OÌЯ-RÍO



MÁXIMO CORVALÁN-PINCHEIRA

MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

MÁXIMO CORVALÁN-PINCHEIRA

OÌЯ-RÍO

DEDICADO A

Ricardo Pincheira Núñez y Livia Sepúlveda Espinoza

MUSEO NACIONAL BELLAS ARTES

Varinia Brodsky Zimmermann
DIRECTORA MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

En un año en el que el Museo Nacional de Bellas Artes ha definido, desde el quehacer de una entidad pública, una programación para invitar a la reflexión ciudadana y a la interacción con los públicos en torno al cumplimiento de los cincuenta años del golpe de Estado y el compromiso irrestricto con el respeto de los derechos humanos, la muestra de Máximo Corvalán-Pincheira junto a la curaduría de Claudia Cofré, viene a cerrar un ciclo de exposiciones 2023.

La obra *Oír-Río* que se presenta en el MNBA, nos transmite desde la experiencia vívida del artista, las consecuencias del horror a través de la poética del arte. Rebasando una biografía cruzada por la pérdida, encarna desde el planteamiento de su creación, la ausencia de cientos de víctimas de la dictadura que fueron sometidas forzosamente a la desaparición y lanzamiento a las aguas del río Mapocho que colinda con el propio Museo y como arteria central de la ciudad de Santiago, y al mar, eje perimetral del país. El agua como elemento esencial de la vida se convierte, en la instalación site specific, en el flujo de la muerte en aguas teñidas por la violencia. Una y otra vez, el río instalado en el hall central del Museo, recorre circularmente su propio devenir. Recuerda e insiste, como mantra sonoro amplificado, la ausencia en este presente de los cuerpos lanzados y las vidas inconclusas que quedan suspendidas como parte de un territorio vejado por la deshumanización, un extenso territorio en el cual se despliegan los rostros que persisten en los afectos familiares, sus intimidades, así como en la memoria colectiva. El agua entonces transmuta la reminiscencia de los caídos y los sedimentos de arrastre se convierten en la metáfora de la resistencia.

Lo precario de la materialidad que soporta el caudal contrasta con la magnificencia del Palacio Bellas Artes, absorbiendo, en lo turbio de las aguas, la luz que entra por la cúpula vidriada, fundiéndose la estructura en su suelo negro, interpelando los muros rígidos de la institucionalidad. La sensación de inestabilidad contrarresta lo que entendemos por fortaleza, advirtiendo sobre la fragilidad de la vida y alertando sobre el peligro del olvido.

Por todo lo anterior, y por la relevancia de generar diálogos con la reflexiones del arte actual en el MNBA, exponer a Máximo Corvalán-Pincheira es una oportunidad para reconocer el trabajo y trayectoria de artistas que, pertenecientes a la generación de los años dos mil, han planteado miradas agudas respecto del período de los últimos treinta años en Chile en términos políticos y sociales, así como en un sentido de mayor alcance, la crisis de la globalización, mediática y de consumo que atraviesan las sociedades contemporáneas en el mundo. Se trata de una generación de artistas que ha debido interactuar con el avance de la tecnología y las transformaciones digitales, lo que nutre una obra repleta de interrogantes respecto de un pasado inmediato y el horizonte de un futuro.

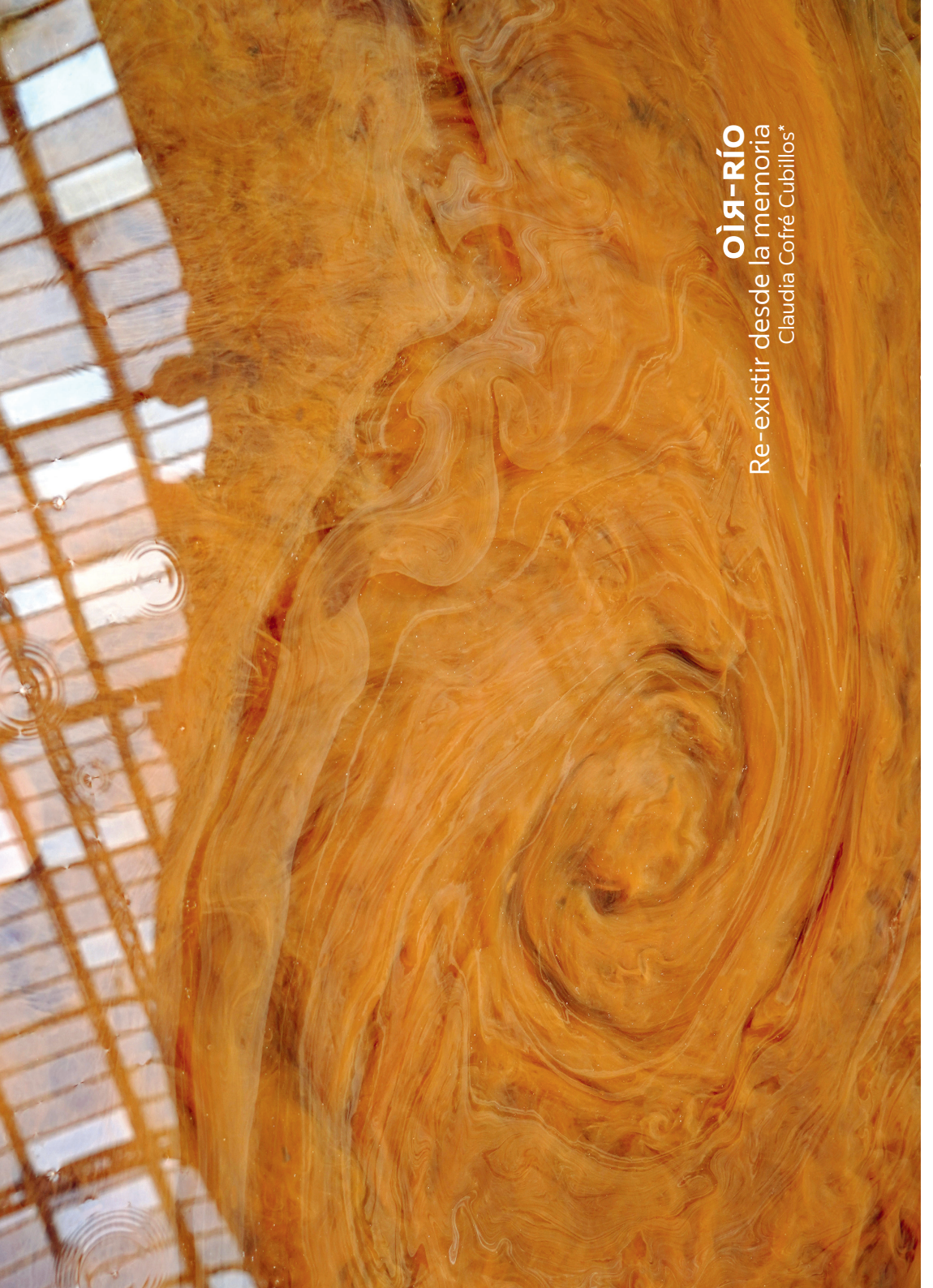
Varinia Brodsky Zimmermann
DIRECTOR OF THE NATIONAL MUSEUM OF FINE ARTS

In this year, Museo Nacional de Bellas Artes has defined, as is the task of a public entity, a program to invite citizen reflection and interaction around the fiftieth anniversary of the coup d'état and the unrestricted commitment and respect for human rights. This exhibition by Máximo Corvalán-Pincheira along with the curatorship by Claudia Cofré, comes to close this 2023 exhibitions cycle.

The work *Oír-Río*, which is presented at the MNBA, transmits to us, from the artist's vivid experience, the consequences of horror through the poetics of art. Going beyond a biography crossed by loss, it embodies from the approach of its creation, the absence of hundreds of victims of the dictatorship who were forcibly subjected to disappearance and thrown into the waters of the Mapocho River that adjoins the Museum itself and as the central artery of the city of Santiago, and into the sea. perimeter axis of the country. Water as an essential element of life becomes, in the site-specific installation, the flow of death into waters tinged by violence. Again and again, the river, installed in the central hall of the Museum, travels in a circular way through its own becoming. It recalls and insists, like an amplified loud mantra, the absence in this present of the thrown bodies and the unfinished lives that are suspended as part of a territory humiliated by dehumanization, an extensive territory in which the faces that persist in family affections, their intimacies, as well as in the collective memory are displayed. The water then transmutes the reminiscence of the fallen and the sediments of drag become the metaphor of resistance.

The precariousness of the materiality that supports the flow contrasts with the magnificence of the Palacio de Bellas Artes, absorbing, in the murky waters, the light that passes through the glass dome, merging the structure into its black floor, questioning the rigid walls of institutionality. The feeling of instability counteracts what we understand as strength, warning about the fragility of life and alerting about the danger in forgetting.

For all the above, and for the relevance of generating dialogues with the reflections of current art at the MNBA, to exhibit Máximo Corvalán-Pincheira is an opportunity to recognize the work and trajectory of artists who, belonging to the generation of the 2000s, have raised sharp views regarding the period of the last thirty years in Chile in political and social terms. As well as, in a broader sense, the crisis of globalization, media and consumption that contemporary societies in the world are going through. This is a generation of artists who have had to interact with the advance of technology and digital transformations, which nourishes a body of work full of questions about the immediate past and the horizon of the future.



OÌЯ-RÍO
Re-existir desde la memoria
Claudia Cofré Cubillos*

El eco que resuena
al decir:
es que estamos rotos
como espiral
de caracola al final
del océano.

Río Herido, Daniela Catrileo.
Oír-Río, Museo Nacional de Bellas Artes, MNBA, cortesía del artista.

Oír-Río, de Máximo Corvalán-Pincheira, instalación site-specific situada en el hall del Museo Nacional de Bellas Artes, sugiere un ejercicio de imaginación política. Mediante una maniobra paradójica: mostrar el cauce del río Mapocho, el agua como metáfora de vida y equilibrio de biodiversidad, que al mismo tiempo, arrastra la deshumanización de los cuerpos, su descomposición. La instalación evoca a la vez otros cuerpos de agua, como el mar, rememorando así un dolor: los muertos arrojados al río y al mar durante la dictadura militar. Pero la obra, también, como ejercicio de memoria nos invita a pensar la memoria histórica y la resiliencia como posibilidad de re-configuración de futuros posibles.

Así, la obra transita por una memoria colectiva, historias de resistencias, compromiso y muerte. Este trabajo es, por tanto, metáfora y homenaje a la vez: muestra el modo de presencia y ausencia de la vida que se asoma desde el lecho de la muerte.

PREÁMBULO

El agua como cuerpo y materialidad crítica ha estado presente en distintas instalaciones y acciones realizadas por el artista el año 2023 en el marco de la conmemoración de los 50 años del golpe. Podemos citar así, *Hacer agua*, site-specific realizado en el Centro Cultural La Moneda, obra que se movía en varias dimensiones de tiempo y espacio, a la vez que abría distintas capas de sentido en relación a las problemáticas del mundo actual; generando reflexiones sobre la memoria traumática, la fractura del sistema político, el devenir del tiempo y la crisis climática.

En un sentido similar, *Tejado de vidrio*, instalación expuesta en el MAC Quinta Normal, en una acción mimética, extrapola la fractura de un sistema político y de la vida a las grietas del mismo techo del edificio que acoge la obra. La materialidad de las plantas y la tierra, exhibidas

en esta instalación, hace referencia a la propia biografía del artista y su relación con el paisaje chileno: el lugar en que se encuentran y yacen los cuerpos de los detenidos desaparecidos y también el lugar desde donde nace la vida.

Fuente de las penas, por su parte, instalación que se enmarca en la Bienal SACO1.1 *Golpe*, propone una intervención con planchas de acero —utilizadas también en *Hacer agua* y que remite a las planchas usadas por el comercio durante la revuelta de Octubre—montadas esta vez delante de uno de los ventanales del Museo Ruinas de Huanchaca. El artista instala la idea de contención, poco a poco sobrepasada, el agua comienza a filtrarse y genera la sensación de un colapso inminente. Al igual que en las obras anteriores, Corvalán-Pincheira explora la idea de la filtración de agua como una carencia que emerge continuamente.

En las acciones *Arteria* y *Memoria en flujo*, la primera realizada en Nueva York y la segunda en Bolonia, el artista se cortó la mano para extraer su sangre, la que llevó hasta la casa de Kissinger en compañía de 11 artistas, cada uno con una canaleta. Luego, traspasaron la sangre de un participante a otro intentando no derramarla. En Bolonia, se repite la operación en la Via Del Pratello, pero esta vez el fluido es el agua. Corvalán-Pincheira interpreta la instalación como "dos ejercicios colectivos que buscan, por un lado, relevar el apoyo internacional (político y cultural) que surgió como respuesta a la dictadura cívico militar de Augusto Pinochet y, por otro, establecer conexiones con los problemas y desafíos contemporáneos explorando nuevas formas de solidaridad".

Oír-Río por lo tanto, decanta como una forma de concluir una serie/constelación de trabajos guiados por el agua y alcanzar una síntesis formal y conceptual. La obra, como ya hemos dicho, se presenta como una metáfora y homenaje. El agua, en cuanto hilo conductor de la memoria histórica y colectiva, fluye como testigo y testimonio dando cabida a memorias silenciadas. Pero también es revelación de una biografía que se manifiesta y homenajea a su padre: Ricardo Pincheira Núñez.[1]

1. El artista Máximo Corvalán-Pincheira, es hijo de Ricardo Pincheira Núñez, médico y asesor presidencial del gobierno de Salvador Allende, que desaparece desde el Palacio de la Moneda el 11 de septiembre de 1973.



Memoria en Flujo
Performance
2023. Acción en Via del Pratello, Bologna, Italia.



Arteria
Performance
2023. Galería PS122, Nueva York, EE.UU.
Acción en la calle 52 donde vive Henry Kissinger.





Trabajos de canalización del río Mapocho.
Santiago de Chile, año 1888.

El río Mapocho, de esta forma, puede ser leído desde distintas capas que desde su cauce, desde el fluir de sus aguas, nos revela una imagen de la (des)humanidad de la que ha sido testigo.

Desde la colonia, el río se presentaba como un espacio de vida/muerte; fuente de regadío de la ciudad y de proliferación de la vida, lo que se veía interrumpido por la dureza de sus desbordes y los estragos que causaba. En torno al río, se instauran las relaciones de poder y sus jerarquizaciones, quedando la ciudad dividida entre la "chimba"[2] y el centro que concentraba el poder político y económico.

Con el arribo del siglo XX, después de su canalización, el Mapocho devino un lugar "fuera de la ley", que albergaba a una infancia huérfana y desprovista de posibilidades, atrapada en la vagancia, la soledad y el delito. El aura de crueldad que desprendía el río y sigue desprendiendo, se combina con los desperdicios, la miseria y falta de salubridad,

2. Desde el período prehispánico, el extenso territorio ubicado al norte del río Mapocho fue conocido como la Chimba, es decir, "de la otra orilla" en idioma quechua. A partir de la conquista española, el sector se utilizó para asentar a los guangualíes o asentamientos precarios de indios y mestizos. Estas urbanizaciones, emplazadas en la periferia del Santiago colonial, debían soportar -muchas veces sin éxito- las frecuentes salidas de cauce del río y el posterior aislamiento del resto de la ciudad. Pese a estas dificultades, la Chimba tuvo un modesto, pero permanente crecimiento demográfico. Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3503.html#presentacion



rasgos que lo convertían en un espacio marginal. En este contexto, se produce un entorno de sincretismo entre los márgenes urbanos, la precariedad y el río. Una frontera imaginaria y natural, donde la turbiedad y espesura/densidad (del ambiente) son los protagonistas.

Oír-Río, se cuelga de ese aura para mostrarnos, metafóricamente, un semblante a veces oculto del río, rememorando las historias de muertes producidas por la dictadura militar.

En septiembre de 1973, un pueblo veía horrorizado las imágenes de cuerpos flotando en el río Mapocho. Estos cuerpos se convirtieron en símbolos (encarnación) de la cruenta represión pinochetista. Según la investigación de Pascale Bonnefoy, más 60 cuerpos fueron arrojados al río en las primeras semanas de dictadura militar; unos 47 de ellos fusilados en el Puente Bulnes, según quedó anotado en la morgue.

Se instaura así un régimen del terror, que tenía varias capas; una era la desaparición física de los cuerpos, otra era "convertir a la vía pública y el río y los canales que cruzan la capital en vertederos de cadáveres torturados y acribillados a modo de aterrorizar a la población. Para ese macabro escenario sirvió el río Mapocho, y el puente que une la calle Bulnes con la carretera norte fue uno de los paredones preferidos."[3] Es fácil encontrar en los archivos de memoria y derechos humanos las historias, testigos y declaraciones de fusilamientos masivos en el

3. Bonnefoy, Pascale. "Cuerpos flotando en el Río Mapocho", en Archivos Chile, Investigaciones, documentos, derechos humanos. https://archivoschile.com/cuerpos-mapocho/

Puente Bulnes, sobre todo casos emblemáticos como la ejecución colectiva de un grupo de pobladores de Puente Alto y de un grupo de la población Nueva Matucana, un barrio humilde de unas 600 familias emplazada en la ribera del río Mapocho, entre las calles Matucana y Balmaceda, en la comuna de Quinta Normal.

Uno de los ejecutores, en su posterior declaración, narraba: "Los matábamos de espaldas al río y se caían hacia atrás. Luego los recogíamos en el mismo camión y los llevábamos a la morgue. A veces eran como veinte en un día. Los que pasaron por el Barros Arana no se salvó ninguno. A Alsina lo iba a matar con la pistola pero lo hice con la metralleta para que fuera más rápido porque no quiso que lo vendara. Maté a más de cien. En ese tiempo estaba acostumbrado porque no tenía ningún problema. Pedían que no los mataran."[4]

Podemos preguntarnos ¿Cuál es el sentido de rememorar el horror? Una primera respuesta que podríamos ensayar es que traer el pasado al presente como fuente de experiencias y manifestaciones de la misma experiencia —con sus ambigüedades y contradicciones— nos permite mirar/entender/atender la herida, la fractura de una sociedad que quiere recomponerse en tanto se conozca toda la verdad y se realice la justicia irresuelta. Mientras esto no ocurra, seguirá escurriendo el daño causado, tal como escurre/fluye el agua, instalada hoy en el museo.

En un sentido similar, la obra explora las memorias que dan cuenta de las borraduras del pasado, es la memoria de la desaparición. Existe un vínculo profundo con el no-olvido, con el acto de recordar, que es "hacer vivir", es insistir y vivenciar en el espacio las experiencias con las ausencias (tanto de un pasado negado/clausurado, como las ausencias en la contemporaneidad) que posibilitan otras formas de relacionarnos con lo vivido, con nuestra historia y con nuestros mundos. Es el ímpetu de la ausencia que nos devuelve algo sobre el sentido mismo de la vida.

Además, la relación con la pérdida/desaparición se manifiesta como un motor que impulsa el deseo creador, una resistencia de lo negado que nos conecta con la memoria que no está atrás, sino que se nos presenta enfrente y moviliza la acción misma de la creación. En este sentido, el trabajo de Corvalán-Pincheira se mueve en ese transitar por los tiempos penetrando en las heridas del pasado, pero sin pretensión

4. Ibid.

de quedarse en un duelo infinito, sino por el contrario, ese pasado —y el recuerdo de su padre, que también está en el rostro de su hijo— le permite situarse en un lugar desde donde enuncia, se posiciona e interpela el presente y el contexto que lo rodea.

Es así como la materialidad de la obra, el agua y la agencia del río, nos abre la posibilidad de habitar en un *entre*. Donde el presente contiene una pluralidad de lo vivido; pluralidad abierta de experiencias y de memoria, donde el pasado se entremete mediante una multitud de experiencias de las que hemos sido escindidos.

En un sentido distinto, sin embargo, podríamos pensar la memoria en su dimensión de *re-existencia*. La memoria no sería solo una cuestión de recordar a nuestros familiares desaparecidos, sino que además es el acto mismo de recordar el que desvela el sentido profundo de la existencia. Dicho de otro modo, es en la ausencia de la presencia de algo o alguien donde se nos muestra el verdadero sentido de su existencia y donde gana mayor fuerza la vida. Podríamos decir, entonces, que **re-existir desde la memoria** es develar lo que ha permitido encontrar sentido al continuar existiendo, pese a la adversidad, a la negación y al olvido.

En este sentido, *Oír-Río*, así como el resto de constelaciones de obras que ha realizado Corvalán-Pincheira, en 2023, como ejercicio de memoria, nos invita a pensar en momentos determinantes de la historia: mediante un ejercicio de mirar el pasado (que visiblemente quiere ser forzosamente clausurado), pensar el presente (y lo irresuelto) para imaginar mejores futuros posibles.

Recordar significa dejar que las cosas aparezcan, dejarlas emerger desde debajo de la superficie del agua, dejarlas salir de la niebla. También significa voltear y mirar con ojos anhelantes, agudizando el oído para recibir una tonada que se ha desvanecido. Significa levantar a los muertos conjurando sus sombras. Todas estas metáforas funcionan cuando recuerdo (in-voco) y levanto, re-afirmo a los olvidados. (Illich, 1992: 193).

Oír-Río, nos invita también a pensar la correlación del agua con sus implicancias político-ambientales: el agua como límite, como origen de todo, como recurso sobreexplotado, contaminado y en crisis. Así, en tanto materialidad crítica y fundamento de la obra, el agua va dando forma a un relato, a un testimonio de violencia sistémica que atraviesa las distintas capas que sedimentan su historicidad y explora, como hemos dicho, las memorias silenciadas.



Imagen anónima 1973. Extracto del libro: Heynowski, W., Scheumann, G., & Hellmich, P. (1974). Operación Silencio: Chile nach Salvador Allende. En Verlag der Nation.

También, forman parte de ese relato los coligües, la madera, las amarras de cáñamo, y otros materiales "pobres" que componen la obra y hacen alusión a los mismos materiales usados en la construcción de los primeros puentes y la canalización del río Mapocho. La obra, combinando una vez más pasado y presente, fusionando materiales de construcción básicos, técnicas y soporte que constituyen su existencia, es también un ejercicio donde se fusionan el arte y la vida, como da cuenta buena parte del arte contemporáneo. En este caso, la materialidad adquiere gran relevancia al ser, en sí misma, desde su fabricación y manipulación, un simulacro del río. Así deja de haber una supeditación de los materiales, para generar, en común, un gran brazo del río que fluye en el hall del museo.

¿Qué significa traer el río al museo? Trasladar al museo una arteria del río Mapocho, con quien dialoga con una parte significativa de su entorno, nos interroga, nos susurra las historias de las que ha sido testigo. El río Mapocho, con su estética sucia, mal oliente, marginal, contaminada y contenedora de desechos, nos invita a mirar y a no ser indiferentes ante contextos marginales que se vinculan con la vida y la realidad social y económica de un lugar. Entendida así, la translocación del río al museo es una acción política que nos interpela directamente, desde un malestar que aborda distintas crisis y tiempos silenciados.

La instalación presente en el hall del museo, desde el ensamblaje de sus materiales, sus texturas y turbiedad del agua, despliega una serie de posibilidades asociativas e imaginativas, proponiendo una cadena de significados y sentidos en el marco de su banalidad aparente. El brazo del río Mapocho en el museo, se presenta como un fragmento de realidad abierta a múltiples interpretaciones, en este sentido, la obra está despejada, se manifiesta con humildad ante el visitante.

Oír-Río en su aguda complejidad, también nos susurra sobre una sociedad enferma. De ello da cuenta los restos de fármacos: antidepresivos, analgésicos, antibióticos, etc. presentes en sus aguas. Pensar en el río como fuente de contaminación y espacio crítico de biodiversidad, nos orienta a entender también, las enormes consecuencias del agotamiento físico y social de todo tipo de naturalezas y la superación de los límites del planeta. Con todo, *Oír-Río* es una obra abierta a distintas posibilidades de interpretación, donde podemos escuchar el susurro del río, o el eco del agua como menciona el poema de Daniela Catrileo, que nos habla de la condición rota del ser. De los seres humanos y no-humanos.

CIERRE

Entre múltiples lecturas e interpretaciones que operan de forma interconectada, *Oír-Río* es una reflexión estética que atraviesa la historia, la política, el medioambiente y la biografía. A la vez que muestra un carácter micropolítico de la práctica artística que ilumina un (mal) orden que atenta contra la vida. Pero, quizás más importante aún, y menos evidente, es la capacidad de "lo sensible" —que va más allá del arte— de resistir al régimen dominante en nosotros mismos. Surge entonces la pregunta: ¿Tiene el arte la capacidad de desestabilizar las formas y representaciones del orden dominante: capitalista, colonial, patriarcal, y extractivo? Creemos que *Oír-Río* abre cierta posibilidad, como una fisura, por donde fluye, al igual que el río, la capacidad de imaginar -colectivamente- nuevas formas de resistir y re-existir.



Boceto de la obra *Oír-Río*, 2023.



OÌЯ-RÍO

Re-existing from memory

Claudia Cofré Cubillos*

The Echo That Resonates
By saying:
It's that we're broken
Like a spiral
conch shell at the end
of the ocean.

Oír-Río (Hear River) by Máximo Corvalán-Pincheira, a site-specific installation located in the hall of Museo Nacional de Bellas Artes, suggests an exercise in political imagination. Through a paradoxical manoeuvre: to show the source of the Mapocho River, water as a metaphor for life and biodiversity balance, which also, drags the dehumanization of bodies, their decomposition. At the same time, the installation evokes other bodies of water, such as the sea, thus recalling pain: the dead thrown into the river and the sea during the chilean military dictatorship. But the work, too, as an exercise in memory, invites us to think about historical remembrance and resilience as a possibility to reconfigure possible futures.

Thus, it travels through collective memory, stories of resistance, commitment and death. The work is, therefore, a metaphor and a tribute at the same time: it shows the way presence and absence of life peeks out from the deathbed.

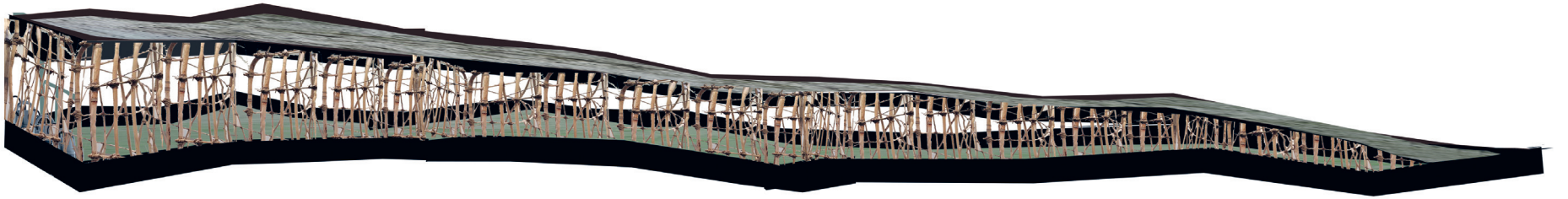
PREAMBLE

Water as a body and critical materiality has been present in different installations and actions carried out by the artist in 2023 as part of the commemoration of the 50th anniversary of the military coup in Chile. We can cite *"Hacer agua" (To take in water)*, a site-specific work made at Centro cultural Palacio La Moneda, work that moved in various dimensions of time and space, while opening different layers of meaning in relation to the problems of today's world; generating reflections on traumatic memory, fracture of the political system, the passage of time and the climate crisis.

In a similar vein, *Tejado de vidrio (Glass Houses)*, an installation exhibited at Museo Arte Contemporáneo MAC Quinta Normal, in a mimetic action, extrapolates the fracture of life and of the political system to the cracks in the very roof of the building that houses the work. The materiality of earth and plants, exhibited in this installation, refers to the artist's own biography and his relationship with the Chilean landscape: the place where the bodies of the Detenidos Desaparecidos (disappeared detainees) both lie and are found and also the place from which life is born.

Fuente de las penas (Fountain of sorrows) on the other hand, an installation that is part of the SACO1.1 *Golpe* Biennial, proposes an intervention with steel plates —also used in Hacer agua and that refers to the plates used by commerce during the October revolt—mounted this time in front of one of the windows of the Museo Ruinas de Huanchaca. The artist installs the idea of containment, little by little it is overcome, water begins to seep in and generates the sensation of an imminent collapse. As in his previous works, Corvalán-Pincheira explores the idea of water filtration as a continuously emerging deficiency.

In the actions Arteria and Memoria en flujo (Memory in flux) the first held in New York and the other in Bologna Italy. The artist cut his own hand in order to extract blood, which he took to Kissinger's house in the company of 11 artists, each with a gutter. Then, they transferred the blood from one participant to another, trying not to spill it. In Bologna, the operation is repeated on Via Del Pratello, but this time with water. Corvalán Pincheira interprets the installation as "two collective exercises that seek, on the one hand, to highlight the international support (political and cultural) that arose in response to the civic-military dictatorship of Augusto Pinochet and, on the other, to establish connections with contemporary problems and challenges by exploring new forms of solidarity."



Boceto digital de la obra Oìr-Río, 2023.

Oír-Río, therefore, opts as a way to conclude a series/constellation of works guided by water and reach a formal and conceptual synthesis. The work, as we have seen, is presented as a metaphor and homage. Water, as the common thread of historical and collective memory, flows as a witness and testimony, making room for silenced memories. But it is also the revelation of a biography that manifests itself and pays homage to his father: Ricardo Pincheira Núñez.[1]

About the Mapocho river and its memory. It can be read from different layers, from its cause, from the flow of its waters, reveals an image of the (dis)humanity it has witnessed.

Since colonial times, the river has been presented as a space of life/death; It was a source of irrigation for the city and the proliferation of life, which was interrupted by the harshness of its overflows and the havoc it caused. Around the river, power relations and their hierarchies were established, leaving the city divided between the "chimba"[2] and the center that concentrated political and economic power.

With the arrival of the 20th century, after its channeling, the Mapocho river became a place "outside the law", which housed an orphaned childhood devoid of possibilities, trapped in vagrancy, loneliness and crime. The aura of cruelty that the river gave off and continues to give off, is combined with the waste, misery and lack of health, traits that made it a marginal space. In this context, there is an environment of syncretism between the urban margins, precariousness and the river. An imaginary and natural border, where turbidity and thickness/density (of the environment) are the protagonists.

Oír-Río, hangs on that aura to show us, metaphorically, a sometimes hidden countenance of the river, recalling the stories of deaths produced by the military dictatorship.

In September 1973, Chileans watched in horror the images of floating bodies in the Mapocho River. These bodies became symbols (embodiments) of Pinochet's bloody repression. According to Pascale Bonnefoy's research, more than 60 bodies were thrown into the river in the first weeks of the military dictatorship; some 47 of them were shot on the Bulnes Bridge, according to what was recorded at the morgue.

Thus a regime of terror was established, which had several layers; One was the physical disappearance of the bodies, another was "turning the public roads and the river and canals that cross the capital into dumps of tortured and bullet-riddled corpses in order to terrorize the population. The Mapocho River was used for this macabre scenario, and the bridge that connects Bulnes Street with the northern highway was one of the favorite walls."[3] It's easy to find in the archives of memory and human rights organizations the stories, witnesses and statements of mass shootings on the Bulnes Bridge, especially emblematic cases

1. The artist Máximo Corvalán-Pincheira is the son of Ricardo Pincheira Núñez, doctor and presidential advisor to the government of Salvador Allende, disappeared from the Palacio La Moneda on September 11, 1973.
2. Since the pre-Hispanic period, the extensive territory located north of the Mapocho River was known as the Chimba, that is, "from the other bank" in the Quechua language. After the Spanish conquest, the area was used to settle the guangualíes or precarious settlements of Indians and mestizos (half-breed). These urbanizations, located on the outskirts of colonial Santiago, had to endure – often unsuccessfully – the frequent outflows of the river and the subsequent isolation from the rest of the city. Despite these difficulties, La Chimba had a modest but steady population growth. Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3503.html#presentacion
3. Bonnefoy, Pascale. "Cuerpos flotando en el Río Mapocho"(Bodies floating at the Mapocho River), in Archivos Chile, Investigaciones, documentos, derechos humanos. https://archivos-chile.com/cuerpos-mapocho/

such as the collective execution of a group of residents of Puente Alto and a group of the population of Nueva Matucana, a humble neighborhood of about 600 families located on the banks of the Mapocho River between Matucana and Balmaceda streets in Quinta Normal.

One of the executioners, in his subsequent statement, narrated: "We killed them with their backs to the river and they fell backwards. Then we would pick them up in the same truck and take them to the morgue. Sometimes it was like twenty a day. Those who passed through the Barros Arana were not spared. I was going to kill Alsina with the pistol but I did it with the submachine gun to make it faster because he didn't want me to bandage him. I killed more than a hundred. At that time I was used to it because I didn't have any problems. They begged not to be killed."[4]

We can ask ourselves: What is the point in remembering horror? A first answer that we could try is that bringing the past into the present as a source of experiences and manifestations of the same experience – with its ambiguities and contradictions – allows us to look/understand/attend to the wound, the fracture of a society that wants to recompose itself as long as the whole truth is known, and unresolved justice is done. If this does not happen, the damage caused will continue to drain, just as the water installed in the museum drains/flows.

In a similar vein, the work explores the memories that account for the erasure of the past, it is the memory of disappearance. There is a deep link with non-forgetting, with the act of remembering, which is "to make alive", it is insisting and living in site those experiences with those absences (both of a denied/closed past, as well as absences in contemporaneity) that make possible other ways of relating to what we have lived, to our history and to our worlds. It is the impetus of absence that gives us back something about the very meaning of life. Besides, the relationship with loss/disappearance manifests itself as an engine that drives creative desire, a resistance of the negated that connects us with the memory that is not behind, but that is presented in front of us and mobilizes the very action of creation. In this sense, Corvalán-Pincheira's work moves in this journey through time, penetrating the wounds of the past, but without pretending to remain in an infinite mourning, but on the contrary, that past —and the memory of his father, which is also on his son's face— allows him to situate himself in a place to enunciate and question the present and the context that surrounds it.

This is how the materiality of the work, water and the agency of the river, opens up the possibility of inhabiting an *in-between*. In which the present contains the plurality of what has been lived; It is an open plurality of experiences and memory, where the past intersects through a multitude of experiences from which we have been separated.

In a different sense, however, we could think of memory in its dimension of re-existence. Memory would not only be a matter of remembering our disappeared relatives, but it is also the very act of remembering that reveals the profound meaning of existence. In other words, it is in the absence of something or someone that we are shown the true meaning of its existence, and that life gains greater strength. We could say, then, that to re-exist from memory is to unveil what has allowed us to find meaning by continuing to exist, despite adversity, denial and oblivion.

In this sense, *Oír-Río*, as well as the rest of the constellations of works that Corvalán Pincheira has carried out in 2023, as an exercise in memory, invites us to think about decisive moments in history: through an exercise of looking at the past (which visibly wants to be forcibly closed), thinking about the present (and the unresolved) to imagine better possible futures.

Remembering means letting things appear, letting them emerge from beneath the surface of the water, letting them out of the fog. It also means turning and looking with longing eyes, sharpening your ear to receive a tune that has faded. It means raising the dead by conjuring up their shadows. All of these metaphors work when I remember (in-voke) and lift, re-affirm the forgotten.
(Illich, 1992: 193).

Oír-Río, also invites us to think about the correlation between water and its political-environmental implications: water as a limit, as the origin of everything, as an overexploited, polluted and crisis-ridden resource. Thus, as a critical materiality and foundation of the work, water gives shape to a story, a testimony of systemic violence that crosses the different layers that sediment its historicity and explores, as we have said, silenced memories.

4. Ibid.

Also, part of this story are the coligües, the wood, the hemp ties, and other "poor" materials that make up the work and allude to the same materials used in the construction of the first bridges and the channeling of the Mapocho River. The work, once again combining past and present, fusing basic construction materials, techniques and support that constitute its existence, is also an exercise where art and life merge, as much of contemporary art shows. In this case, the materiality acquires great relevance as it is, in itself, from its manufacture and manipulation, a simulacrum of the river. In this way, there is no longer a subordination of materials, to generate, as a whole, a large branch of the river that flows in the museum hall.

What does it mean to bring the river into the museum? Moving into the museum an artery of the Mapocho River, with whom it dialogues as a significant part of its environment, questions us, and whispers the stories witnessed. The Mapocho River, with its dirty, foul-smelling, marginal, polluted and waste-containing aesthetics, invites us to look in and not be indifferent to the marginal contexts that are linked to the social and economic reality of this place. Understood in this way, the translocation of the river to the museum is a political action that directly challenges us, from a malaise that addresses various crises and silenced times.

The installation present in the museum's hall, from the assemblage of its materials, its textures, and the turbidity of the water, unfolds a series of associative and imaginative possibilities, proposing a chain of meanings and senses within the framework of its apparent banality. The branch of the Mapocho River in the museum is presented as a fragment of reality open to multiple interpretations, in this sense, the work is uncluttered, it manifests itself with humility before the visitor.

Oír-Río, in its acute complexity, also whispers about a sick society. This is evidenced by the remains of drugs: antidepressants, analgesics, antibiotics, etc. present in its water. Thinking of the river as a source of pollution and a critical space of biodiversity also leads us to understand the enormous consequences of the physical and social exhaustion of all kinds of natures and the exceeding of the limits of the planet. All in all, *Oír-Río* is a work open to different interpretation possibilities, where we can hear the whisper of the river, or the echo of the water as mentioned in the poem by Daniela Catrileo, which speaks to us of the broken condition of being. Both of human and non-human beings.

CLOSING

Between multiple readings and interpretations that operate in an interconnected way, *Oír-Río* is an aesthetic reflection that crosses biography, history, politics and the environment. At the same time, it shows a micropolitical character of artistic practice that illuminates a (bad)order that threatens life. But, perhaps even more important, and less obvious, is the capacity of "the sensible"—which goes beyond art—to resist the dominant regime in ourselves. The question then arises: Does art have the capacity to destabilize the forms and representations of the dominant order: capitalist, colonial, patriarchal, and extractive? We believe that *Oír-Río* opens up a certain possibility, like a fissure, through which flows, like the river, the ability to imagine – collectively – new ways of resisting and re-existing.



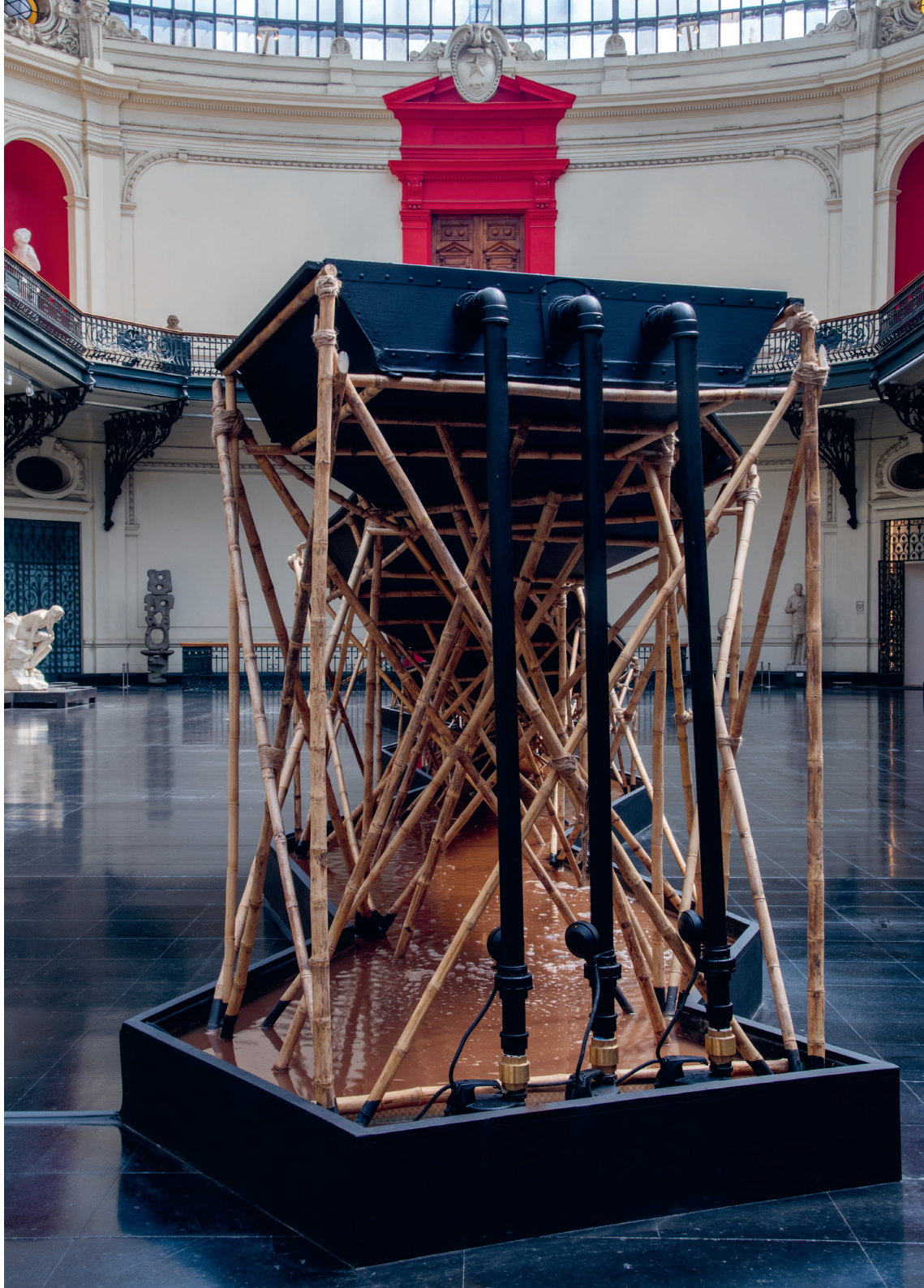
Grabación Puente Bulnes

ÓIR-RÍO




LOTTY ROSENFELD 1979-2022
ESTRUCTURA DE MEMORIA





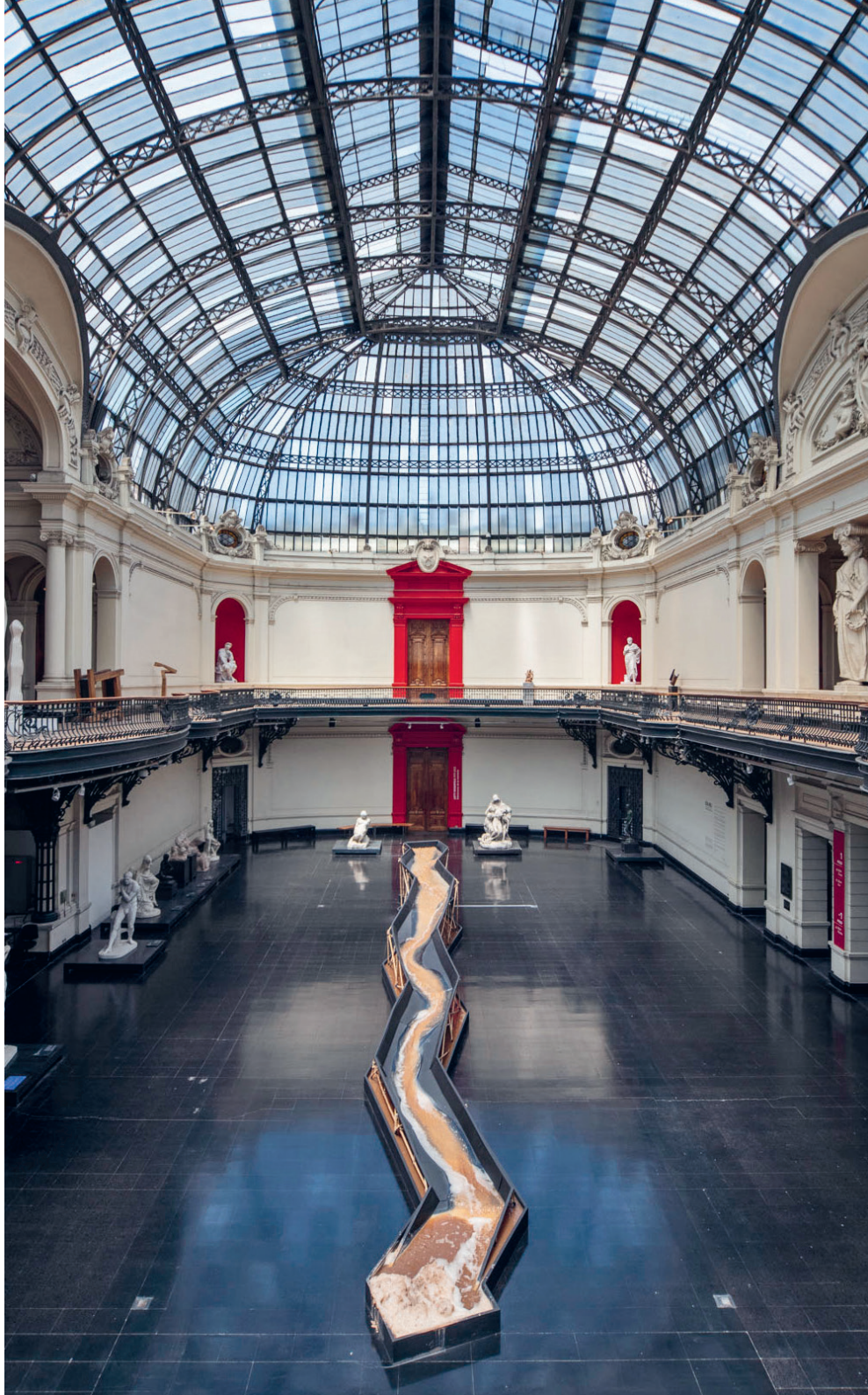






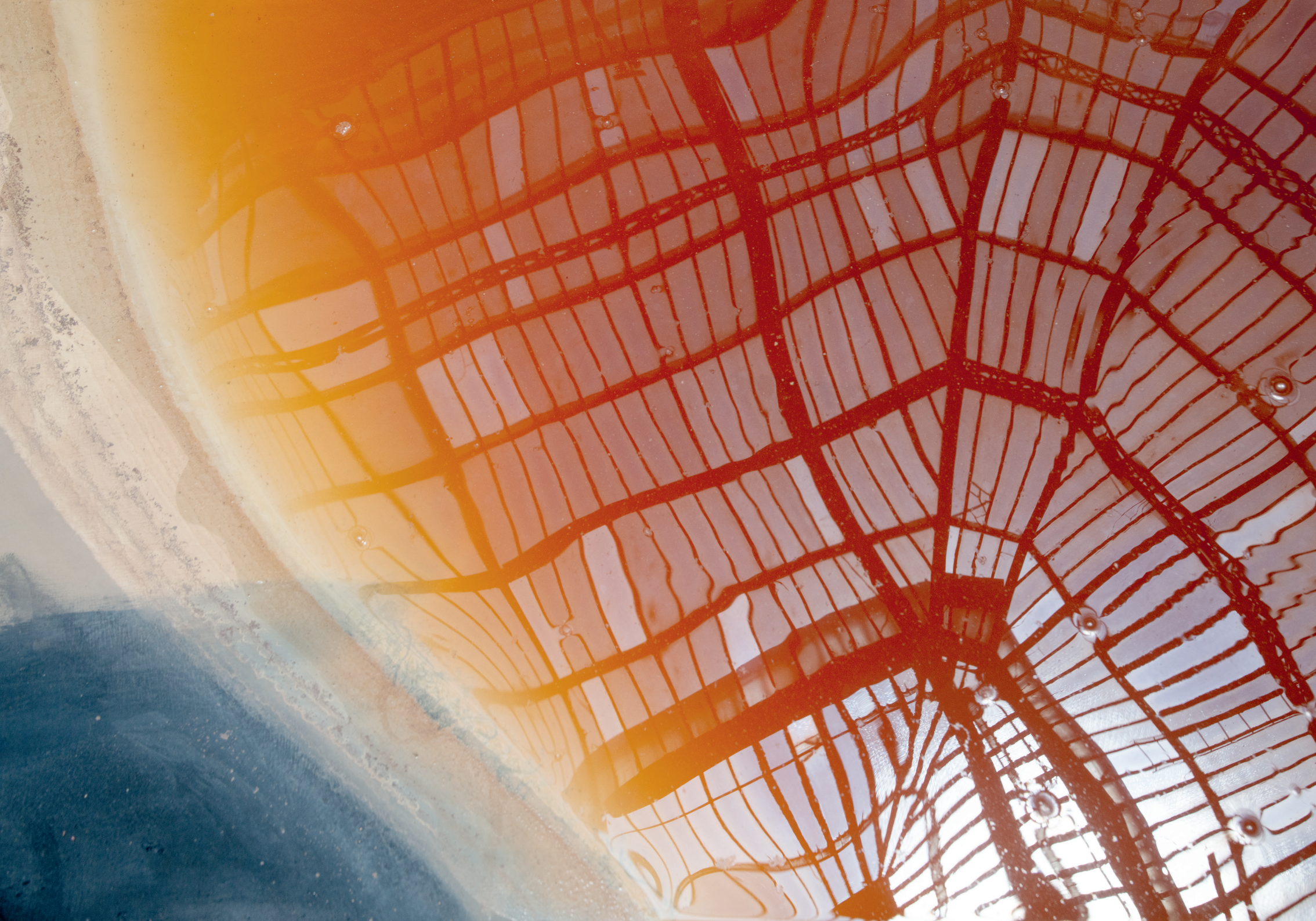

1
PISO
SALA
Norte
SALA
Sur
-1
PISO
SALA
Mutis
2
PISO
SALA
Chile
SALA
Cuerpo
Rey
SALA
Nouvelle
Antiquité















Hacer agua, 2022-23
Centro Cultural la Moneda, Santiago, Chile
Puerta de acceso al Palacio de la Moneda tapiada con planchas de metal, aspersores de agua, bomba de agua, estanque, agua y óxido.

LA TRIZADURA DEL AGUA

Sebastián Vidal Valenzuela*

A lo largo de su carrera, el artista chileno Máximo Corvalán-Pincheira ha reflexionado en sus obras sobre la violencia del Estado, la memoria, las fracturas de los sistemas políticos, así como la crisis climática desde un enfoque biocultural. Bajo estas premisas, en el último tiempo, Corvalán-Pincheira ha desplegado con mayor vigor una serie de piezas que han activado fuertemente estos conceptos mediante un elemento constante en su trabajo: el agua. Ya sea por medio del contraste con la electricidad; proyectando imágenes sobre su superficie; navegando a través de ella o simplemente demarcando una orilla de playa, el agua, tanto simbólica como materialmente, ha estado presente en su producción condensando un vital flujo analítico de conciencia biopolítica, memoria política y ecología. En su última serie de obras, producidas a finales del 2022 e inicios del 2023, Corvalán-Pincheira se ha centrado en pensar el agua en interacción y alteración con otros elementos como el vidrio, el metal o la tierra, permitiendo que se produzcan mutaciones materiales y visuales que conllevan consigo una reflexión sobre el pasado y el presente.

La primera obra de esta serie, titulada *Hacer agua*, consistió en una instalación site-specific realizada en el Centro Cultural Palacio La Moneda compuesta por planchas de acero que el artista montó delante de una puerta falsa tapiada de forma permanente en el nivel -1 del lugar. La particularidad de esta puerta radicaba en que originalmente se había pensado para dar acceso directo al estacionamiento del Palacio de la Moneda, para con ello crear un puente de conexión entre el espacio cultural y el gubernamental. El tapiado que realizó Corvalán-Pincheira, con planchas de acero similares a las que utilizaron diversos frontis de negocios durante la pasada revuelta social, dejaba filtrar a través de su juntura, chorros de agua que caían e inundaban una pileta oscura. Este acto instalativo, se vuelve aún más significativo desde la propia biografía del artista, quien es hijo de Ricardo Pincheira Nuñez, detenido desaparecido aquel 11 de septiembre de 1973 junto al presidente Salvador Allende en el mismo Palacio de La Moneda. En este sentido, la operación instalativa ofrece, desde una mirada dolorosa y personal, una reflexión ampliada a la sociedad que vincula la idea de pórtico como espejo del trauma a partir de dos momentos en la historia: el forzamiento aparente de clausura permanente (del pasado / 1973–) y la necesidad de bloqueo temporal tras la irrupción violenta de lo irresuelto (del presente / 2019–). Se trata de un flujo que tras la grieta del acero extiende la mirada del espectador hacia el cauce irrefrenable de la deuda del país con las víctimas y su memoria. Así, el dicho *Hacer agua* –que relacionamos con la inestabilidad próxima a una inundación– se refuerza en este caso con la corrosión que experimenta el acero en el espacio de la grieta. La exposición estuvo montada durante varios meses en el lugar y el óxido contaminaba día a día la pileta, dejando una capa acumulada de color café anaranjado en el fondo que deformaba cromáticamente el conjunto visual.

Dicha oxidación, en la fractura del bloqueo interpuesto delante de la puerta tapiada “desde y hacia” el palacio de gobierno, expone la imposibilidad de que la fuerza de esa memoria en movimiento sea detenida pese a los refuerzos temporales realizados a lo largo del tiempo. Lo anterior, también podíamos verlo reflejado en la “costra” de óxido que se fue acumulando en las planchas durante el periodo en que estuvo en la exposición. A medida que pasaba el tiempo, capas y capas de óxido ulceraban la grieta y expandían colores rojos, amarillos y anaranjados sobre el metal. En paralelo, a medida que los días transcurrían, los espectadores arrojaron –al igual que en las piletas que están en la superficie de La Plaza de la Ciudadanía– monedas al agua. Podemos leer en esta reacción inesperada del público, una idea de interregno entre el pasado y el presente: Los eventos políticos traumáticos tuvieron como motivo central una disputa ideológica por el modelo económico. La terrosa agua fundida con el óxido que emanaba del centro del poder se vinculó con monedas de poco valor que se arrojaban anónimamente bajo el efecto de fuente de los deseos. Deseos personales que cayeron en ese manto líquido corroído por la violencia que simboliza la puerta y la filtración constante. De esta manera, el agua en sus distintos grados de alteración, simboliza también el lugar en que numerosos cuerpos de detenidos desaparecidos fueron lanzados para hacerlos desaparecer. Es también un lugar de renacimiento, donde el agua reposa y vuelve a emerger por medio de una bomba hidráulica, obligándonos a pensar justamente en el efecto cíclico de la vida (y del trauma), que hoy a cincuenta años del golpe de Estado, parece resurgir también –en su modo contaminante– con los discursos de odio y negacionismo.

Meses después, en el marco de la Bienal SACO del 2023, Corvalán-Pincheira presentó una pieza que se hermanaba directamente con *Hacer agua* y que se llamó *Fuente de las penas*. Anclado en las antiguas ruinas de la Fundición de metales de Huanchaca (fundada a fines del siglo XIX) en la ciudad de Antofagasta, la Fuente de las penas consistió en la instalación de 6 placas metálicas monumentales en uno de los frontis del monumento histórico. Desde las placas, al igual que en el Centro Cultural Palacio La Moneda, brotaban chorros de agua oxidada que marcaron paulatinamente cinco arcos de color óxido sobre el metal. Este trabajo, a diferencia del realizado en Santiago, se realizó al aire libre donde los elementos naturales interactuaban de forma directa con la obra. La tierra salina, el sol y el viento costero se conectaban con el flujo y el depósito del agua, volviendo la experiencia un nuevo viaje en el tiempo. Las grietas y sus respectivos arcos de óxido dialogaban de forma directa con el imponente escenario ruinoso de la fantasmal fábrica metalúrgica. La palabra Huanchaca, que en quechua significa “puente de las penas” fue la inspiración para que Corvalán-Pincheira pensara en una doble condición: por una parte, la de ser un “puente” con el pasado abandonado y ruinoso; y por otro, la del



juego de palabras con la idea de “fuente”, motivo articulador de la misma pieza. Ambos conceptos, a su vez, se enlazan con el sentimiento oscuro de la pena, entendido literalmente como tristeza, pero también con el significado de condena. Así *Fuente de las penas* recorre en su condición site-specfic una memoria olvidada en los áridos suelos nortinos, lugar donde también los cuerpos de numerosos desaparecidos fueron enterrados, donde vivieron el duelo numerosas familias y muchos de los asesinos aún siguen impunes.

La serie de obras contínua con *Tejado de vidrio*, una instalación site-specific que toma como base el vistoso tragaluz que se ubica en hall de entrada del Museo de Arte Contemporáneo MAC (sede Quinta Normal). En este lugar, el artista proyectó metros más abajo una réplica del tragaluz que soportaba un



Fuente de las penas, 2023
Ruinas de Huanchaca. Antofagasta, Chile.
Ventana tapiada con metal, aspersores de agua, bomba de agua, estanque, agua y óxido.

montículo de tierra con una serie de malezas nativas. La particularidad de este nuevo tragaluz es que se encontraba trizado y a través de sus grietas filtraba permanentemente agua que cae de forma irregular sobre un gran contenedor ubicado en el piso del mismo hall. La réplica del tragaluz trizado, producto del enorme peso que soporta, por un lado nos evocaba poéticamente la inestabilidad que el mismo título de la obra sugería: tejado de vidrio. Comúnmente, dicha frase se asocia como invalidación a un determinado juicio o acción de alguien que no se condice con su anterior pensamiento o actuar. Así, el tejado de vidrio –con su connotación negativa y sospechosa– implicaba que efectivamente hay algo que no es coherente con lo que se dice o hace en el presente. En este sentido, el tragaluz que instaló Corvalán-Pincheira con su funcionalidad totalmente alterada, ya que cubría completamente la luz, invierte este efecto de falta de coherencia de la frase con el peso de una naturaleza nativa -maleza que siempre brota de forma espontánea- y que clama su presencia viva. Debido a la composición orgánica de la pieza, con el correr del tiempo, al igual que en las otras instalaciones de esta serie, la obra comenzó a sufrir mutaciones. Nuevas plantas y flores crecían, y a través de la trizadura del vidrio, algunas de ellas se colaron y cayeron a la pileta quedando como vestigios vivos de la fuerza del agua. La trizadura y la filtración del agua, como ya se mencionó desde su propia biografía, ofrecía en este acto una lectura que vinculaba la idea de fractura y bloqueo de tierra con la justicia pendiente, así como la memoria viva que se proyectaba por medio de las plantas. El agua que fluía a través de la tierra y las raíces se colaba sobre las comisuras accidentadas del cristal, otorgando en su constante y resonante goteo una visión crítica de la historia política reciente del país, así como una metáfora a la crisis de la fragilidad de la institucionalidad cultural.

La serie concluye con la instalación *Oír-Río* que se montó en el hall del Museo Nacional de Bellas Artes. En dicho lugar, Corvalán-Pincheira instaló un monumental cauce de río hecho con metal, sostenido por puntales de coligües sobre una pileta negra. La proyección de este cauce está inspirada en el río que colinda con el mismo museo: El Mapocho. Este río en el contexto chileno, nos recuerda dolorosamente los cientos de cuerpos que fueron arrojados a sus aguas luego del golpe de Estado de 1973. Nos recuerda también la suciedad y pestilencia, el peligro inminente de su desborde en inviernos crudos y las personas en situación de calle que viven en sus laderas. Tomando estos elementos, Corvalán-Pincheira sitúa en el hall del museo un río inestable y precario. Al estar suspendido sobre soportes de coligües desde el lecho metálico, y al igual que en toda esta serie de obras, el agua se filtra de un color terroso, similar al característico color del río santiaguino. Este efecto, nos remite directamente a los conceptos asociados al agua oxidada de sus proyectos anteriores, pero también –por medio de lo alargado de su montaje– a la figura de una herida:

La alteración química del color del agua y la activación del sonido del agua brotando (el efecto de oír) nos conduce a la sensación de una fuerza incontrolable. Una memoria que recorre una y otra vez la historia como un sonido de agua, no placentero como el de un río natural, sino que turbio e incómodo en el recuerdo del dolor de lo irresuelto.

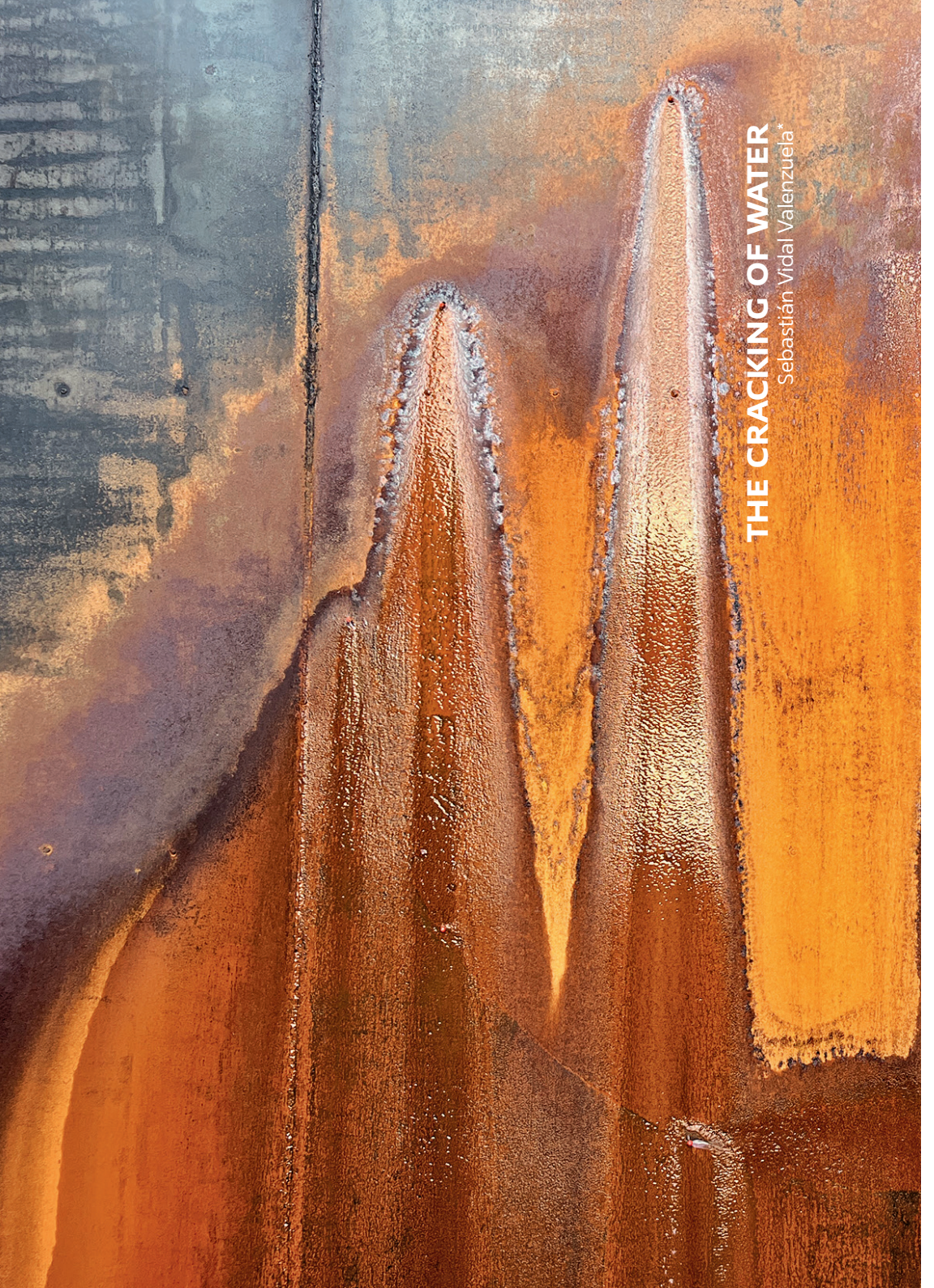
Esta serie de obras de Corvalán-Pincheira, son una invitación para mirar desde una perspectiva crítica las fórmulas con las cuales hemos construido, en relación con uno de los momentos más oscuros y atormentados, nuestro pasado y presente a través de un sistema de fuerzas, elementos y reacciones químicas, que se configuran desde lo simbólico del poder en las distintas arquitecturas en las que se emplazan y que nos llaman a reflexionar sobre la vida y la sociedad que construimos.

Tejado de vidrio, 2023
Museo de Arte Contempóraneo. Santiago, Chile.
Reproducción de tragaluz suspendido a 5mt, cúmulo de tierra con plantas endémicas y malezas, estanque y bomba de agua.





Tejado de vidrio, 2023
Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile.



THE CRACKING OF WATER

Sebastián Vidal Valenzuela*

Throughout his career, Chilean artist Máximo Corvalán-Pincheira has reflected on state violence, memory, the fractures of political systems, as well as the climate crisis from a biocultural approach. Under these premises, in recent times, Corvalán-Pincheira has deployed with greater vigor a series of pieces that have strongly activated these concepts through a constant element in his work: water. Either by means of contrast with electricity; projecting images onto its surface; Sailing through it or simply demarcating a beach shore, water, both symbolically and materially, has been present in his production condensing a vital analytical flow of biopolitical consciousness, political memory and ecology. In his latest series of works, produced at the end of 2022 and the beginning of 2023, Corvalán-Pincheira has focused on water in interaction and alteration with other elements such as glass, metal or dirt, allowing material and visual mutations to take place that entail a reflection on the past as well as the present.

The first work in this series, entitled *Hacer agua (To take in water)*, consisted of a site-specific installation made at the Centro cultural Palacio La Moneda composed of steel plates that the artist mounted in front of a false door permanently boarded up on level -1 of the site. The particularity of this door was that it had originally been designed to give direct access to the parking lot of El Palacio de la Moneda, to create a bridge of connection between the cultural and governmental spaces. The walling up that Corvalán-Pincheira made with steel plates, similar to those used by various fronts of businesses during the last social revolt, allowed jets of water to filter through its joints flooding a dark pool. This installative act becomes even more significant in regards of Corvalan Pincheira's own biography, the son of Héctor Pincheira Nuñez, who was arrested and disappeared on September 11, 1973 along with President Salvador Allende in the same Palacio La Moneda. In this sense, the installative operation offers, from a painful and personal perspective, an extended reflection on society that links the idea of the portico as a mirror of trauma from two moments in history: the apparent forcing of permanent closure (of the past / 1973–) and the need for temporary blockade after the violent irruption of the unresolved (of the present / 2019–). It is a flow that, through the crack in the steel, extends the viewer's gaze to the irrepressible cause of the country's debt to the victims and their memory. Thus, the saying "to take in water" – which we relate to the instability of the vicinity of a flood – is reinforced by the corrosion experienced by the steel in the crack. The exhibition was mounted in this place for several months and the rust contaminated the pool day by day, leaving an accumulated layer of orange-brown color on the bottom that chromatically deformed the visual ensemble. This oxidation, in the fracture of the blockade placed in front of the boarded-up door "from and to" the government palace, exposes the impossibility of stopping the force of that moving memory despite the temporary reinforcements made over time.



Hacer agua, diciembre 2022
Centro Cultural la Moneda, Santiago, Chile.



Hacer agua, septiembre 2023
Centro Cultural la Moneda, Santiago, Chile.

This could also be seen reflected in the "crust" of rust that accumulated on the plates during the period in which it was exhibited. As time passed, layers and layers of rust ulcerated the crack and spread red, yellow, and orange colors over the metal. At the same time, as the days went by, the spectators threw coins into the water, just like in the pools that are on the surface of La Plaza de la Ciudadanía (Citizenship Square). We can read in this unexpected reaction of the public, an idea of an interregnum between past and present: The traumatic political events had as their central motive an ideological dispute over the economic model. The earthy, rust-melted water emanating from the center of power was fused with coins of little value that were thrown anonymously under the effect of a fountain of fortune. Personal desires fell into that liquid mantle corroded by the violence symbolized by the door and the constant filtration. In this way, water, in its different degrees of alteration, also symbolizes the place where numerous bodies of Detenidos Desaparecidos (disappeared detainees) were thrown to make them disappear. It is also a place of rebirth, where water rests and re-emerges by means of a hydraulic pump, forcing us to think precisely about the cyclical effect of life (and trauma), which today, fifty years after the military coup, also seems to resurface –in its polluting mode– with the discourses of hatred and denialism.

Within the framework of the 2023 SACO Biennial, Corvalán-Pincheira presented a piece that was directly twinned with *Hacer agua* called *Fuente de las penas (Fountain of Sorrows)*. Anchored in the ancient ruins of the Huanchaca Metal Smelter (founded at the end of the 19th century) in the city of Antofagasta, Fuente de las penas consisted in the installment of 6 monumental metal plaques on one of the façades of the historical monument. From the plaques, as in the Centro Cultural Palacio La Moneda, jets of oxidized water gushed out, gradually marking five rust-colored arches on the metal. This work, unlike the one carried out in Santiago, was carried out in the open air where the natural elements interacted directly with the work. The saline soil, the sun and the coastal wind connected with the flow and reservoir of water, making the experience a new journey back in time. The cracks, and their respective arches of rust, spoke directly with the imposing ruined scenery of the ghostly metallurgical factory. The word Huanchaca, which in Quechua language means "bridge of sorrows" was the inspiration for Corvalán-Pincheira to think of a double condition: on the one hand, that of being a "bridge" with the abandoned and ruinous past; and on the other, that of the play on words with the idea of "source", the articulating motif of the same piece. Both concepts, in turn, are linked to the dark feeling of grief, literally understood as sadness, but also to the meaning of condemnation. Thus, *Fuente de las penas* traces in its site-specific condition a forgotten memory in the arid northern soils, a place



Fuente de las penas, 2023 (detalle)

where the bodies of many disappeared in the military dictatorship were also buried, where numerous families mourned and where many of the murderers still remain unpunished.

The series of works continues with *Tejado de vidrio (Glass Houses)* a site-specific installation based on the eye-catching skylight located in the entrance hall of the Museo de Arte Contemporáneo MAC (Quinta Normal headquarters). In this place, the artist projected meters below a replica of the skylight that supported a mound of earth with a series of native weeds. The peculiarity of this new skylight is that it was cracked and through its cracks it permanently filters water that falls irregularly on a large container located on the floor of the same hall. The replica of the cracked skylight, a product of the enormous weight it supports, on the one hand poetically evoked the instability that the very title of the work suggested: Glass Houses. Commonly, such a phrase is associated as an invalidation to a certain judgment or action of someone that is not consistent with their previous thought or action. Thus, the glass house – with its negative and suspicious connotation –implied that there is indeed something that is not coherent with what is said or done in the present. In this sense, the skylight that Corvalán-Pincheira installed, with its functionality totally altered, since it completely covered the light, inverts this effect of lack of coherence with the weight of a native nature– a weed that always sprouts spontaneously –and that cries out for its living presence. Due to the organic composition

of the piece, over time, as in the other installations in this series, the work began to undergo mutations. New plants and flowers grew, and through the cracking of the glass, some of them slipped in and fell into the pool, remaining as living vestiges of the force of the water. The cracking and filtration of water, as already mentioned in his own biography, offered in this act a reading that linked the idea of fracturing and blocking the earth with pending justice, as well as the living memory projected through the plants. The water that flowed through the earth and the roots seeped over the jagged corners of the glass, providing in its constant and resounding drip a critical vision of the country's recent political history, as well as a metaphor for the crisis and fragility of cultural institutions.

The series concludes with the installation *Oír Río (Hear Rio)*, which was mounted in the hall of the Museo Nacional de Bellas Artes. In this place, Corvalán-Pincheira installed a monumental riverbed made of metal, supported by props of coligües on a black pool. The projection of this riverbed is inspired by the river that adjoins the same museum: The Mapocho river. In the Chilean context, it painfully reminds us of the hundreds of bodies that were thrown into its waters after the 1973 coup d'état. It also reminds us of the filth and pestilence, the imminent danger of its overflow in harsh winters and the homeless people who live on its slopes. Taking these elements into account, Corvalán-Pincheira places an unstable and precarious river in the museum's hall. As it is suspended on supports of coligües from the metal bed, and as in this series of works, the water is filtered in an earthy color, similar to the characteristic color of the Santiago river. This effect refers us directly to the concepts associated with oxidized water in his previous projects, but also through the elongation of his montage evokes the figure of a wound: The chemical alteration in the color of the water and the activation of the gushing sound (the effect of hearing) leads us to the sensation of an uncontrollable force. A memory that runs over and over again through history like a sound of water, not pleasant like that of a natural river, but uncomfortable in the memory and pain of the unresolved.

This series of works by Corvalán-Pincheira are an invitation, from a critical perspective, to look at the formulas we have constructed in relation to one of our darkest and most tormented moments. To look at our past and present through the system of forces, elements and chemical reactions, which are configured from the symbol of power in the different architectures in which they are located and that call us to reflect on the present built.



Tejado de vidrio, 2023.
Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile.

CLAUDIA COFRÉ CUBILLOS

Curadora e investigadora independiente. Es doctora en Artes en la Universidad Complutense de Madrid, España. Forma parte del GCAS Latinoamérica y de C.I.T.E.S. (Centro de Investigación Transdisciplinar de Estéticas del Sur). Ha participado en distintos congresos presentando resultados de sus investigaciones, y ha realizado varias publicaciones en libros, revistas académicas y catálogos en Chile y en el extranjero. Es coautora del libro Mario Pedrosa y el Cisac. Configuraciones afectivas, artísticas y políticas (Metales Pesados, 2019); y de El Arte como Revolución. Debates, redes y actualidad del Instituto de Arte Latinoamericano (Metales Pesados, 2022).

Independent researcher and curator. She has a PhD in Arts from the Complutense University of Madrid in Spain. She is member of the GCAS Latin America and C.I.T.E.S. (Transdisciplinary Research Center of Southern Aesthetics). She has participated in different conferences presenting results of her research, and She has published several publications in books, academic journals and catalogs in Chile and abroad. She is co-author of “Mario Pedrosa and Cisac. Configuraciones afectivas, artísticas y políticas” (Metales Pesados, 2019); and author of “El Arte como Revolución. Debates, redes y actualidad del Instituto de Arte Latinoamericano. (Metales Pesados, 2022).

SEBASTIÁN VIDAL VALENZUELA

Historiador del arte y curador. Doctor en Historia del Arte en la Universidad de Texas, Austin (Estados Unidos), Magíster y Licenciado en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile. Es autor del libro En el principio: Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile (Editorial Metales Pesados, 2013) y co-editor de Intercambios trasandinos: historias del arte entre Argentina y Chile (Editorial UAH, 2022), así como de diversos artículos en revistas académicas y especializadas donde se ha enfocado en el estudio del arte chileno y latinoamericano contemporáneo, la arqueología de medios y la investigación en archivos. Como curador ha trabajado en exposiciones nacionales e internacionales en diversos espacios como MNBA, MAC, MAVI, CCPLM, MAC Valdivia, MNBA (Argentina), Festival Ars Electronica, entre otros. Es profesor asociado de la Universidad Alberto Hurtado y director del Magíster en Estudios de la Imagen en dicha universidad.

Sebastián Vidal Valenzuela, art historian and curator. PhD in Art History from the University of Texas, Austin (United States), a Master's degree and a Bachelor's degree in Art Theory and History from Universidad de Chile. He is the author of the book: En el principio: Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile (Editorial Metales Pesados, 2013)and co-editor of Intercambios trasandinos: historias del arte entre Argentina y Chile (Editorial UAH, 2022), as well as several articles in academic and specialized journals where he has focused on the study of contemporary Chilean and Latin American art, media archaeology and archival research. As a curator he has worked in national and international exhibitions in various spaces such as MNBA, MAC, MAVI, CCPLM, MAC Valdivia, MNBA (Argentina), Ars Electronica Festival, among others. He is an associate professor at Universidad Alberto Hurtado and director of the Master's Degree in Image Studies at the same university.).

CRÉDITOS EXPOSICIÓN
EXHIBITION CREDITS

ARTISTA / *ARTIST*
Máximo Corvalán-Pincheira

CURADORA / *CURATOR*
Claudia Cofré Cubillos

PRODUCTORA / *PRODUCER*
Cristina Bianchi

MONTAJE / *MOUNTING*
Hugo Fierro
Matías Gallardo
Luca Giacopinelli

FOTOGRAFÍA / *PHOTOGRAPHY*
Jorge Brantmayer

MONTAJE AUDIOVISUAL
AUDIOVISUAL EDITING
Icebrain

AGRADECIMIENTOS
SPECIAL THANKS TO
Alma Becker
Agustín Soria
Bárbara Camps
Claudia Cofré Cubillos
Cristina Bianchi
Elisa Cárdenas
Emilio Pincheira
Martín Becker
Matías Gallardo
Héctor Pincheira Núñez
Hugo Fierro
Jorge Brantmayer
Lecaros Edwards
Livia Sepúlveda
Luca Giacopinelli
Sebastián Vidal Valenzuela
Sergio Rojas
Sol Pincheira
Violeta Pincheira
Zara Stanhope

A todo el personal del Museo Nacional de Bellas Artes que ha apoyado en esta exposición.
To all the personnel of the Fine Arts Museum that supported in this exhibition.

Este catálogo ha sido traducido al inglés por Germán Donoso Coppa.
This catalogue has been translated to English by Germán Donoso Coppa.

La obra *Oír-Río* cuenta con la financiación de Fondart 2023.
The artwork Oír-Río has been founded by Fondart 2023.

CRÉDITOS CATÁLOGO
CATALOG CREDITS

PRESENTACIÓN / *PRESENTATION*
Varinia Brodsky
DIRECTORA MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

TEXTOS / *TEXTS*
Claudia Cofré Cubillos
Sebastián Vidal Valenzuela

DISEÑO / *LAYOUT*
Wladimir Marinkovic

CINCUENTA AÑOS DEL GOLPE DE ESTADO 1973 2023
Gobierno de Chile
gob.cl
Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Gobierno de Chile
PROYECTO FINANCIADO POR EL FONDO NACIONAL DE DESARROLLO CULTURAL Y LAS ARTES (FONDART)

EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES / MNBA TEAM

DIRECTORA MNBA
MNBA DIRECTOR
Varinia Brodsky Zimmermann

SECRETARÍA DIRECCIÓN
DIRECTION SECRETARY
Carolina Poblete González

CURADORA
CURATOR
Paula Honorato Crespo

COORDINACIÓN ARTÍSTICA (S)
ARTISTIC COORDINATION
Gloria Cortés Aliaga

EXHIBICIONES TEMPORALES
TEMPORARY EXHIBITIONS
María de los Ángeles Marchant Lannefranque
Pamela Fuentes Miranda

COMUNICACIONES
COMMUNICATIONS
Paula Fiamma Terrazas
Paula Celis Díaz
Romina Díaz Navarrete

RELACIONES INSTITUCIONALES
INSTITUTIONAL RELATIONS
Cecilia Chellew Cros

DISEÑO GRÁFICO
GRAPHIC DESIGN
Lorena Musa Castillo
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld

MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN
MEDIATION AND EDUCATION
Graciela Echiburu Belletti
María José Cuello González
Matías Cornejo González
Constanza Nilo Ruiz
Mariana Vadell Weiss

DEPARTAMENTO DE COLECCIONES
COLLECTION DEPARTMENT
Eva Cancino Fuentes
Manuel Alvarado Cornejo
Jaime Cuevas Pérez
Florencia San Martín Guillén

DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN
PRESERVATION DEPARTMENT
Carolina Ossa Izquierdo
María José Escudero Maturana
Eloísa Ide Pizarro

ARQUITECTURA
ARCHITECTURE
Francisca Cortínez Albarracín
Magdalena Vergara Vildósola

ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS
ADMINISTRATION AND FINANCING
Alejandro Bley Uribarri
Manuel Arenas Bustos
Ignacio Gallegos Cerda
Marcela Krumm Gili
Daniela Necul Escobar
Elizabeth Ronda Valdés
Hugo Sepúlveda Cabas
Paola Santibáñez Palomera
Roxana Vargas Navarro

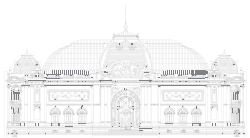
AUTORIZACIÓN SALIDA E INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE
EXIT AND INTERN PERMIT OF ART WORKS
Sebastián Vera Vivanco
Daniela Cornejo Cornejo

MUSEOGRAFÍA
MUSEOGRAPHY
Adrián Gutiérrez Villanueva
Hugo Núñez Marcos
Marcelo Céspedes Márquez
Jonathan Echegaray Olivos
Gonzalo Espinoza Leiva
Pedro Fuentealba Campos
Jona Galaz Irarrázabal
Mario Silva Urrutia

BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
LIBRARY AND DOCUMENTATION CENTRE
Alejandra Wolff Rojas
Carlos Alarcón Cárdenas
Susana Arias Arévalo
Juan Pablo Muñoz Rojas
Soledad Jaime Marín
Gonzalo Ramírez Cruz

AUDIOVISUAL
AUDIOVISUAL
Stephan Aravena Manterola

SEGURIDAD
SECURITY
David Contreras Espinoza
Alejandro Contreras Gutiérrez
Mauricio Cruz Arellano
Vicente Lizana Matamala
Sergio Muñoz Sepulveda
Marco Narvaez Castro
Eduardo Vargas Jara
Pablo Véliz Díaz



Este catálogo fue impreso con motivo de la exposición *OÍR-RÍO* del artista MÁXIMO CORVALÁN-PINCHEIRA. Presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, desde el 16 de noviembre de 2023 hasta el 03 de marzo de 2024.
Impreso en ANDROS IMPRESORES, con un tiraje de 500 ejemplares, en papel bond de 106 gramos y couché opaco de 130 gramos.

Reservados todos los derechos de esta edición.
© Museo Nacional de Bellas Artes.

DISTRIBUCIÓN GRATUITA


Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Gobierno de Chile