rika överklass, borgerskapet, har idag framträdande positioner i chilenskt näringsliv, och i Vidals installation blandas nationalistiska symboler med former som påminner om logotyper för deras företag.

Constanza Alarcón Tennen
The Witnesses (previous version)
Video still
2016



Amalia Alvarez
La Jintera
Excerpt from fanzine
1990s



GL

Cecilia Barriga
Tres instantes, un grito
2013
Film still



Sebastián Calfuqueo
Welu kumlipe
2018
Video still from installation



Cristóbal Cea
GLORIAS
2017
Video still from installation



Cristóbal Cea
GLORIAS
2017
Magnets on fridge doors,
installation view



Claudia Del Fierro
El Complejo: Territorio liberado
2014
Video still



Claudia del Fierro
Avance temporal (notas de campo)
2018
Video still



Giorgio Giusti
¡Hay un maestro dentro de ti!
Image from research process
2018



Patricio Guzmán
La insurrección de la burguesía
1975
Film still
Courtesy of Atacama Production
and Patricio Guzmán



Patricio Guzmán
Nostalgia de la luz
2010
Film still
Courtesy of Atacama Production
and Patricio Guzmán



Voluspa Jarpa
Dispotivo Foucault
2017
Part of *Waking State*



Voluspa Jarpa
Untitled
2017
Part of *Waking State*



Miguel Littín
El Chacal de Nahueltoro
1969
Film still



Marilu Mallet
Journal Inachevé
1983
Film still
Courtesy of Marilu Mallet and
Women Making Movies



Leonardo Portus
Villa San Luis
Workers looking at a model of the
Villa San Luis area
Photograph: Miguel Lawner, 1972



Claudio Sapiaín
Ån en gång mitt land
1989
Film still
Courtesy of SVT



Claudio Sapiaín
Det var några som hade kommit från
Chile
1987
Film still
Courtesy of SVT



Claudio Sapiaín
Sången lever generaler
1975
Film still
Courtesy of SVT



Enrique Ramírez
Brisas
2008
Film still
Courtesy of the artist and Le
Fresnoy – Studio national des arts
contemporaines



Raúl Ruiz
Palomita Blanca
1973
Film still



Raúl Ruiz
Diálogo de exiliados
1975
Film still



Ivo Vidal
La insurrección de la burguesía
2017
Installation view



Preface

‘To Remember What Is’ is centred on a group of artists who are active in Chile and abroad, showing their work at Lunds konsthall for the first time. Their videos, installations and fanzines are displayed together with documentaries and feature films by directors who belonged to the so-called Nuevo Cine Chileno movement in the 1960s and early 1970s. Most of them were forced into foreign exile – also in Sweden – after the coup d’état that brought the socialist government of Salvador Allende to an end and inaugurated general Augusto Pinochet’s 17-year-long dictatorship.

The exhibition is organised by the artist and curator Hans Carlsson. He has a strong interest in investigating the role of cultural producers in the creation of historical narratives with particular focus on the history of labour and social movements. His choice of artists can therefore be seen as a continuation of his own artistic practice. The two groups of works in the exhibition are united by their authors’ intention to depict and reflect the social and political situation in Chile during the past 50 years. We may approach ‘To Remember What Is’ as a multi-layered installation inviting us to think about the relationship between memory and history, how recent and distant events are remembered and retold by different actors and on the different voice and visual language of each participating artist.

Are these works perhaps so embedded in their Chilean context that it becomes difficult for viewers who are not familiar with it, or who don’t know Spanish, to access their meaning and understand the artists’ intentions? It soon emerges that only the names, locations and precise circumstances are specific

to Chile. The conflicts and struggles articulated apply to the international community as a whole, and they are also recognisable in today's Swedish politics, which makes it possible for viewers to relate to them without prior knowledge of Chilean history. It is as if something comforting, even hopeful and purposeful, is transpiring in the magnitude of the issues that this exhibition addresses, and certainly in the perseverance of the individuals it portrays. As viewers we realise that the individual is never alone, and also that it is intrinsic to human nature to selectively reconstruct history. It helps us find the strength and motivation to keep on striving.

Debora Voges
Curator, Lunds konsthall

Acknowledgments

We thank the artists for their strong engagement and commitment, without which it would have not been possible for us to show their work to our audience. We are grateful to the lenders and the holders of film rights: Cineteca Nacional de Chile, INA – Institut national de l'audiovisuel, SVT, Women Making Movies and other institutions and individuals that have made it possible for us to show the films in the exhibition. We warmly thank IASPIS – The Swedish Arts Grants Committee, for supporting Claudia del Fierro's and Ivo Vidal's residencies in Sweden, and DIRAC – Dirección de Asuntos Culturales for enabling some of the artists to come to Lund for the installation and opening. We also thank CEDOC – El Centro de Documentación de las Artes Visuales in Santiago and its director Ignacio Szmulewicz for assisting in the research process, and Camila Morales for translating and subtitling some of the films in the exhibition. Moreover, we thank film scholar José Miguel Palacios for fact-checking the catalogue essay, and for his lecture on Nuevo Cine Chileno during the exhibition period. Finally, Claudia Del Fierro must be specially mentioned and thanked for her invaluable help with research, translations and fact-checking throughout the research and production process.

Åsa Nacking
Director, Lunds konsthall

Remembering What Is: Chile's Recent History in Film and Art

The exhibition 'Remembering What Is' features contemporary art that thematises the early 1970s in Chile, along with a number of films by directors working within the so-called *Nuevo Cine Chileno* movement. These filmmakers were active in Chile in the 1960s and the early 1970s. They recorded how the socialist president Salvador Allende entered the political arena of the exploited, conflicted and unequal country that Chile was at the time. Later, from the exile that became reality for many of them, they bore witness to the military coup of 1973 and its aftermath.

The contemporary artworks in the exhibition relate to *Nuevo Cine Chileno* in several ways: they look back at the turbulent years when this movement in film was most active. Back then, just as now, the cinematic medium offered ways to discuss and understand ongoing political developments, but also their historical background and their possible consequences. As a whole, the exhibited material forms a layered picture of the past, reminding audiences today of the conflicts of yesterday. Past traumas – but also political progressivity and the struggle for justice – become connected with current issues such as student movements across the world in the 2010s, the continued presence of fascism in Chilean society and in Latin America at large, urban change in Santiago and the rights of the Mapuche population.

The selected material links the present to the past rather than ordering historical events along a linear axis that disconnects developments and ideologies from our own reality. Such a project also involves the possibility and the responsibility to imagine plausible but never actualised past futures and future pasts. It entails a restless quest for the shards of socialist politics reminiscent of Allende in a political present, but also pointing out that the

spectre of fascism is still among us. The exhibition is, in other words, an attempt to understand the displayed material as a work of memory, perhaps even of 'counter-memory' in the sense that it investigates silenced, rejected and forgotten stories, and at the same time those movements in Chilean society that have tried to nurture overly homogenous interpretations of history.

'Remembering What Is' looks at the time before and after the military coup in Chile in 1973, but the intention was not to isolate possibilities for reflection in one national context. The works in the exhibition address political, social and economical issues in relation to a moment in twentieth-century history that is still relevant both within and outside Chile, also to us in Sweden. This becomes evident in the exhibited works that highlight the cultural, social and political exchange between Chile and other parts of the world in the twentieth and twenty-first centuries.

In many countries today – and Sweden may serve as an example – there is clearly reason to consider and discuss which political forces are at play, where they come from and where they might lead – not least the increased influence of populist and right-wing forces in institutionalised politics. To have this discussion, we must be able to see the conflict between right and left as part of a larger international political whole, which in turn is an ideological heritage from earlier generations. The events in Chile before and after 1973 are of invaluable importance for building such understanding.

1973 Today and Yesterday

In 1973, the democratically elected president Salvador Allende is overthrown in a military coup by leaders of different factions within the army, among them general Augusto Pinochet, and supported by CIA, the US intelligence service. The coup is, from the

beginning, characterised by violence, oppression, persecution and disrespect for international law. After a failed attempt on 29 June, led by Lieutenant Colonel Roberto Souper, the military junta manages to take power on 11 September. Many had sensed that a coup was imminent: strikes and lockouts had been crippling the country for more than a year and massive demonstrations by the right and the left had followed each other. After the Moneda Palace, the government building in Santiago, was bombed and stormed the new regime was installed. It very soon came under Pinochet's sovereign leadership and would rule Chile until 1990.

The consequences were immediate. A 'death patrol' searched the country for political adversaries and holders of high office in the previous government. Cultural and solidarity workers from Europe could also get into serious trouble. The most infamous detention centre was the National Stadium in Santiago, where thousands of people were held to be tortured and/or killed. From early on the leftist revolutionary front MIR (and the Marxists in general) was cast in the role as the main enemy, as part of a propaganda campaign that was going to last for decades. According to the new regime and the state media under its control, the Marxists were planning a violent takeover (the so-called Plan Z, which never existed in reality) but the coup prevented it. The operative military police unit DINA was established in 1974. It was responsible for countless mass executions, disappearances and cases of torture until 1977. During the late 1970s the disappearances abated, but dissidents were still subjected to terror by the intelligence services, increasingly also outside Chile.¹

Among the many assaults on freedom and on human and political rights were also the apartheid-like systems for geographically separating the rich and the poor that Pinochet violently introduced in Santiago, and also the daily curfew that was meant to maintain law and order but made all forms of gatherings impossible and all but choked civil society.²

The economic developments after the coup, and the critique of these, are more contested than the protests against the revoltingly violent practices

of the Pinochet regime.³ With assistance from a group of economists, some of whom later became politicians, the so-called 'Chicago Boys' educated by Milton Friedman at the University of Chicago, Pinochet introduced a neoliberal market-oriented economical and political order in 1976. The results were immediate. Welfare systems were privatised, investment was encouraged, the minimum wage lowered, trade unions banned and the right to strike severely curtailed.⁴ Many have argued that these reforms brought improvements to the Chilean economy until 1980.⁵ But the 'Miracle of Chile', as Friedman would call the economic upturn in Chile, had other consequences in the longer term.

Conditions deteriorated fastest for the poorest parts of the population, not least the inhabitants of the so-called *campamentos*, the slums of Santiago, who like the landless peasants resisted Pinochet from early on. Unemployment gradually increased and reached 25–30 percent in 1983.⁶ Moreover, the international credits necessary for financing an industry with constant, unreasonable needs for investment brought inflation, which culminated in serious economical crisis towards the mid-1980s. As a result of this crisis the Chilean economy contracted by as much as 14 percent.⁷

In general it may be said, although there are obvious differences between countries and forms of governance, that the tendency to replace government-funded welfare with cheap credits and market-oriented systems began to spread internationally in the late 1970s and had become quite established by the 1980s. One researcher who has studied and described this development is the cultural geographer David Harvey. In his book *A Brief History of Neoliberalism* he states that Chile's 'pragmatic rather than ideological' neoliberal policy in the '70s inspired political leaders all over the world in the '80s, particularly Margaret Thatcher in Britain and Ronald Reagan in the US.⁸

Despite international economical developments, domestic pressure from family members of victims of the DINA security police in the 1970s, such as those organised as *Agrupación de familiares de detenidos desaparecidos* (Grouping of Relatives of

Disappeared Detainees) under the slogan *Ni perdón ni olvido* (Neither forgiveness nor oblivion), became an ever more serious problem for Pinochet's regime. This made disappearances less frequent and forced a new strategy to cover the traces of mass executions and torture. Yet domestic resistance continued, importantly when mass demonstrations started to appear again in the streets in the mid-1980s, and also international pressure against Pinochet's repressive policies. Calls for justice within and outside Chile would finally force Pinochet to call a referendum in 1988, intended to provide him with the legitimacy to continue in power. But a majority of the population voted, despite their fear, against continued dictatorship.

Memory and History

The distinction between the notions of 'memory' (collective and individual) and 'history' cannot easily be explained in a few sentences. Traditionally, memory has been associated with words such as subjectivity, affect and sometimes also evanescence. Collective memory is often understood, also in this text, as the collected experience of a group of people, or perhaps rather their common perception of a past within the present. History, on the other hand, has generally been regarded, at least since it became an academic discipline in the nineteenth century under the likes of Leopold von Ranke, as a way to reconstruct a past through scientific method and still available facts.⁹ Many, among them the historian Pierre Nora, have claimed that different forms of memory practice and non-academic attempts to create opinion for one version or another of what once was wield more influence over today's society than the institutional version of history.¹⁰

A somewhat different view on the distinction between memory and history is offered by the historian Steve J. Stern, whose book series *The Memory Box of Chile* gives a thorough account of the dynamic tension between the two notions in Chile after 1973.

He thinks it is quite pointless to distinguish between memory practice and history: 'Insofar as the historian must take up memory struggles and frameworks as a theme for investigation it its own right – as a set of relationships, conflicts, motivations, and ideas that *shaped* history – the distinction begins to break down.'¹¹

It is clear from Stern's research that there is no agreement on the consequences of the coup in 1973. Some have claimed that it ushered in necessary corrections of Allende's too far-reaching distributive policies.¹² Yet it is difficult to have a definite opinion about this, because his policies, which included several ambitious welfare projects, were abruptly discontinued after the takeover, and because there has been, since Allende's time in power, an intensive campaign in the media against the centre-left coalition UP (Unidad Popular, approximately 'People's Unity') and its policies.

The loudest anti-Allende propagandist was, not surprisingly, Pinochet himself. He portrayed the left as both militarily and economically dangerous and legitimised the fascist violence as a kind of self-defence and the new regime as a return to order after a failed social experiment. This rhetoric also characterised a new view of history, now through nationalist glasses, in which the notion of 'democracy' simply came to mean the prohibition of left-wing politics.¹³ Holidays and special commemoration days, such as the celebration of the 'birth' of the Chilean nation in 1819, victory over the Peruvian navy in the battle of Iquique on 21 May 1879 and, not least, the military junta's ascent to power on 11 September 1973, became increasingly important, along with the control of television, radio and newspapers.¹⁴

As Stern takes care to point out, despite the stubborn attempts by the Pinochet regime to establish political and historical hegemony a counter-movement almost immediately sprung into action, consisting of both individual and organised initiatives. The brutal everyday under the dictatorship would therefore never be completely obliterated from memory.

The tendency to try to forget, to return to a myth of a well-ordered democratic society in accordance with an idea of national exceptionalism, has long been ingrained in large segments of Chilean

society – on the right and on the left, before and after the coup. This notion has flourished among the political elite, in the upper middle class and in the media. Stern points out that this tendency has been particularly strong in the discussions about the memory of the coup in 1973 and that there is an ongoing struggle to open the ‘memory box’ of the coup and the regime, containing those various memories that Chile’s inhabitants have still kept and that those in power have always had a schizophrenic relation to. This unspoken but very insistent memory should, according to some powerful figures, not exist. Nevertheless, energy must continuously be spent on suppressing it.

Nuevo Cine Chileno: From Yesterday to Today

The discussion about how to remember the violence and trauma that was inflicted before, during and after the coup has of course deeply affected Chilean society and much of the art, literature and film produced in Chile since then. This discussion was a hot topic already for Nuevo Cine Chileno. This movement was ‘founded’ during the second Festival for Latin American Cinema at Viña del Mar in 1969. The directors usually gathered under this umbrella never formed a homogenous group, but the epithet was soon ascribed to a number of filmmakers who used similar method to obtain common goals.¹⁵ Apart from those featured in this exhibition, Helvio Soto and Aldo Francia should also be mentioned.

Festival del Cine Latinoamericano de Viña del Mar was important for Latin American cinema as a whole, and it is said that a new way of thinking about and using cinema developed at this time in several countries on the continent, among them Brazil, Argentina, Uruguay and Cuba. It was generally about articulating social conflict, avoiding imperialist perspectives (and therefore also the influence from Hollywood that symbolised this

imperialism) and featuring the cultural and social specificity that characterised the filmmaker’s own nation or united it with what we now call ‘the global south’.¹⁶ Nuevo Cine Chileno was influenced by these thoughts but also offered something of its own, a more nuanced view of political film. During the festival at Viña del Mar, for instance, the Chilean filmmakers questioned, through their spokesperson Raúl Ruiz, if it was legitimate to fully politicise the film medium and called for a more critical relation to the power of doing so.¹⁷

Many of the filmmakers of Nuevo Cine Chileno were appointed to political positions in the film industry during president Allende’s time in power and also made films that were clearly commissioned by Unidad Popular, but generally they managed to function relatively autonomously and avoided being obviously propagandistic. Needless to say, the cultural policy that benefitted these directors in 1970–73 ceased after the coup.

Before their exile, a few of them managed to document the coup. The foremost example is Patricio Guzmán’s magnificent *La batalla de Chile* (*The Battle of Chile*, 1975–79). In three parts, the film shows the unfolding of the coup, its brutality and its victims. It could be shot partly because the French filmmaker Chris Marker sent reels of film stock; all import of such material was otherwise stopped by the new regime. After the film was ready it was smuggled out of the country through the Swedish embassy and finally arrived by boat to Stockholm.

Guzmán’s trilogy is largely about fascism’s attempt to erase the past. This is clear not least in the last scene of the first film, titled *La insurrección de la burguesía* (*The Uprising of the Bourgeoisie*, 1975). It shows the Swedish-Argentine cameraman Leonardo Henricksen being shot to death as he is shooting the attempted coup that took place already in June 1973, after which the voiceover clarifies: ‘He filmed not only his own death but also, two months before the final coup, the true face of a part of the Chilean army.’

As the Nuevo Cine Chileno filmmakers scattered across the world their ideas about film and the political struggle were challenged and changed.

Guzmán fled Chile in 1973 and since then he has lived in Spain, France and other countries. France also gave refuge to Raúl Ruiz. Among the Chilean filmmakers in exile there was lively discussion about how to relate to their country. Ruiz would express controversial views on how to remember it. The film scholar José Miguel Palacios emphasises that Ruiz – unlike many of his colleagues, for instance Miguel Littín – was in two minds about remembering Chile as a kind of political utopia.¹⁸

This attitude also permeates Ruiz's films, not least the satirical *Diálogos de exiliados* (*Exile Dialogues*, 1975) about everyday life in a group of exiled Chileans in Paris. Their existence is palpably precarious, but they are also lost and incapable of forming a nuanced picture of their homeland. *Trois couronnes du matelot* (*Three Crowns of the Sailor*, 1983) is partly centred on another structure for processing memory, but the problem of return is recurrent, along with the misconceptions usually associated with it. The film begins with a meeting between a student and a mystical sea captain in Warsaw. The captain's ship shelters a band of outcasts who all seem to be on the run from something. He tells the young man about his own escape from Valparaíso and his state of exile and asks for three crowns in exchange.

Trois couronnes du matelot has been described as an attempt to establish human contact beyond the idea of origin through an aesthetic where things, matter, dreams and fantasies play the same role as actual memories, as the human mind and ideological views on the past.¹⁹ Ruiz also made films for the state-owned French television production company INA, which distributed them through France's state television channels.²⁰ Some of these films also relate to the theme of memory, notably *Petit manuel d'histoire de France* (*Little Manual to the History of France*, 1979), a collage of materials from the television archives accompanied by schoolchildren reading from their (clearly nationalistic) history books. An ironic and multi-layered picture of France fills the small screen.

Nuevo Cine Chileno and Contemporary Art

Many artists active in Chile today work with methods and subject matter that can be recognised from Nuevo Cine Chileno. They critically scrutinise contemporary life, with its conflicts that may be traced back to a violent past, but the current context is different. The overall picture is complicated by a critical discussion about the process of reconciliation launched when Pinochet was forced to relinquish power two years after the historical referendum of 1988. The question many ask is: Did the coup, and the ideology behind it, really end that year?

In which way are the official attempts at reconciliation, and to some extent repression, problematic? Chile's 'transition to democracy' has been characterised as an attempt to find a negotiated path out of dictatorship, which has sometimes come across as an attempt to paper over the conflicts still running through the country. Apart from the continued presence of the armed forces in public space, the enormously pervasive neoliberal economic model introduced by the junta remains unchanged in the constitution, put in place by Pinochet in 1981.

Some of the themes from Nuevo Cine Chileno may also be recognised in the contemporary works of this exhibition. Cecilia Barriga's film about young protest movements in the present, *Tres instancias, un grito* (*Three Instances, a Cry*, 2011), for instance, is a portrait of the conflicted left that partly looks for its identity in the past.

In some of the works, not least Claudia Del Fierro's video *Avance Temporal (notas de campo)* (*Fast Forward (Travel Diary)*, 2018), the fragmented, multi-faceted style of narration is a decisive intervention to avoid hegemonic modes of representation. Leo Portus's reflections on urbanism and architecture in the installation *Villa San Luis* (2018) is, like Voluspa Jarpa's two works *Waking State* (2017) and *No History's Library: Gladio* (2018), characterised by a certain

persistence of ‘material’ history. They offer accounts that many wish to forget or create forgetfulness around, but that linger in museums and archives and also in urban space.

Cristóbal Cea and Ivo Vidal work with confections of fiction and reality in their stories about the presence of nationalism and fascism in today’s Chile. Their works also follow the links between popular youth culture, politics and political affect. Vidal makes these connections visible in his installation *La insurrección de la burguesía (The Uprising of the Bourgeoisie, 2012–17)* through a monument in Santiago, erected by Allende and taken over by the fascist right, and Cea in his video installation *GLORIAS (Glory, 2017)* about the yearly commotion in the port city of Valparaíso as Chile’s nineteenth-century victory over Peru is celebrated on 21 May.

The perhaps best-known monument to Chile’s recent history, the Moneda Palace that was bombed in the coup of 1973, is given an ambiguous role in the poetical, grandiloquent film *Brisas (Breezes, 2008)* by Enrique Ramírez, where the arbitrary presence of history is likened to the fickleness of running water.

The references to Nuevo Cine Chileno in the exhibited works may sometimes go beyond parallelisms of subject matter and method and be more direct. Ivo Vidal’s work borrows both title and content from Patricio Guzmán’s *La batalla de Chile*, and parts of Raúl Ruiz’s film *Ahora te vamos a llamar hermano (Now We’ll Call You Brother, 1971)* are recycled in Claudia Del Fierro’s *El Complejo (2014–17)*, centred on a progressive forestry complex in 1970s Chile and its social and political implications. The same film by Ruiz is the starting point for Sebastián Calfuqueo’s work *Welu kumplipe (He Should Keep His Promise to Us, 2018)*.

Remembering What Is

The physical violence and the fascist ideology that permeated Chile in the years after 1973 until the 1990s, and still occasionally rear their heads, were characterised by various attempts at revising history by denigrating the economical, social and cultural reforms launched by the socialist regime. One aspect of this eradication of the past was the obvious political censorship and disciplining of cultural life. The situation was and is of course different in the post-dictatorial context, but as we have seen there are still some formal and institutional constructs that delay and prevent critical discussion about the consequences of dictatorship for Chile. Yet these obstacles have not only hampered Chilean art and culture, they have also functioned, and still function, as fuel for artists and other practitioners who are interested in and engaged with Chile’s recent history.

Hans Carlsson
Curator of the Exhibition

Notes

1. E.g. through ‘Operation Condor’, a collaborative intelligence operation comprising several Latin American countries and facilitated the much-noticed murder of Orlando Letelier, a former minister in Allende’s government, in Chicago in 1976. Steve J. Stern, *Battling for the Hearts and Minds: Memory Struggles in Pinochet’s Chile 1973–1988*. Durham and London: Duke University Press, 2006, p.137.
2. Ernesto Tironi, ‘The Silences of the Revolution’ in *The Chile Reader: History, Culture, Politics*. Durham and London: Duke University Press, 2014, pp.505–511 (trans. Carolyn Watson). Originally in *Los silencios de la revolución: Chile, la otra cara del la modernización*. Santiago de Chile: Ediciones SUR, 1988.
3. Christer Gunnarsson and Mauricio Rojas describe Pinochet’s economic reforms as necessary in their book *Tillväxt, stagnation, kaos. En institutionell studie av underutvecklingens orsaker och utvecklingens möjligheter (Growth, Stagnation, Chaos: An Institutional Study of the Reasons for Underdevelopment and the Possibilities of Development)*. Stockholm: SNS förlag, 2008, pp.238–247. Rojas moved to Sweden in 1973 after having been active in MIR. Here he has been active as a centre-right politician and columnist, for instance as the integration policy spokesperson for the Liberal Party in 2002–08. In 2018, Rojas was appointed Minister of Culture in Chile, but he had to step down after a few days after protests against his earlier statements that the Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, a museum in Santiago commemorating the memory of the coup and its victims, manipulates history and aims at shocking visitors. See Adam Westin, ‘Svenske ministern Mauricio Rojas avgår i Chile’ (‘The Swedish Minister Mauricio Rojas Steps Down in Chile’) in *Aftonbladet*, 13 August 2018, <https://www.aftonbladet.se/nyheter/a/xRjdxV/svenske-ministern-mauricio-rojas-avgar-i-chile>. See also Andrés Gómez Bravo, ‘La conversión de Mauricio Rojas’ (‘The Conversion of Mauricio Rojas’ in *La Tercera*, 11 August 2018, https://www.latercera.com/cultura/noticia/la-conversion-mauricio-rojas/278181/?fbclid=IwAR3QN3_3g63bhnanzVGbnT_0cb2pQT7HzMA0YUo-drLUimFUXgtCu-WfQO0. Last accessed on 17 December 2018.
4. See Elizabeth Quay Hutchison et al. (ed.), *The Chile Reader: History, Culture, Politics*. Durham and London: Duke University Press, p.439.
5. Ibid.
6. Ibid., p.440.
7. Ibid.
8. David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005 (ebook), p.9.
9. See for instance Svante Nordin, *Från tradition till apokalyps: Historiekrivning och civilisationskritik i det moderna Europa (From Tradition to Apocalypse: Historiography and Civilisation Critique in Modern Europe)*. Stockholm: Symposion, 1992, pp.76–79.
10. Pierre Nora, ‘Reasons for the Current Upsurge in Memory’, www.eurozine.com. Last accessed on 25 November 2018.
11. Steve J. Stern, op. cit., xxviii.

12. A frequent elaboration of this argument is that the seeds for the coup were actually sown by Allende's failed economic policy. The Swedish economist Stefan de Vylder writes: 'Today we all know that the UP's "Chilean Road to Socialism" was a blind alley, leading the Chilean people not to socialism by peaceful means but to fascism by violent means.' Stefan De Vylder, *Allende's Chile: The Political Economy of the Rise and Fall of the Unidad Popular*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976, p.1.
13. The battle against Unidad Popular was framed, in Cold War terms, as a battle against Marxism and socialism. The left-wing party, and eventually also the centre-right Christian Democrats, were prohibited. Instead, the military defined democracy as 'social peace and protection for private property'. Elizabeth Quay Hutchison et al. (eds.), op. cit., p.438.
14. Steve J. Stern, op. cit., p.62 and p.70.
15. Jara Donoso and Jacqueline Mouesca. 'Historia del Cine Chileno' ('History of Chilean Cinema') in *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América (Dictionary of Ibero-American Cinema: Spain, Portugal, the Americas)*. Madrid: SGAE: Sociedad General de Autores y Editores, 2011. <http://pantallacaci.com/ibermedia-digital/contexto-historico/historia-del-cine-chileno/>. Last accessed on 30 October 2018.
16. 'El nuevo cine de América Latina' ('New Latin American Cinema') unknown author in *Revista Punto Final*, Santiago, 11 November 1969. <http://www.cinechile.cl/archivo-1225>. Last accessed on 5 November 2019.
17. Zuzana M. Pick, *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: University of Texas Press, 1993, p.23. See also Andrea Marinescu, 'Raúl Ruiz's Surrealist Document art of Return' in Ignacio López-Vicuña och Andrea Marinescu (eds.), *Raúl Ruiz's Cinema of Inquiry*. Detroit: Wayne State University Press, 2017, p.84.
18. José Miguel Palacios, 'Resistance vs. Exile: The Political Rhetoric of Chilean Exile Cinema in the 1970s' in *Jumpcut: A Review of Contemporary Media*, no.57, summer 2016, <https://www.ejumpcut.org/archive/jc57.2016/-PalaciosChile/index.html>. Last accessed on 7 November 2018.
19. The argumentation is taken from the film scholar Sabine Doran's essay 'Ghosts with Open Wounds: Benjamin's Photographic Unconscious and Raúl Ruiz's Spectral Turn' in *Raúl Ruiz's Cinema of Inquiry*, op. cit., pp.157–162.
20. INA, *Institut national de l'audiovisuel*, was founded in 1975 as a national audio-visual archive. Since the 1990s the institute is mostly responsible for archiving and preserving French television and radio programmes. In the 1980s the organisation was also in charge of commissioning artistic film for French public service channels.

Constanza Alarcón Tennen

Born in 1986, lives in Santiago.

Los testigos (o el día en que escuchamos) (The Witnesses (or the Day When We Heard)), 2016–18

Audiovisual installation with projected text and sound

The impact of earth and geology on humans and societies is a recurrent reference in Constanza Alarcón Tennen's practice, also in the text and sound installation *Los testigos* about the relation between the Iranian poet Ahmad Shamloo and the Chilean singer and poet Victor Jara.

Jara, who was important for the international solidarity movement in the 1970s, became a victim of the Pinochet regime's brutal violence and was murdered in 1973. Shamloo translated Jara's songs into Persian, and in this way they became important also for the revolution in Iran in 1979. In Alarcón Tennen's work, layers of time and geographical distances are broken up in a story that connects Shamloo and Jara to the time of the Earth, to the sensation of interruption, fear and infinity that can be caused by an earthquake, a frequent natural phenomenon in both Chile and Iran.

The text projected onto the walls includes small fragments from Rodolfo Lenz's book *Tradiciones e ideas de los Aracuanos sobre los Terremotos (Traditions and Ideas of the Mapuche on Earthquakes, 1912)*. Lenz was a linguist with anthropological interests who studied the language, traditions and rites of the indigenous population of central and southern Chile in the nineteenth and twentieth centuries. Although his contributions are very significant, his endeavours are also marked notions of civilisation and education adopted from the European West, which influenced his ethnographic view of the local population.

The sound track in Alarcón Tennen's installation is based on fragments from Victor Jara's song *Manifiesto (Manifesto, 1973–74)*.

Amalia Alvarez

Lives in Lund.

El Locoto

Excerpt from fanzine, 1980s

La Jinetera (The Prostitute)

Excerpt from the fanzine *Equis-U*, 1990s

Tierra (Earth)

Excerpt from fanzine, 1996

Fem papperslösa kvinnors historier (Stories of Five Illegal Women)

Excerpt from comic album, 2013

Published by Tusen serier

Fem historier om prostituerande (Five Stories of Prostitutes)

Excerpt from comic album, 2016

Published by Tusen serier

Amalia Alvarez belongs to the Likan-Antai people. She grew up in Calama in northern Chile. In the 1980s she published her first political satire, *El Locoto* (an Andean variety of chili used before South America was colonised). It satirised the visitors to a soup kitchen and solidarity between the poor.

In the 1990s she published the social realist fanzine *Equis-U* in collaboration with a group of women. According to Alvarez herself, this was one of the first fanzines in Chile with a feminist agenda. The exhibition features the comic strip *La Jinetera* from this fanzine: a story without words about the conditions and consequences of prostitution. *Tierra* was another fanzine, produced in collaboration with a Likan-Antai organisation. It used satire and humour to tell the story of how the colonial powers 'discovered' Chile.

After moving to Sweden in 2000, Alvarez continued to produce comics on distinctly anti-racist themes. Her first album, *Fem papperslösa kvinnors historier*, was published by Tusen serier in 2013 and

Fem historier om prostituerande in 2016. Both books are written in Spanish, Swedish and English and are based on stories from illegal immigrants, women who grew up outside of Europe. Alvarez's visual language is direct, and she is capable of evoking emotional states like fear and exposure with minimal graphic means. Her method, not least for the two albums published in Sweden, involves in-depth interviews with people who have experienced what she narrates.

Apart from her own comics, Alvarez has also worked as an illustrator, for projects such as *Memorias de la violencia política en Chile (Memories of Political Violence in Chile, 2014)*, a social and psychological study of memories of the coup and how they have affected different generations of people.

Cecilia Barriga

Born in 1957, lives in Madrid.

Tres instantes, un grito (Three Instances, One Cry), 2013
HD video, 96'

For more than 30 years, Cecilia Barriga has worked with film of different kinds: documentaries, experimental art films and films as constituent parts of performances. *Tres instantes, un grito* portrays three contemporary protest movements. The film tells the story of a new underclass that demands its rights and more democratic influence.

In Spain it is the Indignados network, in the US Occupy Wall Street and in Santiago several groups during a large students' uprising. Barriga shows a new left opposing privatisations, elitism and curtailed rights for various groups in society. Yet in *Tres instantes, un grito* the differences between the three movements also becomes obvious. The different contexts have different political and social histories. Marxist rhetoric, for instance, is more present in Chile than in the other countries.

Sebastián Calfuqueo

Born in 1991, lives in Santiago.

Welu kumplipe (He Should Keep His Promise to Us), 2018
Installation, video performance and wall text

Sebastián Calfuqueo belongs to the Mapuche people and uses this position in his art practice as a starting point for critiquing cultural, social and political aspects of how the Mapuche population is treated by Chilean society. *Welu kumplipe* starts from Raúl Ruiz's documentary *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971). This film was shot during Salvador Allende's visit to Temuco to celebrate the first law that would guarantee the right of indigenous populations to own and cultivate land.

In *Welu kumplipe* Calfuqueos re-enacts a scene in Ruiz's film where a person from the Mapuche population speaks about the need for the new law and about how the rights of the Mapuche people and its access to land had been encroached upon throughout history.

The theoretician Cristián Paillahueque Vargas has retranslated the film's dialogue from Mapuzungún into Spanish. His translation differs significantly from an earlier Spanish version that portrayed the Mapuche as much more loyal to Allende's policies than they actually were. One sentence that was simply dropped in the original translation was *Welu kumplipe*, which means approximately 'He should keep his promise to us', referring to the promise that Allende once gave to the Mapuche and that still today have not been honoured.

Cristóbal Cea

Born in 1981, lives in Santiago.

GLORIAS (Glory), 2017

Installation with HD video, 6', magnets, fridge door, photographs, field monitor, animation

In Cristóbal Cea's works the image of history is subjected to constant renegotiation and reformatting, not only by the artist himself but also in the sources he uses. His work thematises the relation between subjectivity, ideology and the media against the background of Chile's twentieth-century history. 21 May is an important historical date and the starting point for *GLORIAS*. It is when victory in a nineteenth-century war against Peru is remembered.

Cea's video focuses on how this day is celebrated in the coastal city of Valparaíso. Until 2016 it coincided with the president's annual speech to the senate, located in the same city. This national holiday stirs both anger and patriotic sentiment among the inhabitants of Chile. In 2016, a security guard guarding a local government office perished in Valparaíso.

This event was widely covered in the media. *GLORIAS* mixes computer-animated sequences from the protests that followed the death of the security guard with clips from social media and various news forums. The work is presented as an installation, with objects in space referring back to Cea's animated pictorial world. These objects function as props for a story that appears to have lost its core in today's media reality and remind us of how politics and ideologies are created against a mixed background of news, fashion and style.

Claudia Del Fierro

Born in 1974, lives in Santiago and Berlin.

El Complejo: La guerrilla, la memoria (El Complejo: The Guerilla, the Memory), 2014
Two-channel video, 16'

El Complejo: Territorio liberado (El Complejo: Liberated Territory), 2017
Two-channel video, 20'

Avance temporal (notas de campo) (Fast Forward (Travel Diary)), 2018
Two-channel 4K video, 10'

Claudia Del Fierro works with media such as video, photography and installation, and her practice also comprises actions and public interventions. Del Fierro's films, which often straddle the boundary between the fictive and the documentary, are presented as multi-channel video installations.

The two films that together form the work *El Complejo* are centred on a forestry complex at Neltume. *El Complejo Forestal y Maderero de Panguipulli* (The Panguipulli Forestry and Lumber Complex) was Chile's largest and most ambitious industrial forestry project during president Allende's administration in 1970–73. It became a model for how workers could participate democratically in the production process.

The first part, *La guerrilla, la memoria*, focuses on the remains of the MIR-led guerrilla movement in *El Complejo*, mainly at the local museum in Neltume, Cultural Museo y Memoria de Neltume. The second part, *Territorio liberado*, gathers accounts of how the social structure of the workers' cooperative was created. We hear various voices: former workers, but also managers sent by Unidad Popular. Two of the interviewees now live in Sweden. Kristian Lund travelled to *El Complejo* from Sweden to work and teach forestry. After the coup he joined the

Movimiento Campesino Revolucionario (a faction of the MIR) and was arrested and tortured before he could return to Sweden. Since then Lund has, among other things, been an industrial worker and a trade union activist. Today he is a self-employed stonemason in Norsbro. Ricardo Osvaldo Alvarado escaped from Chile in 1977 after being employed by Unidad Popular and has lived in Tensta outside Stockholm since then.

The starting point for the work *Avance Temporal* is the German writer Hubert Fichte's book *Chile: Experiment auf die Zukunft (Chile: Experiment with the Future, 1971)*. The book, originally conceived as a radio feature, is based on Fichte's impressions from his trip to Chile in 1971. His aim was to interview Allende. Fichte, fundamentally an admirer of Allende, is carefully critical of the society he encounters and asks uncomfortable questions from the perspective of the white (and queer) European man.

The images in Del Fierro's video installations are taken from buildings in Santiago that in the 1970s were factories, social housing projects (the now demolished Villa San Luis), cinema theatres or cruising locations. The voiceover is composed of fragments from film scripts by directors of the Nuevo Cine Chileno generation, who were active at the time of Fichte's visit to Santiago, among them José Roman's *Reportaje a Lota, 1 de Mayo (Report to Lota: First of May, 1971)*, Adolfo Silva's *El derecho al descanso (The Right to Rest, 1970)* and Raúl Ruiz's *Ahora te vamos a llamar hermano (Now We'll Call You Brother, 1971)*.

According to Del Fierro, the scenes quoted can be regarded as typical of cinema productions from this time: the everyday of a mechanic, women handing out food to the masses, barefoot children marching together with the workers, Mapuche supporting Marxist demonstrations. Scenes full of hope, which often fail in their description of the heterogeneous Chilean society under Allende. At one point in *Avance Temporal*, this story constructed from these historical fragments is interrupted by a robot-like voice reflecting over the role of television and film as harbingers of truth in Chile: in the name of the protest movement in

the 1970s, for a democratisation in the 1980s and as a technique for evoking lost memories in the 1990s.

Giorgio Giusti

Born in 1981, lives in Stockholm.

¡Hay un maestro dentro de ti! (There Is a Master Inside You!), 2018

Soundtrack, acrylic on linen canvas, photography and text

In previous works and curatorial projects Giorgio Giusti has repeatedly addressed the possibilities of political activism, as well as its aesthetic preconditions and conventions. Giusti contributes a new work to this exhibition, based on contemporary Chilean politics and its relation to the emancipatory processes of the 1970s. He studies archives and contemplates on the culture of the bourgeoisie: fashion and lifestyle magazines from 1970–73, detached from the violent trial of strength between revolution and restoration that went on in the country, but that at the same time hinting at what was to come during Pinochet's neoliberal modernisation.

Patricio Guzmán

Born in 1941, lives in Paris.

La insurrección de la burguesía (The Uprising of the Bourgeoisie), 1975

(Part One of *La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas (The Battle of Chile: The Struggle of a People without Arms)*, 1975–79)

Film, 1h 37'

Nostalgia de la luz (Nostalgia of Light), 2010
Film, 1h 30'

Patricio Guzmán was born in Santiago. As a teenager in the late 1950s he started working with documentary film. He had had the possibility to see films by directors such as Chris Marker, Frédéric Rossif and Louis Malle. In the 1970s, after his escape from Chile in 1973, he reached large international audiences, not least thanks to the trilogy *La batalla de Chile* (1975–79).

The first part of this trilogy, *La insurrección de la burguesía*, is shown in the exhibition. It has not only shaped our view of the coup and its development but has also, with its collage-like reporting style, largely based on interviews with people from different social classes and with various political affiliations, affected many cultural practitioners in Latin America and Europe. Its approach – documentary and politicised, but at the same time free and reflexive – is reminiscent of Soviet constructivist cinema, Italian neorealism and the aesthetic of the European New Wave. This is also true of other filmmakers within the Nuevo Cine Chileno movement.

Guzmán is still active as a director. In 2010 he released *Nostalgia de la luz*, about Atacama, the world's driest desert in the northern part of Chile. Humans have inhabited this desert for thousands of years, as is evident from archaeological finds. It was also where Pinochet had the concentration camps at Chacabuco built. In the same desert several advanced telescopes have been installed during the latter half of the twentieth century and until today.

The film contains interviews with family members of persons who were held in the concentration camps, and who are probably buried in the desert. These family members are now looking for their dead. In parallel, we also get to see the Atacama astronomers' quest for the origin of life in the stars: minerals from the sky were important building blocks for the first varieties of life on earth, in the beginning of time. The question is which kind of historical search is accepted by society and which is silenced. The film also privileges the relation of matter to time, the topography of the desert, and the time of the universe and the body, which

function as a counterpoint to society's need for progress and repression.

Voluspa Jarpa

Born in 1971, lives in Santiago.

Waking State, 2017
Installation, various media

No History's Library: Gladio, 2018
Books, site-specific shelf system at the Akadembokhandeln bookshop in Lund

Voluspa Jarpa has, since the mid-1990s, investigated how the collective understanding of history – mostly in Chile but also in Latin America at large and in Europe – relates to and approaches a more individual psychology.

In several of her works, among them *No History's Library* that has been shown in a variety of versions since the early 2000s, Jarpa uses documents from the CIA that used to be secret but were made public in the 1990s. They testify to direct involvement by the US intelligence service in Chilean domestic politics, which according to most observers was a decisive factor behind the military coup on 11 September 1973. In connection with the exhibition at Lunds konsthall a version of this project is shown, in which published documents from CIA and NATO are available as books in the Akadamibokhandeln bookshop in Lund. Visitors can get a copy for free, in exchange for filling out a form and stating what they will do with the books.

This version of *No History's Library* has the same starting point as the two works from the series *Waking State*, revolving around the collaboration between CIA and NATO to stage a series of terror attacks in European metropolitan cities in the 1990s. The goal of the operation was to intimidate the

European public and prevent them from voting for left-wing governments in general elections. *Dispositivo Foucault* (as well as the current version of *No History's Library*) puts together intelligence material on these activities by CIA and NATO, together with intelligence documents discussing the life and work of European intellectuals. In the glazed parts of the sculpture excerpts from the philosopher Michel Foucault's texts from the 1970s and '80s are inscribed. They concern security issues, bio- and geo-politics. Untitled shows the names of the 71 intelligence organisations that participated in the attacks, engraved in wall-mounted bronze plaques.

Miguel Littín

Born in 1942.

El Chacal de Nahueltoro (*The Jackal from Nahueltoro*), 1969
Film, 1h 35'

Acta General de Chile (*Main Report from Chile*), 1986
Film, 4h

Miguel Littín's *El Chacal de Nahueltoro* created a lot of attention when it premiered in 1969. The film, considered by many to have started the Nuevo Cine Chileno movement, is based on the true story of how Jorge del Carmen Venezuela Torres, known as the Jackal of Nahueltoro, murdered a woman and her five children in southern Chile. Torres is characterised as a poor analphabetic disconnected from his emotions, and his crime as act of madness under the influence of alcohol. Half of the film reflects a subjective account by Torres himself and the other half from authentic court protocols. During his time in prison, waiting for the execution, Torres's appearance changed from dishevelled and introverted to stylish and hungry for education. In an ambiguous sequence, Torres receives instruction about the Chilean nation and army, when

their strength is praised during a history lesson – and their institutionalised violence is contrasted with that perpetrated by the Jackal of Nahueltoro.

Littín was born in Chile in 1942 to Palestinian parents. In addition to his career as a filmmaker he was selected by president Allende to direct the governmental organisation Chile-films. After the coup of 1973 Littín emigrated to Mexico, but he returned to Chile in 1985 for the incredible cinematic adventure *Acta General de Chile*.

This film reveals everyday life in Chile and how it has changed under the dictatorship: in the cities, in the countryside, in the ports, from north to south. A part of the film is also dedicated to the leaders of the opposition at the time and their predecessors, such as the poet and Nobel Prize laureate Pablo Neruda. The writer Gabriel García Márquez, another Nobel Prize laureate, describes the making of the film in a bestselling book, *La aventura de Miguel Littín: Clandestino en Chile* (*Clandestine in Chile: The Adventures of Miguel Littín*, 1986). The reader can follow Littín, disguised as a Paraguayan businessman, as he coordinates three film crews. Despite the serious topic and the high tension running through the book, Márquez's account of the undertaking is a humorous and warm story about the possibility of resistance in a totalitarian society.

Marilu Mallet

Born in 1943, lives in Québec.

Journal inachevé (*Unfinished Diary*), 1983
Film, 50'

Marilu Mallet was born in Santiago to French parents. In her youth she studied anthropology in the US and architecture in Chile. In 1973 she escaped to Canada. Her *Journal inachevé*, set in a wintry Québec, tells a fictionalised autobiographical story about a protagonist called Marilu, her Australian partner

and her many friends, among them many exiled Chileans. She talks about her existence, her family, her problems with the love relation, that her partner appears not to understand the torment and alienation of exile. In a number of interesting discussions Mallet and her partner, also a filmmaker, speak about the film medium, what it means to work with it, what is important to convey and to whom.

Leonardo Portus

Born in 1969, lives in Santiago.

Villa San Luis, 2018

Installation with models, electrical light, photographs, various media

In his work, Leonardo Portus revisits hidden and forgotten urban stories. He stages Chile's recent history in painstakingly crafted models. They allow him to recreate and process the role of memory in architecture and at the same time scrutinise the promises and ideals of modern architecture. The focus is often on socially progressive building projects from the 1960s and '70s.

Villa San Luis zooms in on the public housing estate San Luis: a large amount of flats for the destitute working class, planned for eastern Santiago in the early 1970s. This project was only partly realised when the coup of 1973 ended the social experiment.

Augusto Pinochet introduced strict regulations about who could live where in Santiago, and the poor working class was forced away, through violence and sanctions, from the eastern parts of the city. After the dictatorship the area, today called Las Condes, was developed with highrises containing expensive flats and offices, and only a handful of the San Luis houses are still standing.

Portus has used photographs, models and blueprints to create an image of the violent process that interrupted a social experiment. In this and other works, the city becomes an archaeological site where

memories and stories are stacked onto each other: some belonging to a recognisable present, others the forgotten residue of ambitions and dreams.

Enrique Ramírez

Born in 1979, lives in Paris.

Brisas (Breezes), 2008

16mm film transferred onto 35mm, 12'

Produced by Le Fresnoy – Studio national des arts contemporaines

Using elements of magical realism, according to recognised Latin American literary tradition, Enrique Ramírez weaves together hallucinatory representations, collective memories and personal emotions in his films and installations. The film *Brisas* begins as the camera captures a young man in a street in Santiago. Water is running down his suit. The voiceover urges: 'Breathe... Feel how the water washes everything away.' The man begins to walk, and the voiceover continues to refer to water as a metaphor for the arbitrariness and corruptibility of memory.

The film contains clear references to war and personal loss. Its aesthetic is reminiscent of *crime-noir* or of neorealist Italian cinema by directors such as Michelangelo Antonioni. The protagonist radiates beautified melancholy, while the rain and the surroundings seem to mirror his loneliness. But this cinematic feature becomes ambiguously twisted in the final scene, where the nostalgia is revealed to be an almost comical construction.

The film ends as the man enters the Moneda Palace, now the seat of the government in Santiago, world famous after it was bombed on 11 September 1973. It seems to be raining in the palace's inner courtyard, but the water is coming from two tank lorries.

Raúl Ruiz

1941–2011, lived in Paris.

Palomita Blanca (*Little White Dove*), 1973
Film, 2h 5'

Diálogo de exilados (*Exile Dialogues*), 1975
Film, 1h 40'

Petit manuel d'histoire de France (*Little Manual to the History of France*), 1979
Film (part two)

Les trois couronnes du matelot (*Three Crowns of the Sailor*), 1983
Film, 1h 57'

Diálogo de exilados was the first film Ruiz made after escaping from Chile to Paris, via West Berlin, in 1973. It centres on a group of exiled Chileans who are all fighting for their subsistence in the French capital. Ruiz is clearly being ironic when he shows the characters' inability to accept the new situation and their clinging to a kind of socialism and a government that no longer exist – and perhaps never existed. The films was massively criticised, but Ruiz saw this kind of account as a necessity. 'I was convinced that this was a militant film, a call for unity, a kind of advance warning of all the mistakes we should avoid.'

Ruiz has sometimes been described as a television director. This epithet may be correct, because of the many productions for television he participated in. The French governmental institution INA would, for instance, commission Ruiz to make the film *Petit manuel d'histoire de France* in two parts. This was nothing less than an attempt to summarise the entire history of France. Ruiz uses his whole ironic and sarcastic palette to create a drama that plays with the genre of the staged historical documentary. The national icon Jeanne d'Arc, for instance, appears in four rather stereotypical versions, presented to the

viewers in rapid cuts, as if to underline that television is very capable of using cinematic tricks for distortive, disruptive purposes.

Palomita Blanca satirises a classical theme, the love story between the upper-class woman and the proletarian. The film, based on Enrique Lafourcade's bestselling novel with the same title, has been called 'the missing link of Chilean cinema' and is set in a conflict-ridden Chile just before the coup on 1973. The plot revolves around the affair between María, a romantic young woman who lives with her godmother in the poor area of Recoleta in Santiago, and Juan Carlos, a rich man from the reactionary bourgeoisie. Carlos is normally totally apolitical, but he becomes entangled in the abduction of the army chief commander, general René Schneider. As a result of the conspiracy Carlos must escape from Chile, thereby crushing María's dreams.

Palomita Blanca is full of contradictions and turns out to be a sharply ironical account of the polarised climate in Chile at the time. There was not just one conflict, that between left and right, but also conflicts within the left and the bourgeoisie. In the film, people's social and political acts are not always based on rational choices. Carlos is really much more interested in new age philosophy than of the right-wing politics he nevertheless stays loyal to, and María is mostly interested in romance, as it is represented in conventional television and film. The characters in Ruiz's film are influenced and modelled by the politics of the moment, but they are also tragicomic products of other belief systems and ideologies, and their actions are far from predictable.

Les trois couronnes du matelot starts with the murder of a professor in Warsaw. The student who committed the crime tries to leave the country. In a bar he meets a stranger, a sailor, who promises to help him organise the escape against symbolic payment: three crowns. The mysterious sailor says that he once fled from the city of Valparaíso in Chile after being accused of murder. His ship, 'Funchalense', is manned by the living dead, persons suspended between life and death without any home or place to return to.

Claudio Sapiaín

1948–2010, lived in Santiago and Stockholm.

Escuela Santa María de Iquique, 1907 (The School of Santa María in Iquique, 1907), 1969
Film, 24'55"

Sången lever generaler (*The Song is Alive Generals*), 1975
Film, 20'

Det var några som hade kommit från Chile (*There Were Some People Who Had Come from Chile*), 1987
Film, 48'

Än en gång mitt land (*Once Again My Country*), 1989
Film, 47'

Claudio Sapiaín came to Sweden in 1973. In Chile he had made the film *Escuela Santa María de Iquique, 1907*, about the nitrate strikes in the northern parts of the country in the early twentieth century. Sapiaín was, among other things, the producer for Miguel Littín's well-known political murder story *El Chacal de Nahueltoro* (1969).

In Sweden, Sapiaín would make *Det var några som hade kommit från Chile* and *Än en gång mitt land*, both commissioned by Swedish Television and addressing topics such as memory and return, betrayed dreams and broken ideals. They are multi-layered chronicles and a good place to start for those who want to analyse the many and complicated ties between Sweden and Chile.

Det var några som hade kommit från Chile tells the story of Sapiaín return to his country of origin. He travels with his wife and son, twelve years old, born in Sweden. The film conveys a sense of rootlessness, even after the return home: What country did they leave and what country is it now? How will a new life look in the Chile of the dictatorship? Is it even possible?

Än en gång mitt land is also about Chile, preparing for the referendum after more than 15

years of dictatorship. The uneven struggle between the official, government-supported yes campaign and the no campaign, which has the popular support, is the central conflict of the film. The no campaign, against letting Pinochet remain in power, would prevail despite, for instance, getting only 15 minutes of airtime from regime-controlled television, otherwise constantly propagating for continuing Pinochet's reign. But other conflicts arrange themselves around this central one, such as the conflict between men and women in a patriarchal society, which in turn is framed by poor living conditions, alcoholism and the fatal absence of positive future scenarios.

It was not just cinema that experienced a renaissance in Chile in the 1960s. Musicians in the so-called Nueva Canción Chilena movement began to use traditional folk music in compositions marked by a political consciousness similar to that of the film directors. Many representatives of this musical movement were also important for the global solidarity movement that flourished in Europe and North America after the coup. The importance of song for solidarity is a central theme in Sapiaín *Sången lever generaler*, made two years after he moved to Sweden. The film's voiceover makes it clear that she might have been a citizen, a victim or an observer, but that she is in actual fact a song, a song that refuses to die and continues to resist. 'No, generals, you couldn't finish the song off with either murder or arson. It rose again all over the world and blossoms every day in the clenched fist of solidarity.'

Ivo Vidal

Born in 1982, lives in Santiago.

La insurrección de la burguesía (The Uprising of the Bourgeoisie), 2012–17
Installation (2012) and publication (2017)

The starting point for *La insurrección de la burguesía*, which borrows its title from Patricio Guzmán's film, is the monument and the public swimming pool on the Chacarillas o Tupahue hill in Santiago. In this location, Allende's government turned an unused dam into a popular public swimming facility. Later, after the coup, the pool became a symbol for something else when Frente Juvenil de Unidad Nacional (The Young Front for National Unity) held a meeting there. Pinochet gave a speech to influential politicians of the right-wing regime who would define the country politically and culturally in the years to come.

In his works, also in *La insurrección de la burguesía*, Vidal often uses distinctive DIY techniques. In this case the aesthetic creates a stark contrast to the topic under consideration: the heirs of the Milton Friedman-esque neoliberal ideology adopted by Pinochet and their forays into popular culture. Today this rich upper class, the bourgeoisie, holds prominent positions in the Chilean economy, and Vidal's installation mixes nationalist symbols with shapes reminiscent of logotypes for their companies.

Text

Hans Carlsson
Åsa Nacking
Debora Voges

Redigering och översättning Editing and Translation

Anders Kreuger

Formgivning Design

Margarita Bukšnaityte
Povilas Utovka

Tryck Print

Trydells, Laholm

ISBN

978-91-88353-12-2

Cover image:

Buildings in the Villa San Luis area, Santiago 1972.
Photograph: Miguel Lawner.
In the exhibition as part of Leonardo Portus's installation *Villa San Luis*, 2018.

