



Cartografía v i s u a l

Atacama



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y el
Patrimonio

Gobierno de Chile

Índice

4

**Palabras
preliminares**
Ministra

7

Un hacer situado
Secretaría
Ejecutiva Artes de
la Visualidad

10

Presentación
coordinadoras
**El mapa y el
territorio**

15

Curaduría
**Frontera
sur-norte**

21

Fernanda
Aguilera

25

Romina
Alarcón

29

Eliana
Carmona

33

Mirtha
Colman

37

José Miguel
Marty

41

Tatiana
Mayerovich

44

Sebastian
Moreno

49

Manuel
Ormazábal

53

Mabel
Sepúlveda

57

Luis
Triviño

62

Núcleo
Paisaje y
neoeextractivismo

71

Bibliografía



***Un acercamiento a las y los artistas
visuales y curadoras y curadores
de todas las regiones de Chile,
que posiciona particularidades,
diferencias y puntos en común.***



»Palabras preliminares«

Julieta Brodsky Hernández
Ministra de las Culturas,
las Artes y el Patrimonio

En Chile, las expresiones artísticas varían dependiendo de sus contextos de producción, sus especificidades, paisajes simbólicos, historias locales o procesos socioculturales y políticos. En buenas cuentas, aquello que los y las artistas le ofrecen al mundo deriva de su experiencia subjetiva, de la lectura que hacen de su espacio/tiempo y de un sentido de pertenencia o disidencia con su entorno. Así, las obras advierten las desigualdades, tensiones, las crisis humanas y medioambientales, los diálogos con el pasado y con los pueblos originarios; es decir, instalan preguntas respecto de los asuntos cruciales del presente.

Como Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio celebramos la iniciativa *Cartografía visual: artistas y territorios*, liderada por la Secretaría Ejecutiva de Artes de la Visualidad, en tanto constituye un primer lente del arte de nuestro tiempo desde una mirada pública, crítica y situada. Este proyecto activa a los y las diferentes especialistas del circuito, curadores/as, historiadores/as y teóricos/as del arte, proponiendo, así, 16 curatorías, una por cada región del país, que intentan recoger rasgos e improntas locales y transversales. El público tiene, entonces, la oportunidad única de palpar las pulsaciones de las artes visuales, la fotografía y los nuevos medios a través de las obras de 154 creadores.

Es nuestro rol como Ministerio pensar el país en su articulación, y propiciar el abordaje de los territorios en sus matices y problemáticas, para así distinguir la producción específica del arte en el desierto o la Patagonia, en los intersticios de valles, en la ruta de la costa o en el contraste entre la cordillera y la infinidad de archipiélagos donde aún encontramos tensiones en la relación entre el interior, el mundo rural y la ciudad.

Es también nuestro rol dinamizar a los actores de las artes de la visualidad, generar plataformas de relación, vínculo y asociatividad, potenciar la transferencia de conocimientos e impulsar la urgente y necesaria reactivación de manera de expandir las interacciones poniendo en valor saberes diversos.

La pandemia cambió profundamente el fenómeno cultural. Hemos transitado desde la euforia inicial al apreciar los beneficios de lo digital, la proximidad radical, las experiencias inmersivas y los nuevos públicos, hacia un reconocimiento del valor intrínseco de lo presencial, del contacto cara a cara con la

experiencia estética. Sin embargo, resulta innegable constatar que ha surgido un nuevo paradigma: la hibridez. Esto significa la convivencia entre lo cercano y lo lejano, lo presencial y lo remoto, lo análogo y lo digital, y la *Cartografía visual: artistas y territorios* es parte de ese paradigma. Su propósito es ofrecer una plataforma de convergencia donde exponer la creación local junto con abordar sus intersecciones. De este modo, reúne obras individuales, muchas veces en formatos disímiles como dibujos, fotografías, pinturas, esculturas, instalaciones, en un panóptico que trasciende las fronteras.

Como Ministerio, asumimos estos desafíos con entusiasmo y convicción, respetando el valor de la experiencia estética de todas las obras aquí presentes y reconociendo las enormes posibilidades que ofrece la comunicación, el contacto y las rutas de viaje que el espacio digital entrega al arte chileno contemporáneo.



Texto presentación Secretaría

»Un hacer situado«

Alessandra Burotto Tarky
Secretaria Ejecutiva de Artes
de la Visualidad

Desde la Secretaría Ejecutiva de Artes de la Visualidad decidimos nombrar este proyecto editorial tomando prestada la noción de *cartografía*, ciencia aplicada que ha logrado reunir tanto las técnicas y conocimientos acuñados por los pueblos originarios como la información y metodologías de campo que hoy ofrecen las tecnologías. Cartografiar supone la acción de configurar territorios posibles estableciendo un “orden” intersubjetivo que oriente la mirada respecto de cómo abordar un cuerpo conceptual complejo. Supone, en primer lugar, explorar las dimensiones físicas y simbólicas de los territorios de interés para trazar eventuales rutas, señalar perspectivas, proponer escalas y sistemas de percepción. Es también una herramienta para proponer diagramas cuya condición será siempre la posibilidad, pues bastará que la mirada gire, se agudice aún más o cambie de plano. A diferencia del mapa, la acción de cartografiar nunca será definitiva.

Entonces, cuando hablamos del ejercicio de cartografiar, inspirándonos en la exploración constante de quienes se sientan llamados a observar, no pretendemos encontrar algo semejante a una identidad cerrada, o establecida, sino indagar en los imaginarios socioculturales que hoy hablan desde su propia contemporaneidad construida en determinadas condiciones y territorios. Esto resulta relevante para las artes de la visualidad ya que normalmente las identidades cerradas son signadas desde un *afuera* y no desde un *nosotros*, de allí que interpelarnos constituye un rico ejercicio de intersubjetividad que va más allá, incluso, de generar procesos participativos.

La cartografía proporciona una espesura determinada por su propia metodología, y eso es lo que construyeron los 16 curadores y curadoras junto a los cuatro teóricos en el lapso que tomó este proyecto. La exploración ahondó en el hacer situado de un conjunto de artistas de cada región del país; es decir, se les intenta asir desde su condición variable porque *situar*, precisamente, implica movimiento, algo que es propio del arte contemporáneo.

La metodología llevada a cabo coincide con el interés de aproximarnos a la producción artística de un territorio, pero de una manera abierta que señala las especificidades, los rasgos transversales, los asuntos que ocupan a las y los artistas, lo que dicen tanto sus obras como sus procesos de investigación artística. En consecuencia, en lugar de hablar de una “producción artística local”, partimos de la base de que es el propio dinamismo de los territorios

y su condición inestable lo que brinda el sustrato para la creación artística. Mediante la función de los teóricos resulta posible poner en común aquellos temas que nos rondan, por ejemplo cómo deviene la disciplinariedad en los territorios, qué paisajes nos constituyen en la era del neextractivismo, qué centros y qué periferias están operando hoy y se resisten en dicho presente.

Las y los artistas buscan responder a una inquietud que les resulta insoslayable: "¿qué hago aquí y ahora?". Hoy es del todo insuficiente señalar un territorio a partir de variables mensurables como, en efecto, lo son las historiografías de afán civilizatorio, la caracterización de la población y de los ecosistemas económicos y esto porque la noción misma de *territorio* es inestable. De allí que el verbo *cartografiar* tal vez nos acompañe algunos lustros más a la hora de dar voz a las nuevas constelaciones del arte contemporáneo "nacional".



Presentación coordinadoras

»El mapa y el territorio«

Javiera Bagnara Letelier
e Isidora Sims Rubio

Por largo tiempo el arte contemporáneo en Chile ha sido pensado desde el centro del país. Esta mirada ha incluido los sistemas del arte en importantes núcleos urbanos, como Santiago, Valparaíso y Concepción, sobre todo ligados a la presencia de escuelas de arte, museos, galerías y colecciones, circuitos oficiales e independientes. De forma paralela, en los últimos años se ha tomado consciencia de la producción artística en zonas distintas a la metrópolis que, a costa de autogestión y trabajo colectivo, han desarrollado propuestas artísticas transgresoras a través de residencias, festivales e intervenciones que abordan temáticas como el paisaje, la naturaleza, las fronteras, la memoria y las herencias culturales. Ha sido el caso de la Bienal SACO, el Encuentro Foto Atacama, el Encuentro Lumen de Magallanes, la residencia CAB Patagonia, entre muchos otros. Así, las preguntas sobre la relación entre centro y periferia, entre escenas centrales y locales, entre formas distintas de relación con lo nacional y lo internacional, han permitido la configuración de una nueva cartografía del arte chileno.

El esfuerzo por mirar las escenas del arte local no es nuevo y a nivel público el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio ha sido un actor acelerante de procesos de descentralización. Entre 2016 y 2017 se impulsó el programa *Traslado*, cuyo objetivo fue articular la relación entre los artistas, las instituciones, otros agentes culturales y públicos de las diferentes regiones del país. Este programa vino a conectar distintas zonas activando vínculos, asociatividad y redes para el relevamiento de problemas comunes y especificidades, todo lo cual se expresó en la exposición *Chile limita al centro* realizada en el Museo de Arte Contemporáneo, sede Quinta Normal, y en el Centro Cultural Matucana 100, y complementada con un catálogo razonado de la experiencia.

La iniciativa *Cartografía visual: artistas y territorios* avanza en esta senda al reunir prácticas artísticas de las distintas regiones, pero proponiendo una metodología distinta, con una organización compleja y una estructura ramificada. El énfasis estuvo puesto en el reconocimiento de la importancia de las miradas curatoriales emanadas de los propios territorios mediante 16 curadores y curadoras (uno por cada región) quienes contactaron, a su vez, a cerca de diez artistas de sus propias zonas. Finalmente, con el objetivo de amplificar el debate del arte sobre el presente fueron invitados cuatro teóricos y teóricas

para abordar los **núcleos** que emanaron de las curatorías, ofreciendo una mirada de mayor profundización.

La Secretaría Ejecutiva de Artes de la Visualidad realizó un levantamiento preliminar de artistas, curadores y curadoras con el apoyo de los especialistas en arte contemporáneo Gabriela Urrutia y Cristián Muñoz Bahamondes. En consecuencia, *Cartografía visual: artistas y territorios* es el resultado de un proceso llevado a cabo en etapas y capas, que vincula a curadores, artistas y teóricos de cada una de las regiones del país. En este sentido, da continuidad a una serie de acciones enfocadas en la descentralización, la activación, la dinamización y el intercambio entre diferentes agentes que aportan al campo de las artes visuales en Chile. Está dirigido al circuito del arte en general (artistas, investigadoras, curadores, gestoras) y a todas y todos quienes se interesen por conocer más del arte contemporáneo chileno. Estos 16 catálogos ofrecen un acercamiento al trabajo artístico y curatorial de todas las regiones de Chile, posicionando particularidades, diferencias y puntos en común.

**»Establecer conexiones
entre prácticas artísticas
desde sus límites«**

Pero esta iniciativa no solo exhibe las obras que se han producido en el último tiempo en los diferentes territorios. También las problematiza, invita a establecer conexiones entre prácticas artísticas desde sus límites y realidades geográficas. De este modo, permite visualizar algo más que una fotografía estática de la producción artística local. Por un lado, la compleja tarea de las y los curadores establece elementos comunes entre las obras, entrega contextos locales e interpretaciones. Y por otro, las miradas de los y las ensayistas enlazan y reflexionan sobre algunos de los conceptos que se desprenden de las curatorías, no desde sus posiciones geográficas, sino a partir de núcleos temáticos que permiten vincularlas.

Por esto resulta adecuado pensar el proyecto como una cartografía. Como un ejercicio de interpretación de los territorios a través de un mapa especulativo, que indaga en el espacio y en las representaciones que de él surgen, a la vez que ayuda a pensar las relaciones, coincidencias y disonancias entre cada una.

Esta cartografía, además de acercarnos a las realidades territoriales, invita a preguntarnos por aquello que se encuentra ausente, como obras, soportes, técnicas y visualidades. En este sentido, los y las curadoras realizaron una selección de la actividad artística que exhibe cruces de disciplinas y cuestionamientos en cada sector de Chile. Dicho trabajo fue realizado por Pía Acuña, Fernanda Aránguiz, Luis Arias, Vania Caro, Gonzalo Castro, Bruno Díaz, Fabián España, Macarena Gutiérrez, Valentina Inostroza, Chris Malebrán, Valentina Montero, Andrés Muñoz, Felipe Muñoz, Loreto Muñoz, Sandra Ulloa y Sebastián Valenzuela-Valdivia.

También aportaron en esta labor cartográfica los textos de Consuelo Banda, Bárbara Lama, Vania Montgomery y Diego Parra, que aparecen en las últimas páginas de cada catálogo y que reflexionan sobre los cuatro conceptos que resaltan entre las obras de los 154 artistas y de los 16 textos curatoriales: "Paisaje y neoextractivismos", "Disciplinariedad artística y territorio", "Centro y periferia" y "Resistir en presente" son los núcleos que permitieron establecer

relaciones temáticas entre cada una de las curatorías.

Estos **núcleos** representan asuntos que las prácticas artísticas buscan visibilizar o reclamar, y plantean preguntas

»El formato *online* dio origen al concepto de curaduría digital«

como: ¿a qué contexto se enfrenta el campo del arte hoy?, ¿se puede hablar de *un* campo del arte en Chile?, ¿o de *un* contexto?, ¿cómo se vincula el arte con el territorio?, ¿de qué manera las prácticas artísticas se enfrentan a sus realidades sociales, políticas y culturales?, ¿qué lugares dibujan las obras, qué mapas y qué representación del territorio?

Finalmente, cabe destacar que este esfuerzo está permeado por el contexto posterior a la pandemia global del COVID-19. El formato *online* dio origen al concepto de *curaduría digital*, que ha surgido como iniciativa de colectivos, galerías y espacios culturales luego del encierro forzado. A su vez, emerge como respuesta a la imposibilidad de exhibir en espacios físicos, pero también como motivo para generar nuevas instancias de difusión y exploración de otros modelos de circulación de obra.

La presencia de los dispositivos digitales, que se ha expandido en los últimos años, ha impulsado la producción de experiencias que permiten una infinidad de cruces, intercambios y conexiones que, en muchas ocasiones, las distancias excluyen. Esperamos que el soporte digital que posibilitó en este proyecto agrupar obras que se encuentran alojadas en diferentes puntos del país, sirva como una plataforma abierta y dinámica que permita generar otras relaciones y cruces de contenidos, más allá de los aquí propuestos.

Las cartografías de un mismo sitio permanecen en constante cambio en función de las transformaciones a las que son expuestos los territorios. Se expanden, erosionan, cambian sus paisajes, ecosistemas y dinámicas. También, la cartografía puede tener diferentes objetivos, como representar acontecimientos históricos, constelaciones y demografías. La que aquí presentamos busca trazar y pensar en un plano general las prácticas artísticas actuales de todas las regiones de Chile. Desde aquí, preguntamos ¿qué otras cartografías es posible dibujar?, ¿qué otros enfoques podemos configurar?, ¿cómo serán las cartografías futuras del panorama artístico de Chile?



Curaduría

»Frontera sur-norte«

Pía Acuña Molina

"Barrera más infranqueable que el mar más terrible".
Charles Darwin.

La región de Atacama, que abarca el extremo sur del desierto homónimo, constituye en varios aspectos, una puerta, un punto de partida, un sitio estratégico. Desde aquí se inició el descubrimiento español y posteriormente la toma de posesión de Chile en 1540. Antes, anexada al Tahuantinsuyo, la red vial andina testifica la milenaria hazaña de la conectividad del desierto más árido del mundo. En ella existen vestigios de redes tanto transversales —de mar a cordillera— como longitudinales, que conectaban Atacama con la región central de Los Andes y con el centro sur de Chile.

Atacama es frontera natural y política. Una tierra de contrastes y extremos. Una escasa presencia humana frente a un vasto paisaje. Rodeada de extensos despoblados. Su aislamiento y lejanía ha estado presente en el imaginario de sus habitantes desde tiempos inmemorables y, en ciertos aspectos, perdura hasta la actualidad.

La acción de explorar ha sido la forma de ganar espacio en el inexpugnable desierto, de conquistar, si se quiere, de adquirir el conocimiento necesario para poder sobrevivir en el tránsito entre una aguada y la otra. La riqueza mineral siempre ha sido el motor que impulsa la avanzada. "La opinión es muy común, que ese desierto encierra inmensas riquezas minerales, porque se cree generalmente que una tierra debe contener tanto mayores tesoros de oro y plata cuánto es más estéril y desconsoladora", así comienza el relato del naturalista alemán Rodolfo Armando Phillippi en el informe titulado "Viage al desierto de Atacama hecho de orden del gobierno de Chile" realizado en el verano de 1853 que realizó como resultado de su viaje de exploración al desierto de Atacama. Se le solicitó, por Decreto Supremo de 1853, que explorara y reconociera el desierto de Atacama, con el fin de conocer su geología y las diferentes especies minerales que lo componían.

En el siglo XIX, con una república incipiente, el Estado nación apenas tenía presencia en el entonces territorio limítrofe norte del país. Sin embargo, después de 1832 y tras el descubrimiento del mineral de Chañarcillo, surgió en la zona un inusitado interés por las riquezas de este y otros yacimientos.

Esta época es conocida popularmente como “la fiebre de la plata”. A partir de este descubrimiento, se desencadenó una serie de sucesos e hitos históricos, que harán ecos en el rumbo sociopolítico y cultural tanto de Chile como de Atacama.

Las tensiones entre un Estado que promulgaba políticas centralistas de pensamiento conservador, que necesitaba hacer patria en la periferia y una dinámica local donde confluyen diferentes corrientes de pensamientos de tintes liberales y laicos, desataron un hecho político determinante: la revolución constituyente de 1859. En Atacama se acuñaron con fuerza demandas regionalistas que llegaron a desatar un levantamiento en armas en contra del gobierno de Chile. De esta época destacan hechos y elementos que dan cuenta del poderío y soberanía de las fuerzas políticas en Atacama: la conformación de un ejército, el desarrollo de maestranzas para la elaboración de armas, una casa de moneda, una bandera y un himno.

Si bien la culminación de este conflicto constituye derrota para los ejércitos regionalistas, implicó de

»Las dinámicas de explotación y riqueza fueron cambiando con el paso del tiempo«

igual forma un debilitamiento del gobierno de Manuel Montt, lo que abrió paso a transiciones políticas más cercanas al pensamiento liberal y consolidó ideales propios del laicismo, como la ilustración, la educación, el anticlericalismo y el surgimiento del Partido Radical con cuna en la ciudad de Copiapó.

Las dinámicas de explotación y riqueza fueron cambiando con el paso del tiempo. La clase social que poseía las mayores fortunas comenzó a trasladarse hacia el centro, el surgimiento de estratos sociales medios y la proletarización de la mano de obra necesaria para la explotación de los yacimientos fueron configurando una relación con el territorio en torno al extractivismo. Campamentos y ciudades se erguían al encuentro con la veta y desaparecían cuando esta se agotaba, dejando a su paso vestigios y ruinas de ese estilo de vida.

En las últimas décadas la escala de la explotación cambió desde la pequeña

y mediana a la megaminería, trastocando no solo las dinámicas tradicionales de relación con el territorio, sino también generando cambios en el paisaje producto de la sobreexplotación de los recursos. La explotación 24/7 despliega toda una logística de inversión de capital extranjero, cuya necesidad de tecnologías y mano de obra especializada e importada ha empobrecido la relación cultural con el territorio.

Sin embargo, se evidencia una herencia cultural que aún resiste a las lógicas de homogeneización. Atacama cuenta con grandes cultores tanto en las denominadas artes populares como en su patrimonio material e inmaterial. En las artes visuales, comparte con su geografía, la condición de aislamiento del centro. Pese a un auge cultural y educacional vivido en el siglo XIX y XX, hoy no existen espacios en la región que posibiliten una profesionalización de las artes visuales. Las manifestaciones artísticas locales surgen desde un desa-

»Hoy no existen espacios en la región que posibiliten una profesionalización de las artes visuales«

rollo autodidacta, in-conexo de las tendencias centrales y cercano a las artes populares, de gente local que tuvo la posibilidad de profesio-

nalizarse trasladándose a otras regiones del país o por gente que migró acá.

Dentro de las nombradas posibilidades de desarrollo de las artes visuales en Atacama, sobresalen aquellas que directa o indirectamente recorren lógicas expedicionarias del territorio, que constituyen la columna vertebral cultural de esta región. Expedición que surge desde esta frontera o puerta hacia el despoblado, que se avienta al recorrido, a la experiencia y al descubrimiento más allá de los caminos ya trazados, que también pueden ser resignificados. Factor experimental validado en sí mismo, que pone en tensión el paisaje local y su vivencia, dotando a manifestaciones artísticas análogas —en su mayoría— de una potencia de lenguaje auténtica.

Las obras seleccionadas para esta curatoría (o expedición) deambulan entre dos lugares: primero, el recorrido del territorio e intención de registrar este andar, anhelo que deriva en una conceptualización de esta experiencia que dialoga entre lo que hay y lo que hubo, y recorre bifurcaciones donde los

medios expresivos tradicionales del arte se ven semióticamente desbordados. Y segundo, el resultado del recorrido y la búsqueda, el haber encontrado y cómo, desde el hallazgo, se proyecta una propuesta estética.

Transversalmente en las obras de esta selección, el proceso se erige como elemento primordial en su configuración, como campamentos que reposan durante un tiempo sobre una veta generosa, pero nunca perpetua. Recorridos de vida o muerte entre aguadas que definen una experiencia que va más allá de resultados fijos, más bien de un constante movimiento.

Pía Acuña Molina. Copiapó, 1989. Fotógrafa y gestora cultural. Su trabajo sobre el territorio y el paisaje comienza desde la fotografía, mediante la cual ha profundizado en problemáticas sociales y culturales. Ha exhibido su obra en exposiciones y publicaciones colectivas a nivel local y nacional. De forma paralela, construye una carrera en la gestión cultural, en el ámbito de la fotografía, las artes visuales y el desarrollo cultural local, específicamente en la comuna de Tierra Amarilla. Desde el año 2016 codirige el festival Encuentro Foto Atacama (EFA). Desde 2017 preside la agrupación Academia Cultural de Artes y Oficios Yachay Wasi.

Artistas



Fernanda
Aguilera G.

Copiapó, 1997





Obra

Momificado-sedimentado

2021

Registro fotográfico digital de *performance*, con impresión en
inyección de tinte

Dimensiones variables

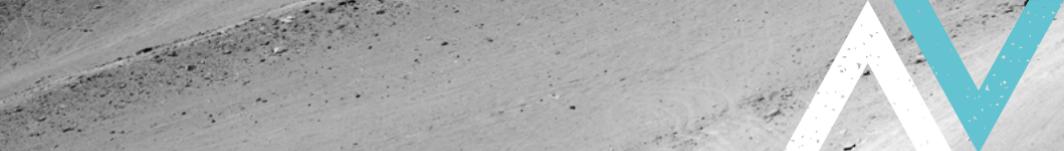
3 piezas

De puño y letra

"En una investigación de campo a modo de método arqueológico, me detuve a observar las ruinas de sedimentos de relave. Esto me llevó a embarrilar, con hilo de algodón, un cúmulo de este material, reiterando el movimiento, cuantas veces fuera necesario. Cuando sentí que era momento de detenerme, me alejé de la pieza. El relave, en conjunto con la formación de la figura, permiten al espectador/a leer la obra desde la dualidad: las momias representan la muerte trascendida en un cuerpo que no se desvanece".

Biografía

Fernanda Aguilera González. Copiapó, 1997. Sus obras, que giran en torno a la percepción de las zonas de sacrificio, se confrontan al extractivismo y a la idea de progreso ante la explotación de recursos naturales desde una mirada ancestral, acudiendo a simbologías precarias encontradas en el territorio. Entre sus trabajos principales está la serie de fotografías "Horizontes sesgados" (2018) expuesta en Centex Valparaíso; *Perkka*, desarrollada en su participación en Galería Callejera (2019), y *Sedimentado-momificado*, realizada y expuesta en el Centro Nacional Contemporáneo de Cerrillos (2021).



Romina
Alarcón C.

Copiapó, 1977





Obra

De la serie "Imaginario atacameño"

2015, 2020 y 2021

Fotografía digital sin retoque

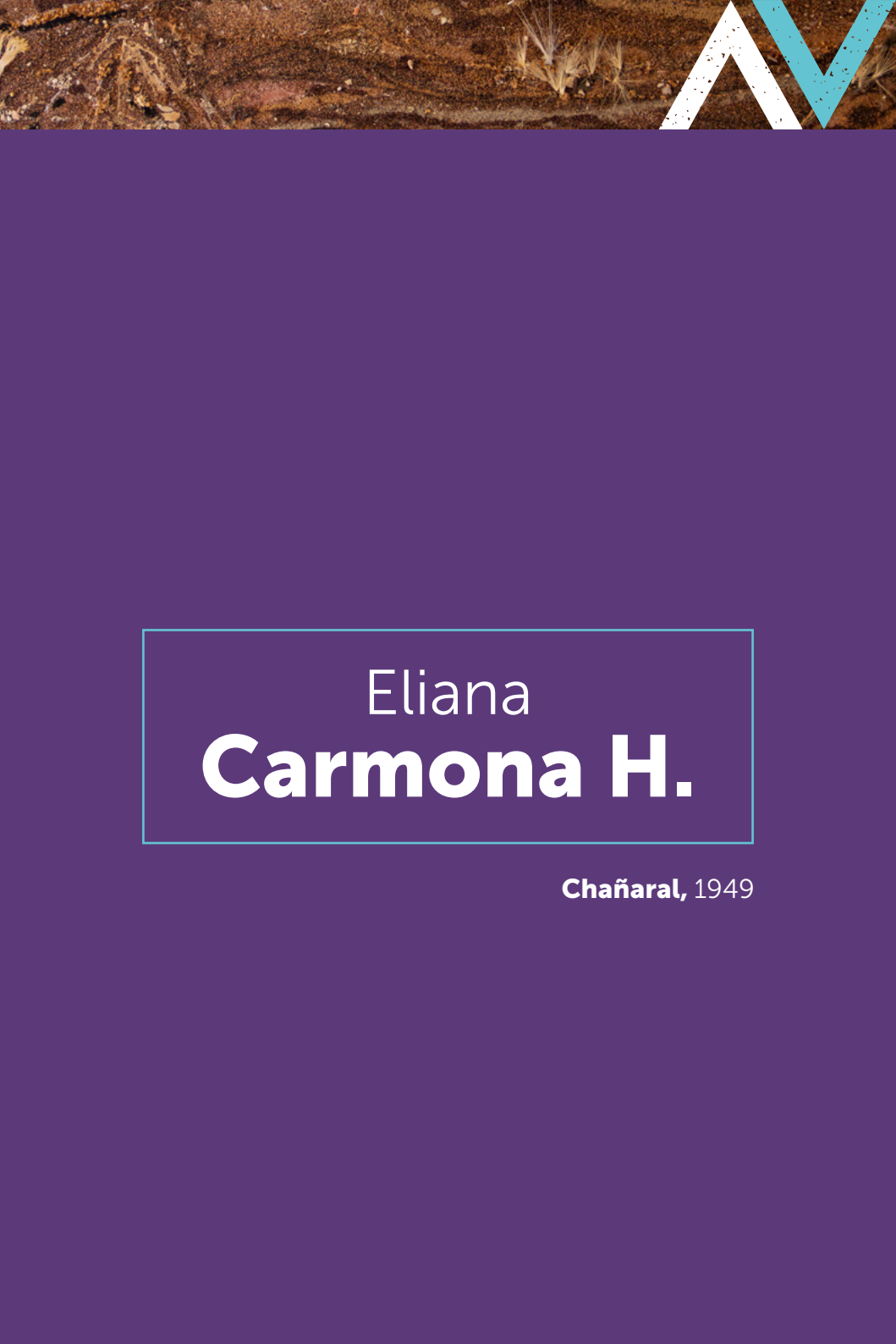
3 piezas

De puño y letra

"Estas tres fotografías, que forman parte de una serie de veinte, presentan el paisaje atacameño como un gran escenario, impoluto y silencioso, el cual se ha ido redibujando una y otra vez con el pasar del tiempo y la intervención humana. Las huellas lo han transformado en un vasto lienzo que muestra un sinfín de cambios dramáticos, manifestados tanto en el centro del desierto como en su costa. Las marcas en estos espacios solitarios, territorios 'no habitables' que muchas veces son parte del extractivismo, hablan también de la desidia de quienes no tienen apego al lugar".

Biografía

Romina Alarcón Cid. Copiapó, 1977. Fotógrafa independiente y gestora cultural. Codirectora del Encuentro Foto Atacama (EFA). Ha desarrollado su trabajo principalmente de forma digital, centrándose en el autorretrato como denuncia social y sarcástica de situaciones propias de la vida como mujer dueña de casa y profesional. También se ha enfocado en el paisaje atacameño como fuente de inspiración para entender asuntos como el extractivismo y el olvido.



Eliana
Carmona H.

Chañaral, 1949





Obra

Desierto dinámico e infinito de Atacama

2016

Collage con deposiciones de termitas

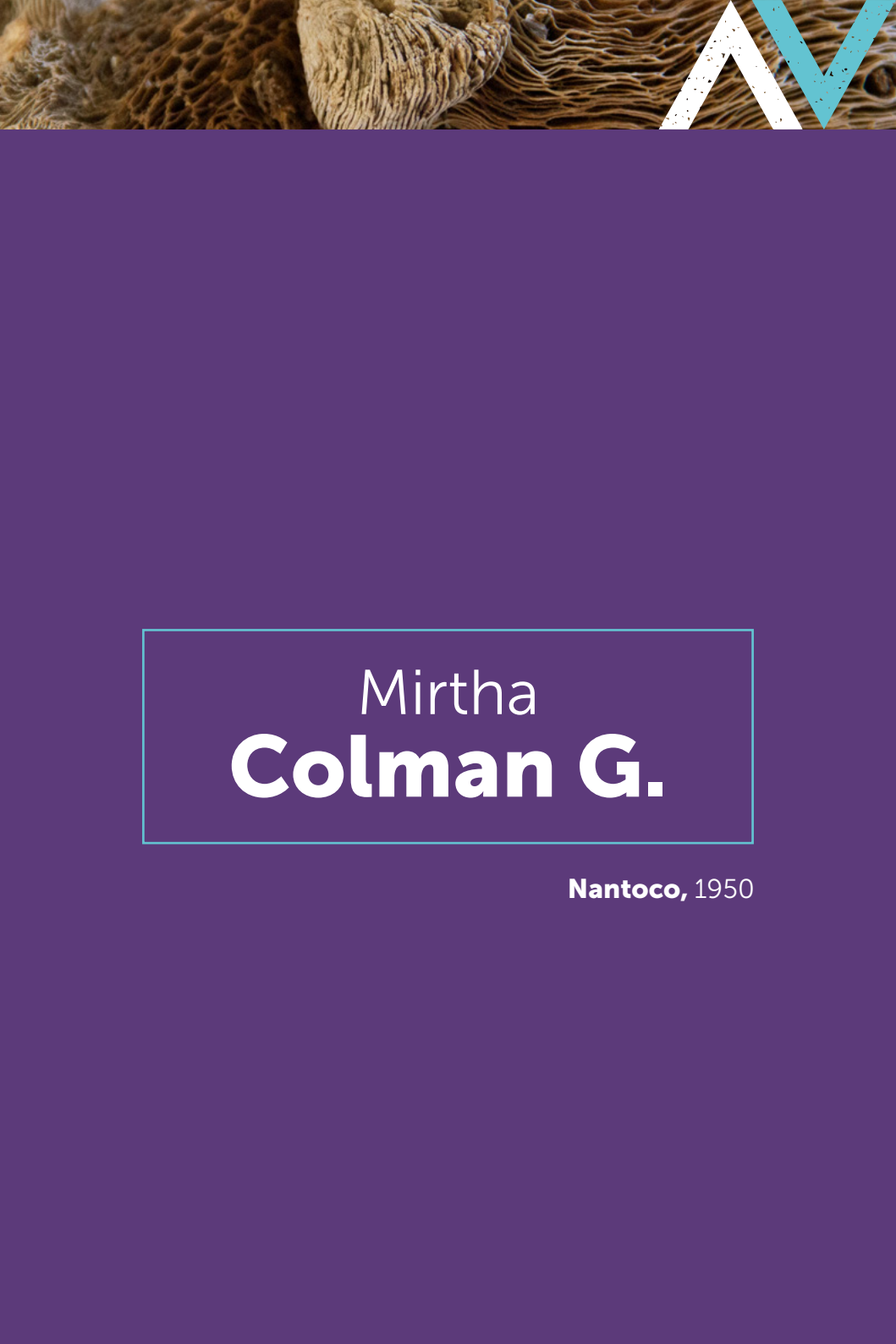
80 x 30 cm

De puño y letra

"Se trata de la representación de una postal del desierto de Atacama construida con deposiciones de distintos colores de termitas (*Neotermes chilensis*). Obtengo el material en mi hogar, donde las termitas dejan caer sus deposiciones luego de alimentarse de las vigas de madera que sostienen la casa. Es un hecho metafórico, si discutimos el rol de la megaminería que se proyecta de forma tan invasiva en el desierto de Atacama y sus alrededores".

Biografía

Eliana Aída Carmona Herrera. Chañaral, 1949. Artista visual. Entre sus obras más relevantes están *Autorretrato* (2006) y *Mandala con flores* (2019). Centra su trabajo en el asombro y admiración por los elementos naturales de fácil acceso, pero complejos por naturaleza. Trabaja con vegetales, flores, hojas, pieles de fruta y otros elementos orgánicos disecados, en una propuesta estética y ética que rescata lo orgánico y sustentable como medio para el arte.



Mirtha
Colman G.

Nantoco, 1950





Obra

Serie "Estado natural"
2019
Maderas encontradas
Dimensiones variables
16 piezas

De puño y letra

"Estas maderas encontradas en la costa de Chañaral fueron arrastradas por el último aluvión en Atacama, y estos pequeños trozos, 'esculpidos' por distintos elementos que dialogan con la región. Para su exhibición, seleccioné las pequeñas esculturas y las limpié de polvo y barro. Con este gesto reconozco a los elementos naturales como los principales constructores de la belleza, ligándolos al arte como medio que la devela por medio de la observación".

Biografía

Mirtha Colman Guyot. Nantoco, 1950. Artista autodidacta. Entre sus obras más relevantes están *Aluvión* (2016) y *Memorial a detenidos desaparecidos* en la U. de Atacama (2019), encargo de la Agrupación de Familiares y Amigos de Ejecutados y Detenidos Desaparecidos. Su trabajo refleja interés por la observación de la naturaleza y evoca su belleza más profunda mediante una pintura naturalista, un poema o intervenciones mínimas a maderas encontradas.



José Miguel
Marty L.

Santiago de Chile, 1981





Obra

Serie "Piedra brotada"

2021

Cestería sobre rocas y minerales

Dimensiones variables

10 piezas

De puño y letra

"En mi trabajo fusiono dos oficios tradicionales de la región de Atacama, como son la cestería y la pirquinearía. El tejer con totora o cobre las rocas y minerales de la región da paso a la exploración de otras cualidades de las materias primas, lo cual otorga un valor que va más allá de la funcionalidad intrínseca de los oficios".

Biografía

José Miguel Marty Lizana. Santiago de Chile, 1981. Reside en Copiapó. Magíster en Artes Visuales por la Universidad de Chile, y licenciado en Artes Plásticas por la misma institución. Entre sus obras más relevantes están *Vilukuram* y *Tejido*. Su obra artística le ha permitido trabajar con materias primas y oficios locales, así como acceder a un conocimiento más vasto de las dinámicas y relaciones en el territorio.

The top of the page features a horizontal banner. On the left, it shows a blurred, painterly landscape of mountains in shades of brown and grey. On the right, there is a large, stylized letter 'M' composed of two overlapping shapes: a white one with a black dotted pattern and a solid blue one.

Tatiana **Mayerovich B.**

Ancud, 1975



Obra

Cerro bramador 06, de la serie "Arqueología de lo imaginario"

2019

Montaje fotográfico digital

70 x 22 cm a 300 px

De puño y letra

"*Cerro bramador 06* está compuesta por la superposición de 50 fotografías digitales a color en que convergen el desierto y la geografía. La realidad y la ficción se presentan en la imagen como una pregunta y el descubrimiento de una respuesta posible. Porque el viaje, la búsqueda y exploración siempre ha sido un viaje hacia la vastedad de un territorio que abruma, donde la sola imagen fotográfica no es capaz de aprehenderlo y entonces debe ser refundida para descubrir aquello que únicamente intuye el mito colectivo".

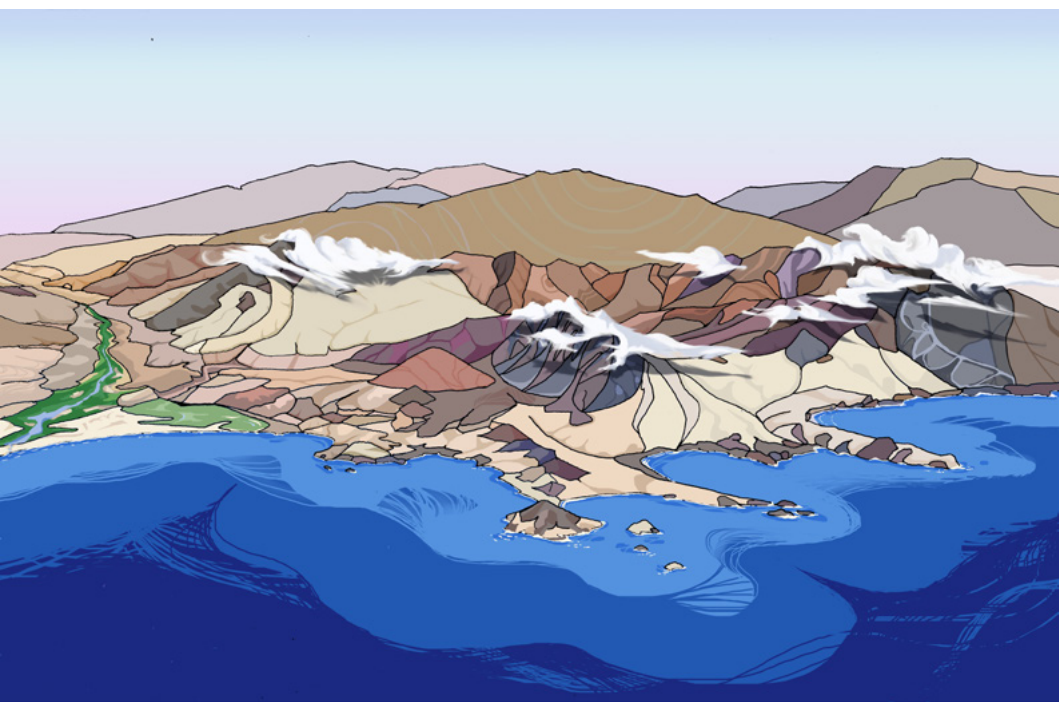
Biografía

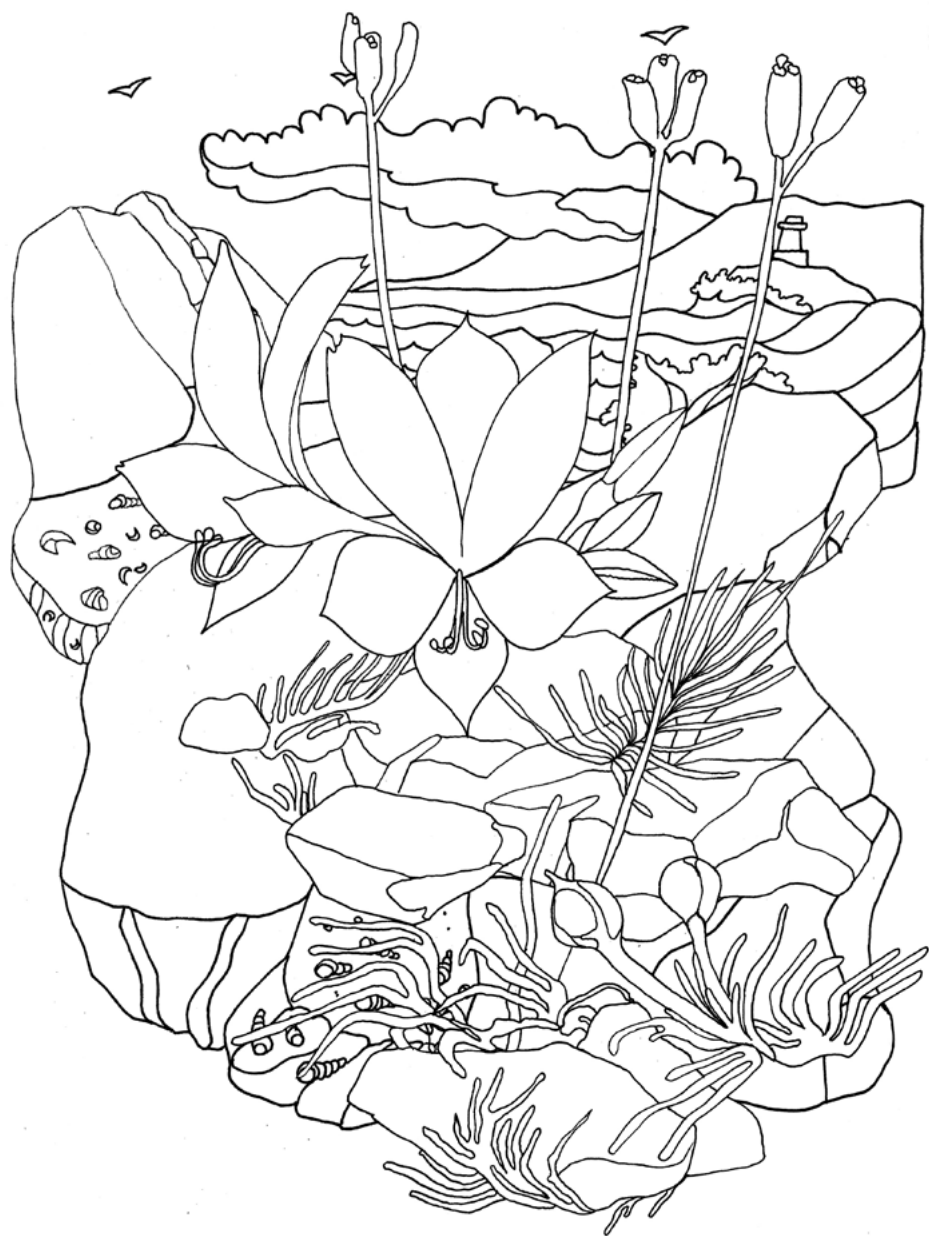
Tatiana Mayerovich Bahamonde. Ancud, 1975. Diseñadora, artista visual y escritora. Su trabajo indaga y explora el paisaje y el mito. Ha participado en exposiciones fotográficas colectivas en Copiapó, La Serena y Santiago. Ha publicado el álbum *Atacama ilustrada* (2014); el catálogo *Roger, Roger. Impresiones del pasado, presente* (2016) y el poemario *Pigmalión* (2019). Participa del taller de arte y pintura de Francisco Soriano.



Sebastian
Moreno T.

Santiago de Chile, 1992







Obra

Paraíso sin nombre, de la serie "Antes todo pa' allá era cerro"

2021

Ilustración digital, técnica mixta

Dimensiones variables

Especie endémica coloreable, de la serie "Alstroemeria"

2021

Ilustración digital, técnica mixta

Dimensiones variables

Las placillas del Huasco

2021

Ilustración digital, técnica mixta

Dimensiones variables

De puño y letra

"Paraíso sin nombre" pertenece a una serie de visualizaciones de la geografía del valle del Huasco antes de la intervención industrial del ser humano. *Especie endémica coloreable* es parte de una serie de ilustraciones para colorear, iniciativa gratuita de educación ambiental de la plataforma patrimonial *Materiales particulados* y recogen el patrimonio biológico de la sierra costera de Atacama. *Las placillas del Huasco* retrata las planicies fluviales en lo alto de la cordillera de la costa de Huasco que esconde especies únicas como el lirio blanco".

Biografía

Sebastian Moreno Triviño. Santiago de Chile, 1992. Pintor, músico y videísta. Ha realizado obras como *Camanchaca* (2015-2017), *Especie endémica desconocida* (2020) y *De Chulengo a Yestay: tras la huella del guanaco en Atacama* (2018-2022). Utiliza la pintura como génesis del proceso de creación; ha buscado por medio de la música y el video la construcción de relatos y experiencias que conecten al territorio, y también se ha interesado por el género del paisaje como contenedor de los procesos sociales, biológicos y biográficos del territorio.



Manuel
Ormazábal S.

Santiago de Chile, 1962





Obra

Serie "Ofrenda a mis desaparecidos pueblos"

2005-2018

Fotografía digital

90 x 110 cm

3 piezas

De puño y letra

"La serie 'Ofrenda a mis desaparecidos pueblos' es parte del proyecto 'Exploración de la región de Atacama 2005-2018' que plantea un viaje para construir un imaginario que dé otra lectura a la historia y mitología minera de esta región. Desde el hallazgo de un objeto arqueológico, realizo un recorrido estético que termina en una suerte de glorificación alegórica, similar a la pintura religiosa del barroco americano. Propongo el regreso a un territorio perdido. Sugiero la ofrenda para establecer una relación con lo desaparecido, en este caso los pueblos de Carrizal Alto (donde nació mi abuelo), Chañaralillo, Tres Puntas y Puquios, borrados hoy del mapa y la memoria".

Biografía

Manuel Ormazábal Soto. Santiago de Chile, 1962. Desde 1996 y hasta 2005 perteneció al colectivo Caja Negra. Ha realizado ensayos visuales, los que combina con propuestas de investigación fotográfica, instalaciones y montajes para reflexionar sobre el sentido de la imagen, usando la fotografía en su relación con la realidad, como herramienta para conocer el mundo y explorarlo. Su trabajo intenta cubrir ideas de identidad, territorio, periferia, mito, memoria y muerte. Entre sus proyectos relevantes están *Indios de América del Norte en Atacama* (2010), *Diario de la clase y álbum escolar* (2006) y *Para el recuerdo* (2003).



Mabel
Sepúlveda J.

Copiapó, 1992





Obra

Mancha mineral

2019

Esmalte sintético y relave sobre cartón

46 x 65 cm

2 piezas

Mancha en el cerro

2019

Esmalte sintético y relave sobre cartón

31 x 28,5 cm

El encuentro

2019

Esmalte sintético, óleo y relave sobre madera enmarcada reutilizada

30 x 60 cm

De puño y letra

"Mancha mineral" es el producto final de un conjunto de pinturas de la serie 'Relave', enmarcada en la serie 'Precaria'. Consta de dos fragmentos de imagen y superficie independientes que, al juntarse, dialogan entre imagen y soporte. *Mancha en el cerro* corresponde a la síntesis y abstracción de una mancha visualizada en uno de los cerros de Copiapó. Y *El encuentro* representa un segmento donde se encuentra el relave y el suelo del cerro en Viñita Azul en Copiapó".

Biografía

Mabel Sepúlveda Julio. Copiapó, 1992. Pintora. Sus obras más relevantes constituyen las series "Precaria" y "Relave", que marcan el encuentro y desarrollo del imaginario propio y la reflexión sobre territorio y paisaje. Plasma en su trabajo un diálogo entre lo figurativo y lo abstracto, para dar cuenta de las formas que se hallan en lo abandonado, lo viejo, las ruinas, los restos y vestigios de vidas de objetos y estructuras de las periferias y alrededores de la ciudad.



Luis
Triviño C.

Corral, 1941







El Grito de la Naturaleza

Obra

Luis Triviño Charlin y Lorenzo Triviño González
Parque Escultórico San Francisco, aka Trivilandia
2003
Escultura en madera, *landart*
0.3 ha
Número indefinido de piezas

De puño y letra

"Este proyecto surge de una iniciativa Fondart (2003) impulsada por un padre y su hijo. El parque recuperó un espacio destinado a la acumulación de escombros, ubicado en el sector Conchería del Puerto de Huasco. En este lugar, que tenía desechos y escombros de diferentes empresas, construimos juegos escultóricos en madera de eucalipto, que suele ser utilizada por los pirquineros de la zona para el enmaderamiento de los piques mineros, y una serie de esculturas en madera que retratan diferentes elementos del lugar, como los ancestros camanchacos, seres marinos y animales fantásticos".

Biografía

Luis Triviño Charlin. Corral, 1941. Escultor y artesano. Entre sus obras más relevantes están las esculturas *Cristo de la Normata* (1972), *La Sagrada Familia* (Premio Nacional de Artesanía, 1976), *Los pescadores* (obsequio al Papa Juan Pablo II, 1980) y *San Lorenzo* (Mina Algarrobo, 1993). Su obra aborda diferentes materialidades, y refleja el desafío de crear la figura desde la forma y el color del tronco o piedra originales.



Núcleo

» Paisaje y neoextractivismo; estrategias para reapropiar un lugar«

Consuelo Banda

El paisaje, decía Milton Santos en su libro *La naturaleza del espacio: técnica y tiempo. Razón y emoción* (1966), es un conjunto de formas y edades heterogéneas, pedazos de tiempos históricos representativos de diversas maneras de construir el espacio, “una escritura sobre otra, (...) una herencia de muchos momentos diferentes”.

Los trabajos curatoriales de las regiones de Atacama, Biobío, Los Lagos y Ñuble asumen la urgencia de hablar de esta herencia en nuestro tiempo histórico, marcado por las muy latentes y palpables consecuencias del extractivismo y neoextractivismo en nuestro entorno; degradaciones socioambientales que tienen impacto en la representación del territorio y su contexto, las identidades individuales y colectivas. Las obras que conforman esta selección están cargadas de lo que Yi-Fu Tuan, describió en su libro *Topophilia* (1974), como topofilia; es decir, manifiestan relaciones afectivas con el lugar mediante múltiples acciones. Andar, recordar, resignificar e invocar son solo cuatro de ellas, pero permiten movilizar una lectura cruzada sobre los paisajes de estas distintas regiones, distanciadas en lo geográfico, pero interconectadas en la subjetividad de vivencias compartidas.

Paisajes y sentido del lugar

El paisaje guarda un sitio primordial en nuestra relación con el mundo. Sus dimensiones materiales y simbólicas poseen rendimientos múltiples que atraviesan diversas disciplinas, genealogías y temporalidades. Jörg Zimmer en su texto “La dimensión ética de la estética del paisaje” (2008), plantea que hay habitualmente tres formas de aproximarse al paisaje: como investigación científica, como apropiación social de la naturaleza mediante el trabajo y como experiencia estética. Sin embargo, como en todo orden de cosas, estas parcelaciones resultan insuficientes para abordar el concepto. En vez, podríamos entenderlo en la convergencia de todas sus aproximaciones—incluso otras—, como construcción sociocultural que varía junto con las diversas épocas y sus preocupaciones, las que incluso requerirían hoy pensar la naturaleza y lo no-humano también como sujetos sociales según postulan Enrique Aliste y Andrés Núñez, en el artículo “Las fronteras del discurso geográfico: el tiempo y el espacio en la investigación social” (2015).

Estas renovadas relaciones con el paisaje implican también entenderlo mucho más allá de nuestro campo de visión, en tanto otros sentidos y sensibilidades entran en juego. También Milton Santos describió el paisaje como la dimensión de la percepción donde volúmenes, colores, movimientos, olores y sonidos, entre otros, van formando diferentes paisajes para diferentes personas. En un sentido amplio, puede ser entendido también —como también propone Yi-Fu Tuan en *Topophilia*— como el contacto de nuestro cuerpo con un fragmento del territorio, un segmento de la realidad parcial que, junto a otros cuerpos componen paisajes colectivos, los que también están bajo constante amenaza. El lugar es el medio principal en el cual damos sentido y actuamos en el mundo, arraigándonos y haciéndonos parte de él. Del mismo modo, nos vincula con diversos fenómenos, nos enlaza afectivamente con otros, a la vez que somos afectados por ellos. Cuando los lugares se vuelven impersonales e irreconocibles para sus habitantes, asistimos a conflictos territoriales que se manifiestan tanto en escalas personales

»El lugar es el medio principal en el cual damos sentido y actuamos«

como colectivas. Para ahondar en esta idea, ver el artículo de Juan Nogué, "Sentido del lugar, paisaje y conflicto" (2014).

Actualmente, las prácticas artísticas se involucran con aquel entorno de manera directa, *in situ*, como propone Jens Andermann en el libro *Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje* (2018). Para el autor, la obra ya no se detiene en reelaborar críticamente un paisaje que permanecía inerte, sino que más bien propone una relación abierta y cambiante con el lugar. Lo "co-funda (...) como espacio-tiempo ensamblado entre las agencialidades del artista-propositor, del público interpelado en cuanto operadores-participantes y de las materialidades objetuales y corporales que convergen y vibran allí". Agencias que son movilizadas tanto por posicionamientos políticos como biográficos: artistas que se han ido de sus lugares de origen, o han vuelto, o se han quedado por amor a uno nuevo; identificados con las luchas sociales, las causas medioambientales, la degradación de la naturaleza y los asentamientos humanos, siendo el extractivismo y/o neoextractivismo una herida que presiona aún más esa relación afectiva con el paisaje.

Breve mapa neoextractivista

Eduardo Gudymas, en su texto “Los extractivismos sudamericanos hoy. Permanencias y cambios entre el estallido social y la pandemia” (2021), ha descrito a Chile como un caso particular de neoextractivismo en el mundo, debido a todos los tipos de extracción que ocurren hoy simultáneamente en el territorio. Una condición que se corresponde con esa loca geografía a la que múltiples escritores y poetas dedicaron en otros siglos cartas de amor y añoranza. En su lugar, hidroeléctricas, embalses, campos de monocultivos, salmoneras, termoeléctricas, mineras, humedales depredados, forestales, plantas de celulosa, fábricas avícolas, porcinas y ganaderas y más, dirigen hoy nuestras líneas cartográficas.

En este presente, antes que lugares las regiones se transforman en *commodities*, grandes volúmenes de materias primas exportadas al extranjero mediante megaproyectos, nuevas tecnologías y la participación de empre-

»Geografía a la que múltiples escritores y poetas dedicaron en otros siglos cartas de amor y añoranza«

sas transnacionales. Para profundizar en esto, ver “Neoextractivismo, espacio de mercado y derecho a lo sagrado: el pueblo

mapuche en el Chile neoliberal” de Ictzel Maldonado (2021). Un enfoque que ha privilegiado estas formas de apropiación bajo la promesa de un desarrollo económico y social pero que, en la práctica, niega las desigualdades económicas, sociales, ambientales y territoriales que acompañan estos procesos; interrupciones en comunidades y espacios locales por compañías transnacionales; conflictos ocasionados por la presencia del Estado-nación en territorios históricamente excluidos; efectos sobre el trabajo y las economías locales, así como también sobre la salud, los cuerpos, los géneros y las identidades, mediante diferentes formas de violencia. Este proceso de transformación empuja a las comunidades a establecer dialécticas de negociación y resistencia que les permiten persistir en prácticas históricas y/o adaptarse frente a las transformaciones socioambientales, construyendo nuevas narrativas y formas de pensarse a sí mismas, como explica Hugo

Romero en "Extractivismo en Chile: la producción del territorio minero y las luchas del pueblo aimara en el Norte Grande" (2017).

Las obras y los procesos curatoriales de estas cuatro regiones dan cuenta de los problemas recién mencionados. No relatan, sin embargo, la misma historia, ni se anclan a tipologías de paisajes. En cambio, narran lugares, a través de lenguajes tan diversos como dialogantes para reconstituir sus propias estrategias de apropiación.

Acciones para pensar un paisaje

ANDAR. Puede que no haya acción que hable más elocuentemente de la polisemia del paisaje como el acto de andar y recorrer. Una forma estética que ha alcanzado, dice Francesco Careri en *Walkscapes. El andar como práctica estética* (2014), el estatuto de disciplina autónoma.

Pía Acuña describe el desierto de Atacama como un sitio estratégico, una puerta de entrada para **exploradores**, conquistadores y cazadores de tesoros.

Un lugar remoto que permitió soñar con riquezas capaces de poblar territorios ásperos, impro-

»Las obras narran lugares, a través de lenguajes tan diversos como dialogantes«

bables, lo suficientemente grandes como para hacer de la búsqueda a la deriva una forma de vida, trabajo y creación. Una tierra de pasaje y tránsito, como la describiría **Patricio Guzmán** en su documental *Nostalgia de la luz* (2010).

Varias de las obras seleccionadas por Acuña son resultado de expediciones y derivas, ejercicios de búsqueda, registro y recolección. Podríamos pensar estos trabajos como un inventario nómade de lo que hay, lo que hubo, lo que queda y lo que deja la industria de la **minería**, pequeños trozos de madera encontrados en la costa de Chañaral luego del último aluvión; o las dislocaciones producidas por elementos disonantes de la urbanidad abandonada en el desierto.

El andar también aparece en las obras seleccionadas por Vania Caro en el Biobío, un territorio metropolitano, heterogéneo y de límites difusos, donde con-

viven relatos sobre la naturaleza, la ciudad, la periferia y la ruina del patrimonio industrial. Artistas que recorren y recolectan algas como práctica anclada a la economía local o se internan en el bosque para ensayar maneras en que el territorio y el cuerpo pueden ser una misma cosa y están atravesados por las mismas heridas.

Andrés Muñoz nombra a la región de Los Lagos como “el último más acá” antes de la fisonomía dispersa del territorio insular. Un paisaje complejo cuyos procesos de habitabilidad han sido marcados por la dispersión territorial, el colonialismo y la depredación de aguas, bosques, tierra y cordillera. Un territorio que también empuja al desplazamiento, más aún para quienes están dedicados al arte. Hay quienes se instalan con materiales ligeros, solo los que pueden cargar; y otros, que nunca se fueron, han visto cómo se

**»Podríamos pensar
estos trabajos como un
inventario nómade de lo
que hay«**

multiplican los salmones en el mar. En este sentido, el “acá” demarca tanto una posición geográfica como política, situando el lugar del habla y creación artística en relación a una condición en constante cuestio-

namiento, resistencia y resignificación del sentido de lo recóndito y no a una centralidad dominante.

RECORDAR. Dice Simon Schama en *Landscape and memory* (1996) que “el paisaje es obra de la mente. Su paisaje se construye tanto a partir de estratos de memoria como de capas de roca”. Es memoria construida a través de varias generaciones, aprehensible desde experiencias cotidianas y biográficas. En el Biobío, algunas obras seleccionadas por Caro apelan a activar memorias desde lo cotidiano, de búsquedas biográficas entre álbumes familiares y técnicas antiguas, como si mediante su uso pudiesen traer al presente maneras pasadas de percibir el paisaje.

Luis Arias destaca las tensiones entre la ruralidad y lo urbano de las comunas que integran la región de Ñuble. Una región “nueva”, designada administrativamente apenas el año 2017, donde paisajes antiguos reciben una novedosa denominación política y provocan una pugna de opuestos. La convergencia entre

una tradición patrimonial y la impronta de la vanguardia citadina del **Grupo Tanager** (1929) marca para Arias la actitud de la producción artística del territorio; hay quienes buscan con nostalgia las escenas cotidianas del hogar de campo, y otros abren pasajes hacia ciudades secretas gracias al registro de ceremonias disidentes. En Atacama, obras documentan las transformaciones de una misma imagen a través del tiempo y su fragmentación o visualizan mediante imágenes satelitales la geografía del valle del Huasco, antes de la explotación.

En Los Lagos, Andrés Muñoz propone acciones de memoria que van en sentidos contrarios, como escribir en el mar la palabra “desaparecer”, imágenes de mujeres que flotan en el agua y resisten la amenaza de la desaparición del cuerpo o la encarnación de seres queridos con amuletos que viajan con nosotros; pero también acciones que buscan deconstruir la memoria siguiendo la descomposición natural de la fotografía como

»El espacio expositivo debe someterse constantemente a temporalidades y formatos que lo desborden«

olvido activo; la instalación de organismos textiles vivos en el paisaje, bichos que mutan y se adaptan y buscan una vinculación con la memoria heredada del territorio.

RESIGNIFICAR. El paisaje, atravesado de temporalidad y espacio, experimenta transformaciones en sus significaciones de acuerdo con las narrativas que cada grupo o cultura le confieren (ver el texto anteriormente citado de Aliste y Núñez). El desierto, la cordillera, el río, el bosque, la calle y sus elementos adquieren significaciones y resignificaciones múltiples que se superponen en textualidades híbridas.

La resignificación como operación del paisaje propone en las acciones del Biobío la ocupación de la calle, las escuelas y la ruina como espacio de encuentro y exhibición que reemplaza a los espacios cerrados de la galería; la relación con oficios constantes, adaptables y móviles como el grabado; la contingencia del estallido actualiza imaginarios y recursos colectivos como la gráfica, utilizando como referente a **Nemesio Antúnez**. Todos ejercicios que parecieran indicar

que el espacio expositivo debe someterse constantemente a temporalidades y formatos que lo desborden, liberando al paisaje de su condición postal.

En tanto, en Atacama, artistas/cultores resignifican la riqueza de los materiales y técnicas locales, oficios que desafían la funcionalidad de los elementos naturales, pero también cuestionan las nuevas materialidades residuales del despojo neoextractivista; sedimentos de relave que se momifican y escombros que se transforman en juegos. Mientras, en el Ñuble se bordan arpilleras que retoman prácticas y formas narrativas populares como un doble acto político; por la defensa del agua y la subversión de prácticas asociadas a lo "femenino"; cartografías personales que interpelan las masculinidades, el deseo y los cuerpos.

INVOCAR. Los paisajes son transtemporales y acuden en diferentes direcciones. Cada región, cada territorio, guarda sus propias historias. Mitologías, vivencias ancestrales y eventos traumáticos acumulan heridas que van dando forma a sus geografías; pero también dan origen a la imaginación y búsqueda de nuevas preguntas y problemas respecto a lo venidero.

En Atacama se trata de la recuperación de vertederos ilegales de desechos y escombros mineros mediante la construcción de juegos y esculturas que

**»Los paisajes son
transtemporales y acuden en
diferentes direcciones«**

se imponen al paisaje industrial, invocando ancestros a través de ofrendas para reconectar

con lo perdido. En el Biobío, la contingencia del estallido empuja a articular los discursos artísticos locales de la región e invocar viejas estrategias y herramientas de revuelta y agitación, como el cartel, la prensa y la gubia. También se ficcionan imaginarios futuros, postindustriales y postpatrimoniales, como forma de denuncia y resistencia frente a las visiones desarrollistas que han intentado configurar el territorio a punta de una industrialización y urbanización a medio camino. Mientras, se desmoronan las imágenes grandilocuentes y ecuestres de generales de antaño, que hoy, al calor de las revueltas, han perdido mucho más que la cabeza.

En Los Lagos, obras seleccionadas por Muñoz recogen los vínculos con los espacios y formas de la naturaleza, lo humano y lo no-humano; a través de cuerpos tejidos y rituales que dan vida a un cuerpo-árbol. Mientras, en Ñuble aparecen intempestivos paisajes selváticos habitados por comunidades de mujeres *cyborgs* que imaginan nuevos cuerpos-territorios y desplazan lo urbano como visión de futuro.

Para cerrar, quisiera detenerme en las imágenes que piensan el futuro, en particular las de las mujeres *cyborgs*. Pues, entre las obras contenidas en cada selección, aparecen ventanas hacia adelante, disruptivas de su propio grupo, pero no por eso menos elocuentes. Siguiendo las ideas de Alain Musset, expresadas en su texto “Entre ‘Fantasía social’ y ‘Paisajes simulados’: espacios públicos, ciudades privadas y ciudadanía” (2008), la ciencia-ficción no pretende solucionar los grandes problemas que afectan a nuestras sociedades, sino criticar el presente y poner en tela de juicio el futuro para reflejar y amplificar los grandes miedos de nuestros tiempos. Las curatorias de estas cuatro regiones hacen patentes aquellos miedos, a la vez que ensayan una respuesta. Como dice Donna Haraway en *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno* (2019) imaginar y tejer formas de sanar para poder vivir y morir juntos, en realidades y paisajes quizás irreparables.

Consuelo Banda Cárcamo. Valparaíso, 1988. Estudiante de doctorado en Territorio, Espacio y Sociedad, Universidad de Chile; Magíster en Desarrollo Urbano, Universidad Católica de Chile; y licenciada en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Investigadora en temas que abarcan arte y territorio, espacio público, ocio, geografías feministas y cine chileno. Coautora de los libros *En marcha: ensayos sobre arte, violencia y cuerpo en la manifestación social*, junto a Valeska Navea (Adrede Editora, 2013) y *Fuera y dentro del arte contemporáneo. Comunidad y territorio en las prácticas colaborativas de Valparaíso*, con Carol Illanes (Adrede Editora, 2016).

Bibliografía

- Aránguiz, Fernanda (ed.). *Publicar*. Santiago: autoedición, 2021.
- Andaur, Rodolfo. *Paisajes tarapaqueños*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2015.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. *Programa Traslado. Artes de la visualidad en Chile*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2017.
- Cristi, Nicole y Javiera Manzi. *Resistencia gráfica. Dictadura en Chile*. APJ – Taller Sol. Santiago: LOM, 2016.
- Donoso, Pedro. *Movimientos de tierra. Arte y naturaleza*. Barcelona: Polígrafa, 2021.
- Fernández, Leslie, Carolina Lara y Gonzalo Medina. *Concepción, te devuelvo tu imagen*. Concepción: Almacén Editorial, 2022.
- Galende, Federico. *Filtraciones. Conversaciones sobre el arte en Chile (1969-2000)*. Santiago: Alquimia, 2019.
- Goffard, Nathalie. *Imagen criolla. Prácticas fotográficas en las artes visuales de Chile*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2013.
- Illanes, Carol y Consuelo Banda. *Fuera y dentro del arte contemporáneo: comunidad y territorio en las prácticas colaborativas de Valparaíso*. Santiago: Adrede Editora, 2015.
- Lara, Carolina, Guillermo Machuca y Sergio Rojas. *Chile arte extremo. Nuevas tendencias en el cambio de siglo*. Santiago: La Calabaza del Diablo, 2008.
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. *Mujeres en las artes visuales en Chile 2010-2020*. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2021.
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. *Arte contemporáneo en Chile. Cuaderno pedagógico*. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2020.
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. *Serie "Ensayos sobre artes visuales" vol. 7, 8 y 9*. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- Mosquera, Gerardo (ed.). *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile*. Santiago: Ediciones Puro Chile, 2006.
- Muñoz, Cristián y David Romero. *La puesta a prueba de lo común*. Concepción: Plus Ediciones, 2014.
- Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile. *Catálogo razonado MAC*. Santiago: MAC Universidad de Chile, 2017.
- Museo de Arte Moderno de Chiloé. *MAM Chiloé, la Colección*. Chiloé: Corporación Museo de Arte Moderno Chiloé, 2017.
- Richard, Nelly (ed.). *Arte y política 2005-2015. Proyectos curatoriales, documentos críticos y documentación de obras*. Santiago: Editorial Metales Pesados, 2015.
- Fundación Trienal de Chile. *Trienal de Chile 2009*. Santiago: Fundación Trienal de Chile, 2009.
- de Vivanco, Lucero y María Teresa Johansson. *Instantáneas en la marcha. Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile*. Santiago: Ediciones UAH, 2021.

Conoce todas las curadurías de la

Cartografía v i s u a l



Créditos

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Julietta Brodsky Hernández

Subsecretaria de las Culturas y las Artes

Andrea Gutiérrez Vásquez

Jefa del Departamento de Fomento de la Cultura y las Artes

Claudia Gutiérrez Carrosa

Secretaría Ejecutiva de Artes de la Visibilidad

Alessandra Burotto Tarky

Equipo Secretaría Ejecutiva de Artes de la Visibilidad

Ximena Moreno Maira

Ignacio Szmulewicz Ramírez

Rafael Prieto Véliz

Rosa Valdivia Maldonado

Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos

<http://centronacionaldearte.cl/>

Galería Gabriela Mistral

<https://galeriagm.cultura.gob.cl/>



Cartografía Visual

www.cultura.gob.cl/cartografiavisual

Coordinación general – Mincap

Ignacio Szmulewicz Ramírez

Coordinadora de Diseño y Comunicación Digital

Patricia Salas Riveros –Mincap

Equipo coordinador

Javiera Bagnara Letelier

Isidora Sims Rubio

Gabriela Urrutia Da Bove

Cristian Muñoz Bahamondes

Editora general

Isidora Sims Rubio

Curadoras y curadores

Arica y Parinacota – Chris Malebrán Hidalgo

Tarapacá – Bruno Díaz Soto

Antofagasta – Macarena Gutiérrez Gebauer

Atacama – Pia Acuña Molina

Coquimbo – Felipe Muñoz Tirado

Valparaíso – Valentina Montero Peña

Región Metropolitana – Sebastián Valenzuela-Valdivia

O'Higgins – Fernanda Aránguiz Mardones

Maule – Loreto Muñoz Montoya

Ñuble – Luis Arias Estrada

Biobío – Vania Caro Melo

La Araucanía – Gonzalo Castro Colimil

Los Ríos – Valentina Inostroza Bravo

Los Lagos – Andrés Muñoz Valdivia

Aysén – Fabián España Rivera

Magallanes – Sandra Ulloa Mensing

Núcleos temáticos

Consuelo Banda Cárcamo

Bárbara Lama Andrade

Vania Montgomery Yulis

Diego Parra Donoso

Diseño editorial y producción gráfica

Yankovic.net

Diseño – Marcelo Calquín

Asistente de diseño – Amanda Yankovic

Corrección de estilo – María Eugenia Meza

© Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2022.

www.cultura.gob.cl/

© De las obras sus autores.

© De los textos sus autores.

© De las fotografías sus autores.

Imagen de portada: Eliana Aida Carmona Herrera.

Desierto dinámico e infinito de Atacama. 2016.

Las y los artistas han dado sus consentimientos para que sus fotografías sean utilizadas en este catálogo. Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente correspondiente.



Cartografía visual

