

caiana

Sebastián Vidal Valenzuela
(UAH, Chile)

El Pabellón de Chile en Sevilla '92 desde tres casos abortados de artes visuales

El Pabellón de Chile en Sevilla '92 desde tres casos abortados de artes visuales

Sebastián Vidal Valenzuela
(UAH, Chile)

El día 29 de agosto de 2013 el diario sevillano *ABC* titulaba su sección económica “El antiguo Pabellón de Chile, sede de Detea, vacío y disponible”.¹ La nota anunciaba que el emblemático edificio que había albergado al stand de Chile para la Exposición Universal de Sevilla de 1992 había sido abandonado por la empresa de la que era propiedad debido a la crisis económica.² El texto estaba acompañado por una imagen de la fachada con un enorme cartel en el que se leía “Edificio disponible.” (Fig. 1) Paradójicamente, dicha imagen en estado de abandono contrasta fuertemente con el millón de visitas recibidas en el pabellón durante el caluroso verano del '92, cuando una monumental instalación que contenía un *iceberg* de 68 toneladas traído directamente desde la Antártida se transformaba en una de las principales atracciones. El edificio, diseñado por los arquitectos Germán del Sol (1949) y José Cruz Ovalle (1948), fue parte de un ambicioso proyecto de inserción internacional que tomó forma dos años antes de que Chile retornara a la democracia, en 1990. Posteriormente, luego de diecisiete años de dictadura y prácticamente nula participación cultural oficial en el extranjero, las autoridades democráticas intentaron publicitar la imagen de un nuevo país renovado e integrado al mundo. Así, Chile

Expo Sevilla '92 (CES '92) fue concebida como una oportunidad única para mostrar tanto el trabajo de emprendedores locales como la idiosincrasia cultural del país. Esta expectativa quedaba de manifiesto cuando el periódico chileno *El Mercurio* mostró su complacencia con el magnífico despliegue de naturaleza y tecnología nacionales, nombrando al pabellón y su *iceberg* como “un hito en su historia”.³



Fig. 1. Pabellón de Chile, Exposición Universal (Expo Sevilla 92), Isla Cartuja, Sevilla, fotografía de 2015. Fuente: Wikipedia.

A pesar de ser un éxito de público, CES '92 concitó fuertes críticas por parte de ecologistas e intelectuales de la época. Éstas enfatizaban principalmente el daño ecológico generado por el proyecto y acusaban una continuidad de las políticas neoliberales instaladas por Augusto Pinochet, en tanto en la muestra se había omitido cualquier referencia a los crímenes de la dictadura. De esta forma, el *iceberg* actuaba simbólicamente como un dispositivo de congelamiento de la memoria política en beneficio de relaciones comerciales a escala global.

En el presente texto profundizaré en algunos aspectos del pabellón relacionados con las artes visuales; en particular, me detendré en los modelos y contextos en que se constituyó el pabellón y analizaré un conjunto de ideas originales propuestas por artistas visuales para CES '92 que nunca fueron realizadas. Así, pretendo problematizar la condición artística de dichas obras, en contraste con el resultado final de la exhibición. Para configurar esto tomaré algunos elementos artísticos referidos a la visión del diseñador Juan Guillermo Tejeda (director artístico de la agencia Crisis, que fue la encargada de proveer los contenidos de la CES

'92), así como los proyectos abortados de los artistas chilenos Gonzalo Díaz, Juan Downey y Gonzalo Mezza.

Materialidades y proyectos artísticos: los casos abortados

El edificio del pabellón chileno se ubicó en Isla Cartuja, Sevilla. Constaba de 1.700 metros cuadrados especialmente modelados en madera, con techo de cobre, ambas materias primas de Chile. La estructura arquitectónica incluía muros curvos y discontinuidades que sugerían la complejidad de la geografía chilena. **(Fig. 2)** Germán Del Sol, uno de los arquitectos, explica:

La gracia de estos muros es que uno nunca logra abarcarlos: el espacio está constantemente cambiando, puesto que la vista se detiene en una curva que sigue, aunque uno no la vea.⁴

El edificio incluía una pared divisoria con formas sintéticas y sofisticadas de madera de pino, que intentaban dialogar con el entorno y el espacio natural. Esta idea de calidez e infinitud contrastaba con el interior del edificio, en el que una gigantesca estructura de aluminio y vidrio protegía al *iceberg*, acompañado por una exhibición de productos que metaforizaba –al menos en el concepto– un mercado de pulgas más cercano a un espacio de venta informal que a una mega feria y que saturaba aquella armonía arquitectónica original. Si consideramos la arquitectura del pabellón como una proyección de la infinitud de los recursos naturales, como la madera nativa y el cobre, exponer un *iceberg* en su interior también simbolizaba la idea de una reserva de agua infinita. Esta relación material entre dos materias primas llevadas desde el territorio nacional, coronados por un colosal monumento de agua en estado sólido, representaba la voluntad de dominación y control sobre los recursos naturales. Así, en el pabellón los tres elementos principales también referían a la diversidad geográfica de Chile: el cobre (Norte), la madera (Centro-Sur) y el hielo (Sur), y las curvas del edificio apuntaban a denotar dicha multiplicidad.

Es fundamental mencionar que Chile siempre ha tenido una relación conflictiva con su espacio natural. Su longitud y estrechez, la diversidad de climas (desértico, mediterráneo y lluvioso) y las características geográficas han posibilitado

la obtención de una amplia gama de productos naturales, pero también, generado polos de aislamiento en las zonas más extremas. Además, al ser uno de los países más sísmicos del mundo, la población ha tenido que adaptarse a las agresivas catástrofes naturales. Por lo tanto, las referencias al paisaje natural siempre implican un sentido de conflicto en el imaginario chileno. El comisionado chileno Eduardo San Martín comentaba:

Recuerdo que en la primera reunión que tuvimos con Fernando Léniz y Augusto Aninat propuse que si hacíamos un pabellón, éste fuera de madera. Había dos razones: una, que España no tenía ninguna tradición en este tipo de arquitectura. Y el segundo motivo era que Chile había dado muestras de un importante avance en materia de incorporación de nuevas tecnologías. La ocasión nos iba a permitir exportar la capacidad del país en el tratamiento de un material poco conocido.⁵

Aun cuando el pabellón curvo de madera de Cruz y Del Sol funcionaba como una solución sofisticada para connotar las condiciones inciertas e incluso imprevistas del territorio, la decisión política de convertir la idea arquitectónica en una herramienta de marketing para atraer inversores limitaba el proyecto a una estrategia tecnocrática.



Fig. 2. Edificio del pabellón chileno (Expo Sevilla 92), Isla Cartuja, Sevilla. 1700 mt² modelado en pino y techo de cobre. Arquitectos Germán del Sol y José Cruz Ovalle, España, 20 abril al 12 de octubre de 1992.

En relación a los contenidos, el gobierno de Patricio Aylwin a través de un concurso público generó una licitación que fue adjudicada por la agencia creativa Crisis, que luego de evaluar varias propuestas, planteó utilizar la imagen de un *iceberg* real como elemento central de la muestra. **(Fig. 3)** La idea de la monumental

masa de hielo surgió del artista visual y diseñador Juan Guillermo Tejeda (1947), conocido en Chile por ser el responsable gráfico del famoso libro-objeto del poeta Nicanor Parra, *Artefactos* de 1972. Tejeda visualizó la idea del *iceberg*, según su propio relato, por medio de un simple boceto. Así lo comentó:

Redacté el proyecto en mi máquina de escribir Olympia y lo ilustré con dibujos. Había uno de ellos muy bonito, un barco minúsculo llevando un *iceberg* a Sevilla. El caso es que les gustó a todos, presentamos el proyecto, quedamos preseleccionados entre los cinco mejores y finalmente ganamos.⁶

De aquella imagen podemos leer similitudes iconográficas con la clásica pintura romántica *El Temerario remolcado a su último ataque para el desguace* (1839) de William Turner. Más allá del hecho de que un pequeño barco remolque un enorme galeón blanco, como un pesado bloque de tecnología obsoleta, la relación idealista de Tejeda apuntaba al enorme desafío técnico de arrastrar por el mar un pedazo virgen de naturaleza. Claramente este dibujo inicial aludiría a una idealización del progreso que emerge de un país aislado geográficamente y políticamente. Así, el pequeño barco arrastrando un hielo blanco y fantasmal puede ser leído como una metáfora de la transición democrática: un país relativamente pequeño que posee recursos (humanos, naturales y tecnológicos) suficientes para llevar a cabo una tarea aparentemente superior a sus propias capacidades. Tejeda también conceptualizó el pabellón a partir de su propia experiencia viviendo en Barcelona, donde había conocido el trabajo del artista y *dealer* de arte francés Jean-Pierre Guillemot, quien había promovido en los ochenta su proyecto *Supermerc'art*. La idea era vender obras de arte a bajo costo utilizando la lógica de un supermercado, esto es: estanterías, autoservicio y caja registradora. Tejeda, quien había traído dicha iniciativa a Chile con bastante éxito,⁷ integró a esa idea el concepto de feria persa, o mercado de las pulgas, donde según él se podía crear una mixtura entre las dinámicas populares de las ferias libres y la masividad de supermercado. Así, en conjunto con sus colegas de la agencia, presentó para el pabellón *El mercado de los méritos*, que consistió en ofrecer gratuitamente a los espectadores un abanico de cajas diseñadas con motivos propios del país, tales como el pan de

marraqueta, la figura de Pablo Neruda, las populares fuentes de soda, etc.

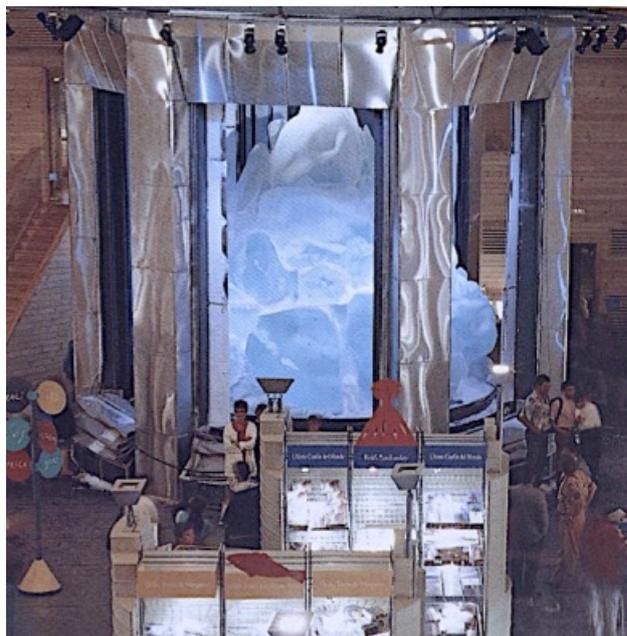


Fig. 3. Estructura de refrigeración para la instalación del iceberg en el Pabellón Chileno. Juan Castillo (artista/escenógrafo), Cristian Grohnert y Eduardo de la Fuente (ingenieros especialistas). Fotografía del catálogo oficial *El Pabellón de Chile: Huracanes y Maravillas en una Exposición Universal*. Santiago: La máquina de arte, 1992.

El resultado, como era de esperar, concitó la molestia de la intelectualidad. La casi total ausencia de referentes sobre el pasado reciente tanto en el mercado de los méritos como en la imagen del *iceberg*, apuntaba a sospechar una estrategia de blanqueamiento político en función del establecimiento de vínculos comerciales a escala global. La teórica Nelly Richard fue quizá una de las más duras opositoras a este proyecto, considerándolo como "el primer gran refaccionamiento cosmético de la Transición con su gráfica comercial y tecnologías publicitarias".⁸ Más tarde, dichas críticas fueron en parte compartidas por la prensa internacional y por grupos ecologistas. Por ejemplo, una crónica el *New York Times* tildó a la exposición como *Chile's Chilly Idea*, argumentando que la operación mediática evocaba involuntariamente a la máquina de hielo de Gabriel García Márquez, mientras que los ecologistas declaraban que la obra era una vergüenza para el país.⁹ Basada en esta irónica metáfora, Richard criticó la imagen aséptica del *iceberg*, a partir de la cual se abandonaba toda noción de periferia, pobreza o marginalidad en los esfuerzos de los organizadores por establecer

una imagen-país. El historiador del arte Guillermo Machuca confirma esta idea:

Todo esto significó el emprendimiento de un esfuerzo titánico, monumental y colosal. Algo emparentado con las arbitrarias y mágicas historias propias de la literatura de Gabriel García Márquez. Los organizadores chilenos de semejante empresa, por supuesto, no estaban en condiciones de percibir la relación entre su proyecto en Sevilla y la tradición "exótica" de la narrativa iniciada y consumada por el creador de Macondo, bajo el importado rótulo de "realismo mágico" (donde habría que incorporar la tradición abierta por Alejo Carpentier hasta Lezama Lima).¹⁰

Tejeda esperó diez años para responder a sus críticos. En su libro *La Fábrica* argumentó que a pesar de que estas ideas populares habían sido aceptadas por sus colegas, las presiones económicas impuestas por las empresas "modificaron" el resultado final. Las empresas que participaban de la CES '92 no querían mostrar sus productos junto con la "real" vida ordinaria de los ciudadanos chilenos.¹¹ Por el contrario, solicitaron estrategias publicitarias basadas en conceptos como sofisticación y exclusividad. La idea de Tejeda de "quitar la imagen apestosa de Pinochet como símbolo de Chile, y reemplazarla con mi gente, mi ciudad, una taza de té y un pedazo de pan con palta, una señora regando el patio"¹² fue entendida por las empresas como una forma de evitar compromisos políticos evidentes, pero no como un modo de experimentación visual y artística. Fue de esta manera que el sentido de indeterminación política, junto con el escaparate impresionante de bienes y tecnologías, acabó con la paciencia de la intelectualidad de aquellos complejos años de transición.

Sin embargo, más allá de esta conocida polémica y como un síntoma propio del estudio del arte en Chile, muchos elementos artísticos pensados para CES '92 han quedado omitidos a partir de la matriz conceptual enquistada al interior de la academia. Una y otra vez la academia chilena ha revisado la participación chilena en la Expo Sevilla '92 exclusivamente a partir de un mismo corpus crítico.¹³ A pesar del aporte fundamental de estas reflexiones, los historiadores de arte local sólo han focalizado sus esfuerzos en producir rendimientos críticos a partir de estos textos sin trabajar con los

archivos, léase en este caso, principalmente documentos de prensa, entrevistas y catálogos, que resultan relevantes para contextualizar con propiedad las diversas aristas del caso. Es por ello que a continuación intentaré, a partir de la revisión de documentos inéditos y relatos, analizar ciertos hechos que, desde mi perspectiva, resultan significativos para entender cruces artísticos, logrados o fallidos, en torno a esta exposición.

Síntoma de todo lo anterior ha sido la escasa referencia que se ha dado a la habilitación de "El pabellón de las artes", un espacio destinado a las artes visuales al interior de CES '92. Este espacio consistió en una exposición de pinturas y esculturas de artistas visuales chilenos. El escultor nacional y curador de la muestra, Gaspar Galaz, incluyó importantes nombres del arte contemporáneo como José Balmes, Samy Banmayor, Bororo, Arturo Duclos y Carlos Altamirano. Además, el pintor Enrique Zamudio produjo una serie de obras de técnica mixta titulada *La bienvenida de los notables* a través de la cual héroes nacionales e importantes figuras culturales daban la bienvenida a los visitantes. Fuera del edificio del pabellón, el artista Osvaldo Peña montó una escultura realista de tres metros, titulada *Hierba y viento*. Al respecto, Guillermo Machuca en su libro *El traje del emperador: Arte y recepción pública en Chile de las cuatro últimas décadas* argumentaba que pese a consignar importantes nombres, estas obras de arte fueron totalmente eclipsadas por la puesta en escena del *iceberg*. Y como resultado "El pabellón de las artes" y su trabajo curatorial fueron simbólicamente subordinados al montaje del *iceberg*.¹⁴

Por otro lado, los estudios críticos sobre el pabellón han desestimado la importancia de proyectos alternativos pensados para CES '92, que fueron completamente abortados. Uno de ellos fue el del ganador del Premio Nacional de Arte (2003), Gonzalo Díaz (1947), quien inicialmente planeó emprender el primer proyecto de instalación bajo el concepto del *iceberg*. Como director artístico de la agencia Crisis, Tejeda invitó a Díaz a participar del pabellón con un proyecto original, tarea para la cual este último propuso la idea de presentar un modelo de construcción monumental con paredes de hielo. La inspiración de Díaz había

sido el pintor simbolista suizo Arnold Böcklin (1827-1901) y en particular la conocida obra *La isla de la muerte*, (**Fig. 4**) en la que enormes rocas claras constituyen el contorno siniestro y sombrío sobre una isla, a la que un pequeño barco se acerca lentamente. Como parte de este proyecto, Díaz participó en el primero de los dos viajes que se realizaron al continente blanco. Es interesante contrastar el interés de Díaz en esta obra con su experiencia como parte de la tripulación en ese primer viaje: "Viajé durante dos semanas incluido el tempestuoso Paso Drake y fue una de las experiencias más aterradoras de mi vida".¹⁵ Después de dos semanas, Díaz abortó la misión y regresó a Chile en un helicóptero. Ya en Santiago se dio cuenta de que sólo se habían extraído pequeños trozos de hielo que no se adecuaban a su idea original y, a pesar de realizar algunos experimentos en un almacén refrigerado en la comuna de Pudahuel, se fue desilusionando poco a poco. En el almacén cortó con motosierra piezas para pegarlas en lo que era, en sus palabras, "una obra exploratoria e inicial",¹⁶ sin embargo, los resultados no lo convencían. Más tarde, en una reunión con el Comisionado del Pabellón (y ex Ministro de economía de Augusto Pinochet) Fernando Leniz, Díaz estableció algunas condiciones financieras para su trabajo. Aquella reunión fue un fracaso y Díaz decidió abandonar el proyecto para siempre. Después de aquel incidente, el artista admitió que no prestó atención a las controversias en torno a CES '92 o al resultado final del pabellón. Así, después de dicha dimisión, el escenógrafo y artista Juan Carlos Castillo, que había trabajado inicialmente con Díaz en sus primeros experimentos con hielo, asumió la tarea de planear un nuevo modelo para exhibir el *iceberg* dentro de lo que sería la cápsula de aluminio y cristal que finalmente fue expuesta.



Fig. 4. Arnold Böcklin, *La isla de los muertos*, 1883, óleo sobre lienzo, 80 x 150 cm, Col. Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin.

Siguiendo esta línea, otro interesante proyecto abortado para CES '92 fue el realizado por el destacado video artista Juan Downey (1940-1993), quien presentó un montaje especialmente diseñado para la ocasión. En noviembre de 1990 el comisionado Leniz contactó a Downey para evaluar una propuesta para CES '92 y en enero de 1991 Downey respondió a esta solicitud, viajando a Santiago para presentar sus ideas. Downey utilizó como parte de su diseño de montaje la propia arquitectura del edificio, configurando una serie de muros de video utilizando las curvas, diagonales y estructuras en *zigzag* del propio pabellón, para modelar muros que contenían una gran cantidad de televisores donde se mostrarían piezas de video arte. Para presentar este proyecto Downey preparó dibujos y maquetas de todo el diseño y de cada una de las unidades, propuesta cuyo innovador enfoque puede verse en el catálogo *Con energía más allá de estos muros*.¹⁷ Resulta particularmente interesante el nivel de intervención arquitectónica alcanzada por Downey, que conllevaba una conceptualización radical del espacio fundada probablemente en sus estudios en arquitectura. La integración de su serie de muros de video con la edificación apuntaba a diversificar bajo múltiples canales una serie de piezas de video arte, compuestas sobre bloques escultóricos que amplificaban exponencialmente la percepción del espectador desde múltiples unidades audiovisuales (a diferencia de lo que sucedía con un único objeto fijo como lo fue el *iceberg*). Lamentablemente, y al igual que para el caso de Gonzalo Díaz, las razones financieras sirvieron como excusa para rechazar esta idea. Ni los muros gélidos de Díaz ni el muro de pantallas de Downey parecían convencer.

Un tercer hecho igualmente omitido en la revisión del Pabellón tiene como protagonista al artista chileno Gonzalo Mezza (1949), reconocido por sus aportes en torno al video y la computación en el campo del arte, quien intentó realizar una performance y una instalación con el *iceberg*. En 1992, después de conocer la idea de llevar un *iceberg* a CES '92, Mezza denunció que el proyecto operaba como un simulacro disfrazado de arte por la agencia de publicidad. Según el artista, la potencia de la instalación del *iceberg* perdía valor artístico al ser ejecutada sin un concepto autorral. Su denuncia estaba vinculada a la omisión de su nombre como el

pionero de las instalaciones de hielo en Chile. El 29 de marzo de 1992 (meses antes de la inauguración del pabellón), Gonzalo Mezza junto al crítico Justo Pastor Mellado publicaron un texto en la portada del suplemento “Artes y Letras” de *El Mercurio* titulado “Una propuesta artística para el iceberg” donde justificaban la necesidad de vincular el proyecto del iceberg a la trayectoria de un artista que efectivamente había trabajado por décadas el tema del hielo. Igualmente, en ese mismo momento adjuntaron una separata en la revista *Diseño* llamada “Hielos + Deshielos en el arte chileno proyectos + Instalaciones” en el que volvían a insistir en el mismo punto. En el texto llamado “Historias de hielo” Mellado señaló:

Es aquí donde surge la cuestión autoral. El **Proyecto Sevilla** es una producción cultural industrial, en la que la noción de autoría está diluida en la institucionalidad de la empresa de comunicaciones que lo propone, inscrita en una política de Estado determinada. En esta medida, existe una hegemonía interpretativa que fija los límites de su reconocimiento inmediato, en virtud de la validación de una política de reposicionamiento de la economía chilena en el contexto mundial. Respecto de este punto, me parece legítimo desde la racionalidad productiva industrial, es preciso que la racionalidad productiva del sistema del arte haga sentir su peso en el debate. **La política de autor, en el arte**, intenta poner en duda el fundamento de la hegemonía interpretativa de los productores industriales. Y ello pasa, evidentemente, por exponer los antecedentes de la relación que los artistas chilenos han mantenido con los **hielos** [...] Hay un artista chileno, **Gonzalo Mezza**, que ha estado, desde hace varias décadas, fascinado por los hielos. Ha anticipado, de alguna manera, una retórica del congelamiento, que se resiste a tomar satisfacción en la simple reducción fisiognómica de la frialdad como carácter nacional, que por lo demás se remite a un viejo mito presente en las literaturas políticas escritas previamente al nacimiento de las Ciencias Sociales, y que consiste en subordinar el carácter de los pueblos a la distribución planetaria de los climas.¹⁸

La impugnación de Mellado activaba un debate sobre la dimensión artística de la instalación del iceberg. La falta de reconocimiento del trabajo de Mezza también implicaba una falta de reconocimiento del estatuto artístico de las representaciones visuales en el pabellón. En

este sentido, la discusión centrada alrededor de la instalación del iceberg puede ser leída como una tensión entre dos fuerzas: la industria cultural y el circuito artístico. Como una forma de reforzar su afirmación, Mezza realizó una exposición de arte basada en el concepto de iceberg para el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile en 1992. (Figs. 5 y 6) La exposición, titulada *Proyecto deshielo en Sevilla + Polo Sur*, mostraba una escultura de neón de una estrella sobre un zócalo, que representa el logotipo de CES '92 diseñado por Tejeda, con una mancha negra en el suelo; ocho dibujos electrónicos de los viajes del iceberg a través de diferentes puertos chilenos a Sevilla; y el suplemento de periódico de *El Mercurio*, montado en la pared como documentación de archivo.

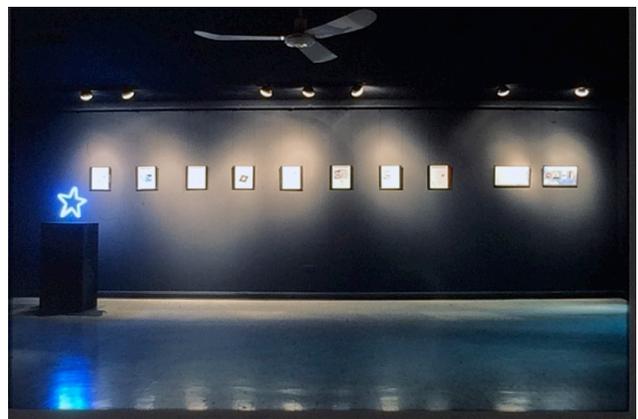


Fig. 5. “Proyecto deshielo en Sevilla + Polo Sur” exposición de Gonzalo Mezza. Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago, 1992. Cortesía del artista.

Los dibujos electrónicos recreaban diferentes etapas del proceso de transporte del iceberg, involucrando la conceptualización de Mezza sobre la extracción, el transporte, la exhibición y el retorno del hielo a la Antártida. En otras palabras, estos dibujos funcionan como un mapa visual de cómo el proyecto, bajo su supervisión artística, debiera haber tomado forma. Así, *Proyecto deshielo en Sevilla + Polo Sur* constituía una reivindicación artística sobre la decisión política detrás de la selección de una agencia de publicidad por sobre un artista que, como señaló Mellado, contaba con una larga trayectoria de décadas en torno al trabajo con hielo como materia prima.¹⁹



Fig. 6. "Proyecto deshielo en Sevilla + Polo Sur" exposición de Gonzalo Mezza. Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago, 1992. Cortesía del artista.

A modo de conclusión, me parece relevante poner de manifiesto que estos tres proyectos de arte frustrados conforman un cuerpo de construcción visual que vendría a desafiar los modelos visuales convencionales utilizados para la concepción y representación de una imagen país, en este tipo de ferias. Si bien sólo se constituyeron como proyectos, la visión de los artistas fue efectivamente indagada para modelar el pabellón por aquellos años; sin embargo, factores tecnocráticos derivaron en que éste operara exclusivamente bajo los criterios de la industria publicitaria y de la imagen comercial. Estos tres proyectos resultaron oportunidades artísticas desaprovechadas en beneficio de guiar la imagen país hacia líneas de efectismo e impacto mercantil. Retomando, y como lo han declarado teóricos con anterioridad, esto operó como una estrategia de borrado de la memoria, pero también como un abandono al aporte de las artes visuales en su condición efectiva como agente de cambio y promoción cultural. Curiosa

coincidencia de abandono que, el 2013, corrió también el edificio del pabellón.

Notas

¹ "El antiguo pabellón de Chile, sede de Detea, vacío y disponible", *ABC Sevilla*, Sevilla, 29 de agosto del 2013, documento electrónico: <http://sevilla.abc.es/economia/20130829/sevi-sede-detea-vacio-201308290031.html>, acceso noviembre 2017.

² La compañía de ingeniería española Detea había comprado y remodelado el edificio en 1999.

³ Magali Arenas Zapata, "Un hito en nuestra historia. Chile en la Expo Sevilla '92", en *El Mercurio*, 23 de febrero de 1992.

⁴ Citado en Guillermo Tejeda (ed.), *El Pabellón de Chile: Huracanes y Maravillas en una Exposición Universal [cat. exp.]*, Santiago, La máquina de arte, 1992, p. 37.

⁵ Citado en *ibidem*, p. 36.

⁶ Guillermo Tejeda, *La Fábrica*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2012.

⁷ El *Supermerc'art* se proponía vender piezas de arte a precios bajos usando una dinámica regular de supermercados. Los compradores pueden utilizar un carro para la compra, seleccionar productos de arte desde los estantes y pagar en cajas registradoras. De 1990 a 1995 este evento tuvo lugar en el Centro de Extensión de la Universidad de Católica de Chile, donde se comercializaron obras de importantes figuras del mundo del arte como Roberto Matta, José Balmes, Roser Bru, Arturo Duclós, Samy Benmayor, entre otros. Sin embargo, *Supermerc'art* no era la única referencia. Como comenta Tejeda, el pabellón combinaría el concepto de supermercado con el de los mercados de pulgas comúnmente conocidos en Chile como "Ferias Persas".

⁸ Nelly Richard, *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Santiago Chile, Editorial Cuarto Propio, 1998, p. 164.

⁹ El diario norteamericano señala la idea del *iceberg* de la siguiente forma: "Una de las ficciones de Jorge Luis Borges describe una obsesiva oficina de cartografía que construye un mapa del tamaño de la nación a la que sirve. Y Gabriel García Márquez, en 'Cien años de soledad', escribe sobre un pueblo tan húmedo que los peces nadan en el aire. Los lectores de la ficción realista mágica latinoamericana reconocerán de inmediato el impulso detrás del *iceberg* esculpido que Chile está preparando para la Expo '92, la feria mundial que se inaugura el próximo mes de abril en Sevilla, España." "Chile's Chilly Idea", en *New York Times*, New York, 8 de noviembre de 1991, documento electrónico: <http://www.nytimes.com/1991/11/08/opinion/chile-s-chilly-idea.html>, acceso noviembre, 2017.

¹⁰ Guillermo Machuca, *El traje del emperador: Arte y recepción pública en Chile de las cuatro últimas décadas*, Santiago, Ediciones Metales Pesados, 2011, pp. 149-150.

¹¹ La lista completa de empresas participantes puede ser revisada en el catálogo *El Pabellón de Chile...*, op. cit.

¹² Guillermo Tejeda, *El Pabellón de Chile*, op. cit., p. 18.

¹³ Ver Nelly Richard, *Residuos y metáforas*, op. cit; Tomás Moulian, *Chile actual. Anatomía de un mito*, Santiago, LOM ediciones, 2002; Bernardo Subercaseuax, *Chile ¿Un país moderno?*, Santiago, Ediciones B, 1996 y Guillermo Machuca, *El traje del emperador*, op. cit.

¹⁴ Ver Guillermo Machuca, *El traje del emperador: Arte y recepción pública en Chile de las cuatro últimas décadas*, Santiago, Ediciones Metales Pesados, 2011.

¹⁵ Gonzalo Díaz, entrevista, enero, 2015.

¹⁶ Gonzalo Díaz, entrevista, enero, 2015.

¹⁷ Juan Downey, *Juan Downey: With Energy Beyond These Walls = Con Energía Más Allá De Estos Muros* [cat. exp.], Valencia IVAM, Centre del Carme, Generalitat Valenciana, 1998, p. 297.

¹⁸ Justo Pastor Mellado, “Historias de hielo”, Separata en *Revista Diseño*, noviembre 1991.

¹⁹ La exposición de Gonzalo Mezza más emblemática en esta línea es *El deshielo de la Venus 1 2 3*, instalación consistente en tres bloques de hielo tricolor (azul, rojo y transparente) con la figura de la Venus de Milo, realizados con agua del río Mapocho y debía ser expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1972. Las matrices de esta obra fueron saboteadas por desconocidos y sólo pudo ser materializado siete años más tarde en una exposición en el Instituto Cultural de Las Condes.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Vidal Valenzuela, Sebastián; “El Pabellón de Chile en Sevilla ‘92 desde tres casos abortados de artes visuales”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA). No 11 | 2do. semestre 2017. Pp 209-216

Recepción: 26 de octubre de 2017

Aceptación: 01 de noviembre de 2017