

Cartografía
visual

La Araucanía



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
**Trama y pulsación:
proximidades a
una panorámica
artística**

22

Nicole
Aliste

26

Mauricio
Ascencio

29

Comité de
**Maquinaciones
Defectuosas**

33

Gonzalo
Cueto

37

Marcela
Huitraiqueo

41

Inchiw

45

José
Isla

49

Daniel
Lagos

53

María
Moreno-
Rayman

57

Patricia
Pichun

60

Núcleo
**Resistir en
el presente**

68

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 neoextractivismo, 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 conciencia 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 específicidades, 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

»Trama y pulsación: proximidades a una panorámica artística«

Gonzalo Castro-Colimil

"La discusión no gira en torno a la abundancia de los olvidos, sino a la primacía de crónicas sin peso ni responsabilidad..., deoyerismos de época dedicados a rentabilizar la nostalgia, ecualizar las diferencias para fingir una pluralidad que es pura superficie y encubrir el falso valor de una cultura reconciliada consigo misma".

Carlos Ossa.

La región de La Araucanía está ubicada en el sector oeste del *Wallmapu*, entre las regiones del Biobío y de los Ríos, donde el pueblo mapuche mantuvo antes y después de la invasión española, un territorio autónomo, reconocido por tratados entre ambas naciones.

Chile, siendo un país joven, activó políticas orientadas a la ocupación de terrenos en la región en busca de poblar y obtener recursos con la promesa de "progreso". Esta operación mal llamada "Pacificación de la Araucanía" se originó a mediados del siglo XIX, y consistió en entrar con fuerzas militares, asesinar y despojar de sus tierras a los habitantes de este territorio, para luego rematar o asignar dicho suelo a chilenos o extranjeros "colonos", que se distribuyeron más del 90% del territorio ancestral mapuche, obligando a sus primeros habitantes a realizar un desplazamiento forzoso, quedando en terrenos reducidos y de difícil trabajo.

Señalo este hito como el origen de una serie de arremetidas hacia la región; como el triunfo del modelo económico neoliberal y estatal en los 70, que mediante leyes y subsidios trajo la proliferación de un sistema extractivista en las áreas forestal, hidroeléctrica, salmonera, entre otras. En este contexto, se otorgó la posibilidad de acumular riquezas a ciertos grupos privilegiados, y al mismo tiempo, se dejó en desmedro y amplió la brecha de la desigualdad de esta zona, considerada como la región más pobre del país. Sin duda estos antecedentes nos atraviesan, y reflejan en el cotidiano cómo el extractivismo ha sido parte de una compleja trama de violencias coloniales que, con militarización y antes evangelización, han desarticulado el tejido social de la región, llevándonos a reflexionar dónde nos encontramos situados y cómo operamos a través de nuestro quehacer cultural y artístico.

Leyendo este paisaje junto a sus identidades, coexistencias, diálogos y cruces, se presenta una panorámica fantasmagórica opectral, parte del propio sincretismo cultural, expresado en múltiples capas existentes en estas localidades. Es posible ver, con claridad, cómo se van superponiendo unas sobre las otras, en una especie de veladura, alternándose según las circunstancias y eventualidades.

Hace un par de décadas se han levantado varias escenas que han armado un entramado mediado por las características propias del territorio; en primer lugar, su emplazamiento en territorio mapuche y, en segundo, su situación social, política y económica.

Por esa razón, el arte toma un rol fundamental en las manifestaciones contemporáneas. Sus expresiones son utilizadas como herramientas políticas y sociales porque, en muchos de los casos, habitan al margen de la institucionalidad cultural. No porque no dialoguen con ella, sino más bien porque son otros los intereses o espacios donde necesitan comunicar.

»Lo íntimo, las herencias culturales, historicidades o acciones colectivas«

El entramado que se logra vislumbrar en esta región pasa por lo íntimo, las herencias culturales, historicidades o acciones colectivas. En muchos de los casos, lxs artistas levantan redes de colaboración y trabajo. Gracias a ese motivo muchos de ellxs aquí presentes han trabajado juntxs en algún momento de su vida, aportando al sustrato cultural de este territorio.

Destacando sus trincheras como lugar de enunciación y acción, son parte de un entramado y de una pulsación que reconoce sus prácticas artísticas como el trabajo de campo e investigación. Gonzalo Cueto incorpora diversas capas físicas, históricas y temporales que tensionan lo que denomina “la paradoja mortal del actual modelo de desarrollo neoliberal”; es decir, el abuso a los recursos naturales que solo trae fatales consecuencias para la vida. Esto devela el actual estado del paisaje natural y humano o el rescate histórico realizado por Daniel Lagos sobre lxs artistas de la región de La Araucanía a comienzos del siglo XX, permitiendo transitar por la memoria local.

La oralidad para el pueblo mapuche es de vital importancia, puesto que es la forma de transmisión de memorias a través de los *epew* (relatos orales que narran historias protagonizadas por animales con rasgos humanos), *piam* (narración cosmogónica williche sobre la historia o hechos ocurridos en tiempos remotos) y *gülam* (consejos). Los momentos en que se efectuan esos relatos permiten estrechar lazos afectivos, pero también el intercambio de conocimientos.

María Neyen Moreno Rayman utiliza este puente para revitalizar prácticas culturales y artísticas con el fin de motivar la reapropiación patrimonial sobre el arte textil vegetal, el *llankatu*, entre otros, desarrollando su trabajo en distintas localidades rurales. La memoria oral, traducida a lo pictórico, es un ejercicio extremadamente potente en el caso de la *lamngen* Marcela Huitraiqueo que presenta relatos de añoranzas por parte de la comunidad o Lof Huete rukan.

»Esos relatos permiten estrechar lazos afectivos«

José Isla me comenta que en su "intento por actualizar la tradición oral en un mundo saturado de imágenes, el ejercicio mnémico permite revisitar la interrelación entre distintas narrativas que

confluyen en un tiempo y espacio específico". Comparte este viaje íntimo y biográfico Mauricio Ascencio, mediante sus recorridos entre culturas y formas de vida. Él llegó a Vilcún hace varios años, encantándose con su espacio y compartiendo, de una forma respetuosa y sensible, lo que le tocó vivir en estas latitudes donde lo cotidiano es protagonista. En su obra utiliza diversas técnicas fotográficas análogas o estenopeicas, que dan valor a ese tiempo de relación con su entorno, al igual que la mirada de Patricia Pichun que dice "*Kufkuyawi. Una aproximación visual de la vida que ahí yace*". Su fotografía que transita entre lo geográfico y lo íntimo, ofrece una mirada contemplativa y de ímpetu poético sobre el territorio de *Wallmapu*, e invita a entrar en paisajes inquietantes y provocativos.

Provocativa como la ciudad misma, la colectiva Inchiw (cuyo nombre significa "Nosotros dos") menciona que su fuente de conocimiento proviene fuertemente del mapuche *kimün* (saber mapuche). Atendiendo las contingencias políticas y territoriales mediante la *performance*, son capaces de interferir el

curso de la ciudad creando discursos visuales desde sus cuerpos para emplazarnos. Al igual que Comité de Maquinaciones Defectuosas, se interesan por la calle y los centros de las ciudades, que son entendidos como espacios para comunicar mediante acciones poéticas, utilizando la metodología del *llamamiento*: es decir que se dirige a quienes las escuchan y a quienes se quieran sumar, apelando a lo sensible del mensaje y no a estrategias de convencimiento.

Ese sentir común se vuelve carne, se vuelve cuerpo en la urgencia, en lo íntimo, en lo colectivo, en lo histórico. Hoy se hace presente el pasado para no repetir malas prácticas en el futuro. Nicole Aliste activa el espacio público, lo utiliza como vitrina interesada en contraponer los discursos de las historias con los archivos oficiales en su posición de poder, realizando ejercicios de memoria y confrontándola con el presente.

Al terminar este recorrido se me vienen dos imágenes a la mente: la primera es esa espiral donde nos vemos enfrentados a eventos que quizás ya hemos leído, escuchado y vivido, quedando con la sensación de que la historia se repite; pero no, no es circular ni eterna, si no más bien una espiral donde lo acontecido se asemeja, pero las circunstancias y contextos son distintos.

La segunda es parte de un manifiesto de historiadores que dice "La historia no es solo pasado, sino también, y principalmente, presente y futuro. La historia es proyección".

He escuchado este concepto en diversos contextos, familiares, amistades, *trawün* (encuentros),

»Activan lo sensible, afectivo y colaborativo y emplazan a imaginar realidades futuras«

asambleas; incluso, lo ha mencionado el poeta Leonel Lienlaf en la apertura de una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) del Parque Forestal, en diciembre 2021. Las y los artistas y su fijación por el presente mediante sus reflexiones y ejercicios poéticos, más allá de lo representacional, activan lo sensible, afectivo y colaborativo y emplazan a imaginar realidades futuras, con la capacidad de producirlas nosotrxs mismxs, comprendiendo que en estos espacios también habita el arte.

Gonzalo Castro-Colimil. Temuco, 1986. Curador y agitador cultural. En sus trabajos desarrolla una investigación activa para reflexionar sobre la transformación territorial en diversas localidades del Cono Sur, visibilizando problemáticas geopolíticas, así como para apoyar procesos territoriales mediante el arte y la cultura. Fue ganador en 2017 del Encuentro de las Culturas, Concurso de Artes Visuales Indígenas Contemporáneas. Es fundador de la Coordinadora de Operaciones Artísticas (C.O.A.) y director de la residencia-circuito de experiencia territorial Êntun Fey Azkin Txawün (Ê FA).

Artistas



Nicole
Aliste C.

Santiago, 1991





Obra

Tu dolor dice, indígena

2016

Fotografía digital y videoacción

6000 x 3376 px cada pieza

3 piezas

De puño y letra

"*Tu dolor dice, indígena* es una intervención realizada en Temuco. Consistió en cambiar la publicidad inmobiliaria del paradero de locomoción colectiva del mall Portal Temuco por tres fotografías de un originario desnudo posando de frente, costado y por atrás. Las fotografías fueron tomadas en el Museo de la Plata (provincia de Buenos Aires) por el alemán Carlos Bruch en 1906, a este prisionero secuestrado y engañado, como muchos y muchas del sur de América, para ser estudiado por la ciencia. La obra libera este documento 110 años después, como un ejercicio de memoria y confrontación al presente".

Biografía

Nicole Aliste Carrasco. Santiago, 1991. Investigadora autodidacta y mediadora cultural. Ha vinculado su práctica con el arte relacional y colaborativo, empleando la oralidad para activar las memorias de los territorios. Contrapone los discursos de las historias y los archivos oficiales en su posición de poder. Ha participado en proyectos como Memoria PAC, Proyecto Lugar, Comité de Maquinaciones Defectuosas, Êntun Fey Azkin Trawün, entre otros.



Mauricio
Ascencio Z.

Santiago, 1976



Obra

De la serie "Agua-tiempo"

2015

Fotografía análoga

77 x 54 cm

De puño y letra

"Un reflejo es la luz que nos devuelve la mirada, posada en el agua, en un instrumento, en la pupila de unos ojos. La urdimbre de la vida es la urdimbre infinita de la luz y la oscuridad. Y así un buen día despunta el alba tras la noche más larga del año. Este es un saludo a la celebración mapuche del *Wiñon Antü*, del regreso del sol, la luz preeminente de nuestro planeta por mi medio expresivo, la fotografía, la 'escritura de la luz', según su etimología griega".

Biografía

Mauricio Ascencio Zúñiga. Santiago, 1976. Fotógrafo. En series que hablan del territorio, su trabajo en blanco y negro está enfocado en los procesos análogos, la fotografía estenopeica y las técnicas análogo-digitales. Sus últimos trabajos son *Inchin Tayin Wuitral* (Nuestros tejidos), que registra la preservación del tejido con lana de oveja realizado por mujeres mapuche de comunidades de Fillkuñ y Wallmapu. *Estenopeico - días de Kombifoto*, muestra el recorrido por el territorio en su cuarto oscuro móvil para construir un relato imaginista sobre la frontera.



Comité de
**Maquinaciones
Defectuosas**





Obra

Llamamiento Hambre, hombre, huelga, horca, hembra

2020

Fotografía digital

4928 x 3264 px

3 piezas

Créditos fotografías: Rubén Espinoza Gálvez

Participaron: Alex Sanzana, Catalina Irribarra, Sofía Velis, Catalina Ibarra, Francis Page, Natalia Moya, Leslie Santander, Bárbara Jiménez, Caro Luna, Ghislaine Montoya, Patricia Pichún, Rubén Espinoza, Marcos Ramírez, Yanara F. Marín, Loreto Lagos, Tiff, Marcelo Jaramillo, América Irribarra, Carla Pin-aud, Bárbara Gajardo y Nicole Aliste.

De puño y letra

"La obra fue un llamado a mujeres del territorio lacustre a poner el cuerpo en una *performance* en la conmemoración de los cuatro años del asesinato de Macarena Valdés, activista socioambiental. Adicionalmente, en esa fecha los presos políticos de Angol cumplían más de 110 días de huelga de hambre. En este contexto, realizamos un ayuno las 24 horas previas al inicio de la *performance*, un desplazamiento sensible que recorrió e intervino Pucón, capital del turismo del sur de Chile, susurrando y marcando en el asfalto del centro del pueblo 'Hambre, hombre, huelga, horca, hembra'".

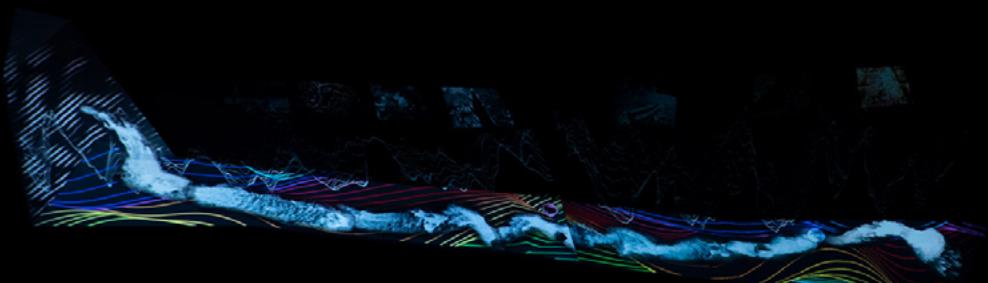
Biografía

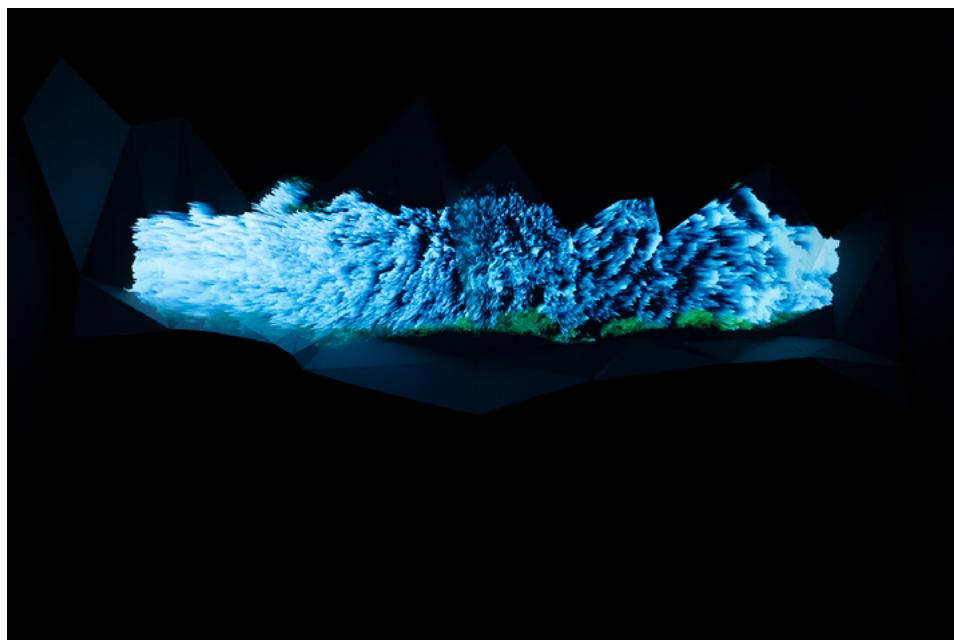
Comité de Maquinaciones Defectuosas. Colectiva transdisciplinaria de arte, acción y pensamiento, formada el año 2019 en Temuco, *Wallmapu*. Integrada por Mayra Nava Becerra (Ciudad de México, 1986), Bárbara Gajardo González (Santiago, 1980) y Nicole Aliste Carrasco (Santiago, 1991). Su objetivo es promover agenciamientos político-afectivos al margen del dominio patriarcal y mercantilista. Sus asuntos de interés son la vinculación cuerpo-territorios-afectos, las prácticas de lo común, vulnerabilidades y resistencias.



Gonzalo **Cueto V.**

Temuco, 1973





Obra

Vertiente tonal

2021

Video expandido y videoinstalación

Dimensiones variables

2 piezas

De puño y letra

"*Vertiente tonal* es una videoinstalación de múltiples proyecciones, sistematización de un trabajo de campo que incluye videoensayo, *mapping*, paisaje sonoro y entrevistas, realizado en los dos últimos años en *Wallmapu*. El punto de partida de la obra es la cuenca del río Cautín, escenario por definición de la vida en la comunidad mapuche. La propuesta incorpora diversas capas físicas, históricas y temporales que tensionan la paradoja mortal del actual modelo de desarrollo neoliberal, es decir el abuso a los recursos naturales que solo trae fatales consecuencias para la vida".

Biografía

Gonzalo Cueto Vera. Temuco, 1973. Artista visual. Desarrolla su práctica artística como herramienta de visualización, vinculación e imaginación activista de realidades locales en crisis. Tiene experiencia en residencias de creación e investigación, y ha expuesto y participado en muestras de videoarte en el extranjero como en Chile.



Marcela **Huitraíqueo**

Temuco, 1994





Obra

Karu rüpü

2021

Pintura

150 x 120 cm

De puño y letra

"Mi intención con este proyecto de investigación artística realizado en *Ralum koyam Lof Huete Rukan*, es poner en valor la memoria de las personas mayores del territorio, para ser transmitida y resguardada de manera respetuosa. Un documento sensible y valioso que nos hace retornar al fogón y heredar un fragmento de sabiduría a nuevas generaciones".

Biografía

Marcela Huitraiqueo. Temuco, 1994. Creadora mapuche, perteneciente al *Lof* (comunidad) *Wete Rukan*. Sus "tallados pictóricos" se vinculan a la comunidad mapuche y su memoria, dando origen a obras pictóricas, entre las cuales se destacan las series *Milla Zügün y Folil Lof Huete Rukan*, realizadas a partir de la reflexión sobre la memoria espiritual y el territorio. Ha expuesto en *Wallmapu*, Chile y el extranjero.



Inchiw

Temuco, 2010





Obra

Weza Pewma

2021

Videoperformance

1920 x 1080 px y 23,98 fps

De puño y letra

"Es un proyecto en curso de videoperformance, que nos conduce a través del mundo de los sueños; aunque en este caso, más bien de los malos sueños o pesadillas. Se integran a este universo una serie de símbolos que nos remitirán además a las pesadillas de un determinado cuerpo/territorio perseguido por conflictos alojados ya en lo profundo de otras dimensiones más allá de la realidad".

Biografía

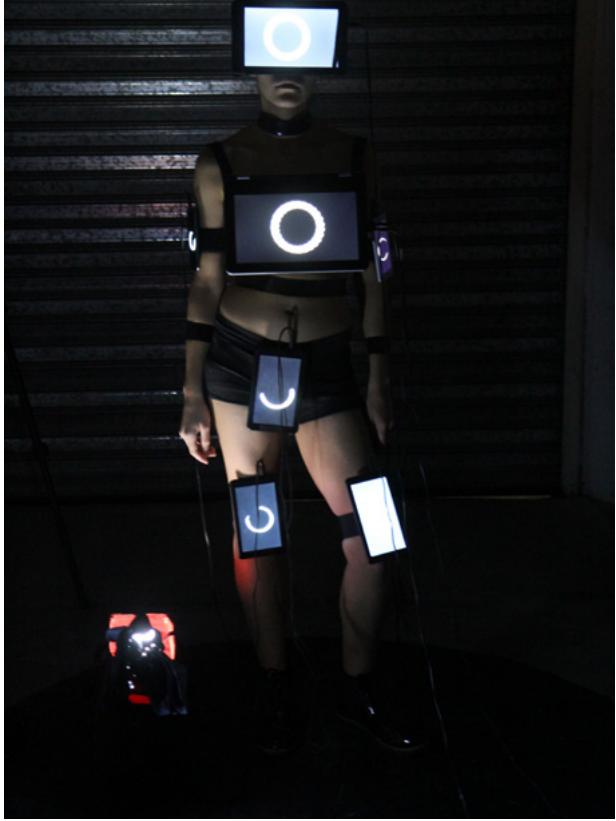
Inchiw. Colectivo creado en Temuco en 2010 por Camila Collipal (1990) e Isaac Brand (1990). Nace a partir de la serie de pinturas *Adolecer post parto* (2005) por la necesidad de generar imágenes en torno a la contingencia que viven en su territorio, producto de la violencia de Estado. Emplean la performance como una manera de encontrarse con sus cuerpos, y percibir cómo reaccionan y encarnan la historia. Sus fuentes de conocimiento provienen del mapuche *kimün*, sus expresiones y su historia.



José
Isla H.

Valdivia, 1984





Obra

Kechumalal: cinco corrales a la imaginación

2018

Performance

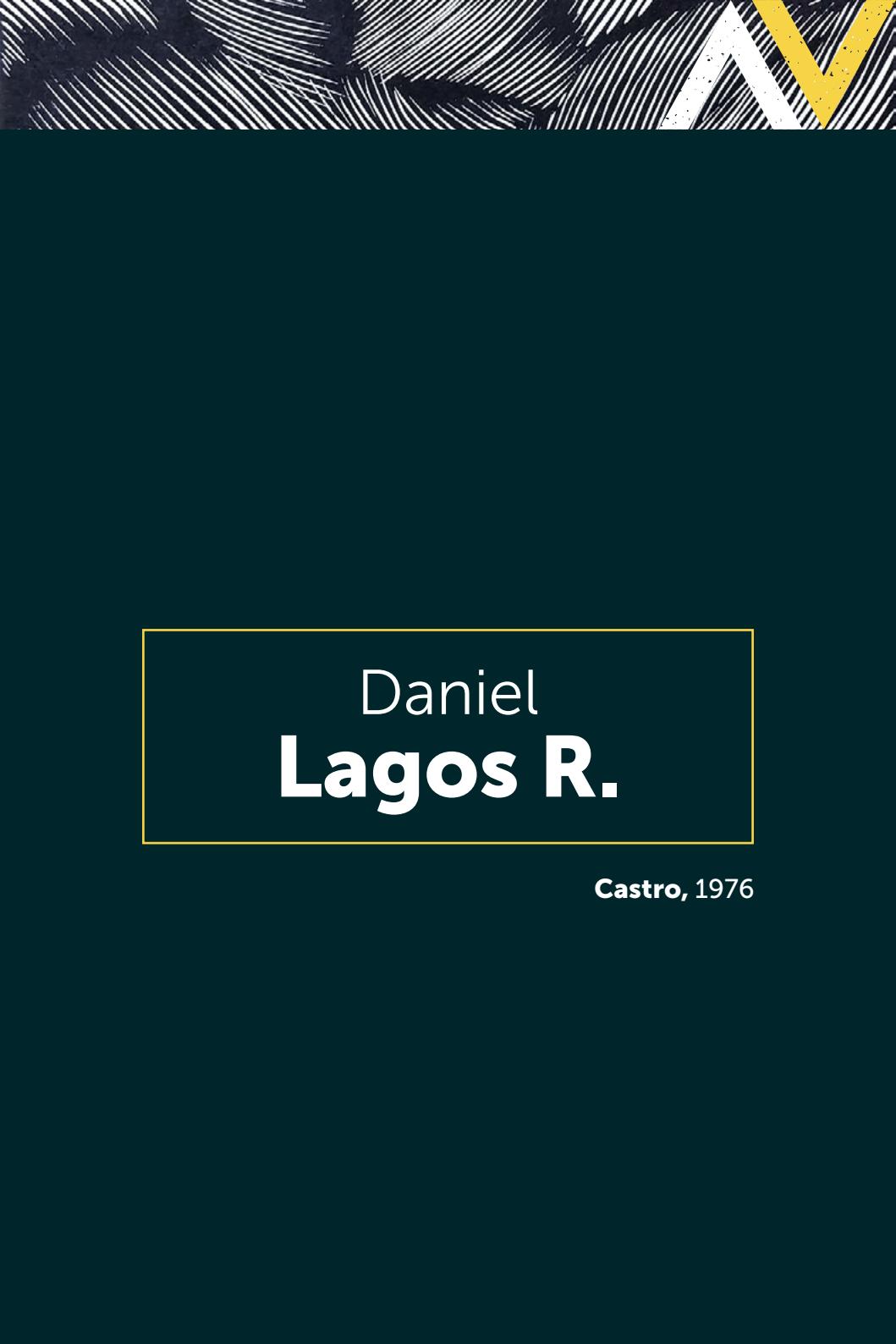
Créditos: Jimena Brescia

De puño y letra

"Recorro la historia de mis padres, quienes se conocieron en el año 73, en el extinto fundo maderero de Quechumalal. Cada uno de los cinco videos que conforman la obra contiene líneas narrativas distintas y el espectador puede organizar su experiencia como estime, pasando junto al cuerpo de un performer. En un intento por actualizar la tradición oral en un mundo saturado de imágenes, el ejercicio mnémico permite revisitar la interrelación entre distintas narrativas que confluyen en un tiempo y espacio específico".

Biografía

José Isla Hidalgo. Valdivia, 1984. Especialista en lenguajes artísticos combinados y certificado en teatralidad, cuerpo y textualidades contemporáneas, ha trabajado en diversas iniciativas culturales del sur de Chile y en distintos países de Latinoamérica. Desarrolla su quehacer en torno a las subjetividades y a los dispositivos tecnológicos. Como investigador escénico ha presentado trabajos en México, Perú, Bolivia, Estados Unidos, Argentina y Chile.



Daniel
Lagos R.

Castro, 1976





Obra

Serie "La pintura en Temuco 1900-1960"

2021

Linograbado

Dimensiones variables

10 piezas

De puño y letra

"La serie forma parte de un libro de artista que constituye el resultado de un proyecto Activarte 2021 de la Corporación Cultural de Temuco. Se trata de una obra genuina, que incorpora la investigación y rescate histórico sobre los artistas que hicieron su producción plástica durante los primeros decenios del siglo XX, la mayor parte de ellos olvidados por la comunidad. En términos de la imagen, incluye trece grabados originales en linóleo realizados específicamente para esta obra gráfica e histórica".

Biografía

Daniel Lagos Ramírez. Castro, 1976. Artista visual, investigador y grabador. Fundador del Taller de Grabado Cherkán Color de Temuco. Actualmente realiza investigaciones en torno a la historia del arte local en Temuco y Valparaíso. La temática e investigación visual versa sobre el tema del paisaje cultural rural/urbano, la ecología y valorización del patrimonio a través de posibles desplazamientos desde el grabado tradicional.



María
Moreno-Rayman

Comunidad Ignacio Moreno de Chucauco (Freire), 1986





Obra

Piwke

2021

Zamiñ (cestería)

75 x 45 cm

De puño y letra

"Esta creación colectiva fue pensada desde la necesidad de apelar a la profundidad del *piwke kimun* (*kuifike kimun*) (saber del corazón) compartido con más mujeres tejedoras zamife del *Wallmapu* y como ofrenda al *mallinko* (lago) donde he jugado y crecido. También fue pensada para ser trasladada a lugares donde pueda ser vista y sostenida por mi propia corporalidad. El proceso de hacer una pieza en tejido vegetal requiere una vinculación con el territorio, el paisaje y sus tiempos, la recolección, el conocer, el buscar. Eso le ha dado un firme sentido a mi trabajo".

Biografía

María Moreno-Rayman. Comunidad Ignacio Moreno de Chucauco (Freire), 1986. Tejedora, artista, gestora cultural y tallerista de oficios tradicionales. Investiga de manera independiente sobre corporalidades indígenas, geopolíticas y arte mapuche. En 2020 publicó el libro *Pegeluwam mapuche zomoñi az. Corpo-visibilidad y presencias estético-simbólicas en la mujer mapuche*. Es responsable del proyecto "Zamiñ ka zugutun". También explora el lenguaje audiovisual.



Patricia
Pichun C.

Temuco, 1964



Obra

Territorio en silencio, la vida que se manifiesta

2019

Fotografía digital

100 x 70 cm cada pieza

2 piezas

De puño y letra

"Mi propuesta fotográfica transita entre lo geográfico y lo íntimo, ofreciendo una mirada contemplativa y de ímpetu poético sobre el territorio de Wallmapu. Invito a paisajes inquietantes, como el interior de algunos humedales, lugares sagrados mapuche que están bajo amenaza de desaparecer, afectando la *Itrofillmogen* (biodiversidad) y toda su riqueza cultural y espiritual. El andar en silencio (*Kufkuyawi*) que realicé por la naturaleza, captura la esencia de ese 'ser ahí' e invita a sentir y atender la vida, la interconexión de todos los seres que yacen en el territorio".

Biografía

Patricia Pichun Carvajal. Temuco, 1964. Fotógrafa autodidacta, en constante formación en talleres de especialización en fotografía y audiovisual. Ha participado de exposiciones colectivas en galerías de arte, centros culturales y otras instancias a nivel regional, nacional y también en el extranjero. Trabaja como fotógrafa de oficio y, en forma paralela, desarrolla proyectos artísticos colectivos, personales y colaborativos.



Núcleo

»Resistir al
presente,
recordar el
pasado e
imaginar el
futuro«

Diego Parra Donoso

La noción de *resistencia* remite a lo refractario, a aquello que “aguanta” constantemente los embates de alguna fuerza externa. A nivel político, hablamos de resistencia cuando queremos expresar la oposición abierta y desafiante a alguno de los múltiples regímenes hegemónicos por los que estamos atravesados (pensemos en la *interseccionalidad* como la idea clave para comprender esta red de normas que nos moldean y condicionan). De ahí que hablemos de “grupos de resistencia” cuando nombramos a aquellos *colectivos* que, por ejemplo, combaten ya sea pública como clandestinamente a alguna dictadura.

En el campo artístico, la resistencia es una categoría dinámica y muy útil a la hora de pensar las múltiples caras de las prácticas artísticas críticas, porque ninguna obra *resiste* del mismo modo, y no existen jerarquías que nos digan qué manera es mejor o peor de *resistir*, cada proceso artístico finalmente define modos inusitados de hacer cara a lo real. Esto guarda relación con el carácter instituyente que las prácticas artísticas poseen en su dimensión contemporánea, es decir que cada obra propone en sí misma una redefinición (en términos de ampliación) de lo que entendemos por artístico. Para ser más precisos, cada contexto es respondido con un determinado tipo de obra que piensa e impugna poéticamente la especificidad de ese momento puesto que, tal como indica Hal Foster en “Recodificaciones: hacia una noción de lo político” (2001): “todo es especificidad histórica y posicionamiento cultural”.

Las formas históricas en que la *resistencia artística* se ha desarrollado son muchas, siendo el modelo vanguardista el más tradicional, el cual deberíamos dar por superado con la entrada de nuevas formas de hegemonía que han transformado profundamente la estructura sociopolítica y cultural del capitalismo. La tendencia a absorber lo artístico en el orden económico actual, determina que las estrategias de transgresión vanguardistas vean su vigencia y potencia cuestionada (si es que no agotada), ya que en un mundo donde todo puede ser eventualmente fagocitado por el mercado, la vieja idea de un límite moral que puede ser infringido por el arte como fin en sí mismo queda obsoleta (y podríamos también caracterizarla como un gesto inocente, casi enternecedor cuando se da en el presente).

Tenemos que comprender que, al operar desde una hipótesis donde los fenómenos culturales serían estáticos (pensemos que el horizonte vanguardista

se ideó para una estructura social y política mucho más rígida que la nuestra), dicha mecánica transgresora, si bien sigue apareciendo en distintas acciones, pierde la capacidad de moverse dinámicamente en el propio orden imperante. La categoría de resistencia, entonces, apela justamente a esa necesidad de movilidad y constante rediseño, y además, asume que su lugar de lucha no está fuera del sistema, sino dentro del mismo, al tomar una función boicoteadora o, incluso, de guerrilla.

Esta transformación, que pasa desde un modelo de transgresión a uno de resistencia, redefine nuestra propia concepción de lo político en el arte, ya que nos obliga a comprender que cualquier acción transformadora se dará ahora en torno a coordenadas locales. Esto implica el paso desde una lógica totalizante y expansiva, hacia una mucho más concentrada y que fundamenta su trabajo en vínculos menores, como la identidad, lo territorial o la memoria. Ya no caben grandes narrativas, puesto que las mismas nociones que antiguamente poseían un valor innegable, como las ideas de nación, Estado, religión, clase, etcétera, han perdido mucho de su poder.

A su vez, tendríamos que complementar esta

»La categoría de resistencia apela a esa necesidad de movilidad y constante rediseño«

noción de lo resistente con lo que es propio del arte contemporáneo: a saber, su doble vinculación con lo real. Por un lado, podemos entender las obras como fenómenos que sintetizan muchos de los conflictos y sustratos culturales de su tiempo (una lectura sociologizante); y por otro, siguiendo a Andrea Giunta en sus textos *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (2014) y *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro* (2020), es posible leer cada intervención artística como un "estallido" particular en su tiempo, que produce sus propios efectos tanto en el presente, como en el pasado y el futuro (ya sea reinterpretándolo, así como imaginándolo, respectivamente). Esta última aproximación crítica tiene utilidad para hablar de un *arte resistente*, puesto que permite comprender mejor los modos complejos en que es posible hacer frente al presente atendiendo a su especificidad.

Actualmente, las prácticas artísticas críticas han incorporado también a su carácter *resistente* la idea de una aproximación *situada*, es decir, que toma partido por una visión parcial y subjetiva de la realidad, en el contexto de una cultura que ha relegado dicha óptica hacia lo subalterno o lo marginal. Conocer de manera situada, implica forzosamente reconocer el diagrama político que ordena toda la sociedad, donde hay algunos que tienen la ventaja de producir discursos universales, sobre otros que solo pueden hablar de lo particular (entendiéndolo como una falta, un error en sus epistemologías). Donna Haraway, en "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio parcial" (1995), explica que el conocimiento situado asegura mejores formas de entender a cabalidad el presente, ya que las perspectivas tradicionales solo ofrecen generalizaciones que alisan la rugosidad propia de nuestro multiforme tiempo. También afirma:

(...) creo que mi problema y "nuestro" problema es cómo lograr *simultáneamente* una versión de la contingencia histórica radical para todas las afirmaciones del conocimiento y los sujetos conocedores, una práctica crítica capaz de reconocer nuestras propias "tecnologías semióticas" para lograr significados y un compromiso con sentido que consiga versiones fidedignas de un mundo "real", que pueda ser parcialmente compartido y que sea favorable a los proyectos globales de libertad finita, de abundancia material y de felicidad limitada.

Las ventajas de esta forma de conocer son que, al buscar las perspectivas desestimadas por las visiones hegemónicas, se es capaz de reconocer los límites y condiciones de posibilidad mismas de ese conocimiento (Haraway le dice "tecnologías semióticas"). Es decir, mirar desde donde no hay costumbre de mirar permite reconocer cómo es que se ha ido construyendo el conocimiento aceptado, y con ello, tener la capacidad de analizar todas las construcciones discursivas que han impedido el ingreso de nuevas subjetividades al orden dominante. El conocimiento, entonces, funciona como un régimen de exclusiones que no solo coloniza aquello que analiza, sino que también lo sanciona como aceptable o no, normal o anormal, oficial o marginal, canónico o vanguardista, etcétera.

Tal como podemos imaginar, las acciones artísticas que den cuenta de una forma de *resistencia* al presente son extremadamente amplias, cuestión que

asegura su pluralidad y constante inventiva. A diferencia del horizonte vanguardista, no estamos insertos en el régimen ilustrativo o de denuncia que, con su sujeción al lenguaje tradicional, tiende a clausurar las posibilidades de experimentar con el propio lenguaje, de torcer su norma e impugnar sus estructuras internas. Nelly Richard recurre a la noción de “lo crítico-estético” para designar a las prácticas artísticas críticas en el contexto de la era neoliberal. Usa este concepto para diferenciarlo de la idea moderna de arte, vinculada sobre todo a la autonomía total y a un régimen capitalista que aún no ha domesticado el quehacer cultural, como ocurriría en el presente. Y explica en “La crítica: entre lo artístico y lo cultural” (2010):

Lo “crítico-estético” alude a cómo el arte trabaja con la objetualidad de los medios y soportes, con el simbolismo de los discursos de la representación expuestos a montajes y desmontajes, apelando a una subjetividad no cautiva de lo ya estetizado por la comunicación, la publicidad y el espectáculo. Lo crítico-estético deviene político en la medida en que sus modos de desorganización y reorganización de las formas sociales y de los materiales culturales que intervienen en la obra son capaces de incitar al espectador a experimentar con lo visible –y, también, con lo que se ha hecho invisible– gracias a determinados enfoques y desencuadres de la mirada, que combaten el vaciamiento de las imágenes que se consumen en la pura espectacularización del capital globalizado.

Tal como plantea la autora, lo crítico o *resistente* (podemos intercambiar aquí los conceptos) es capaz de dar visibilidad a lo que queda oculto a plena vista, y también ayuda a reconocer lo específico que hay en lo que vemos cotidianamente (esto sería una forma de enfocar mejor en un contexto donde nuestra capacidad de ver ha sido adormecida por la “espectacularización” de la sociedad contemporánea). Sin un dispositivo crítico que asista en la labor de identificar en profundidad el régimen de signos que ordena y da forma, es imposible lograr una resistencia que logre ofrecer respuesta al presente cambiante. Podríamos decir, finalmente, que *ver no es igual a conocer*, y que esto último implica un proceso de crítica agresiva a cada uno de los aspectos que traman lo que experimentamos como lo real.

Desde esta brevíssima conceptualización sobre lo resistente en el horizonte artístico contemporáneo, quisiera referir a la Cartografía Visual, un proyecto del

Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio, que ha dado lugar a distintas selecciones de obras y artistas, por parte de curadores representantes de cada región de Chile. En particular, me tocó pensar en torno a las curadurías de la región del Maule (Loreto Muñoz), de La Araucanía (Gonzalo Castro-Colimil), de Aysén (Fabián España) y Magallanes (Sandra Ulloa). En ellas el concepto de resistencia se expande y adquiere morfologías distintivas, ya que todos

sus curadores tomaron como eje fundamental la vinculación con el territorio; es decir, cada obra experimenta con una forma específica de estudiar

»Un conjunto que revela el carácter único de cada una de estas zonas«

y trabajar poéticamente su entorno más inmediato. Es importante entender esto último de la manera más amplia posible y dejar de lado una noción cartográfica del territorio que solo se vincula con zonas geográficas específicas y nada más. Aquí hay formas de trabajo que reconocen en la historia local, las comunidades, los conocimientos tradicionales y el propio paisaje un conjunto que revela el carácter único de cada una de estas zonas. Podríamos hablar incluso de un cierto *genius loci* en algunas de las aproximaciones (especialmente la de España en Aysén), donde el paisaje está imbuido de significados espirituales.

En el caso de Sandra Ulloa y su vinculación con Magallanes, surge muy claramente la pervivencia de un mito fundacional chileno: el del paisaje y una cierta metafísica de lo geográfico. Todo lo que proviene de un territorio dominado por la más abrumadora de las naturalezas solo puede ser entendido desde ese lugar, ya que no puede ser eludido por su absoluta superioridad física (lo *sublime matemático* de Kant). Sin embargo dicho discurso, que ha signado a Chile como un paisaje antes que otra cosa, tal como indicó Nicanor Parra, es interpelado por nuevas perspectivas que intentan visibilizar cómo en esa narrativa subyace un elemento colonial. Magallanes carga consigo desde su propio nombre al europeo que "descubrió" la zona (ya habitada por miles de individuos no europeos, por cierto), y que de algún modo condenó al lugar a ser un "fin del mundo" y por ello, una zona que debía ser estratégicamente dominada por la razón colonial (para asegurar la circulación perpetua del ca-

pital). Las exploraciones artísticas que destaca Ulloa buscan desmontar el mito del lugar extremo, lleno de fenómenos exóticos; pero debe hacerlo a pesar de un paisaje que, de todos modos, determina una cierta "excentricidad" en sus prácticas, como lo designa la curadora.

La misma raíz colonial es expuesta por Castro-Colimil, quien trabaja en la Araucanía, región con la que el Estado chileno cercenó los territorios ancestrales del *Wallmapu* (que es interregional e internacional, abarcando parte de Argentina). Esta división hizo primar la razón geopolítica por sobre los vínculos históricos de comunidades que habitaban dicha zona mucho antes de la instalación misma del Estado chileno y argentino. Pero no solo afectó cuestiones de índole puramente político-administrativo, ya que dicha usurpación modificó también las prácticas cotidianas del pueblo mapuche, que poseen una vinculación profunda con la tierra. En el contexto de esta disputa político-cultural es que la curaduría de Castro-Colimil opta por procesos artísticos que releven los conocimientos ancestrales, y junto con ello, el tejido social que la propia colonización del territorio ha destruido no solo con la militarización, sino que también con la evangelización y la llegada de la industria forestal.

»Los artistas operan muchas veces en entornos refractarios a la aproximación etnográfica«

En la selección de Loreto Muñoz reconocemos una manera de analizar el territorio que pasa por procesos de investigación cuidadosos y de largo alienamiento. Las problemáticas ambientales y sociales son el objeto de estas empresas, donde la acción artística no aparece determinada por algún medio en particular, sino que se adapta a las necesidades coyunturales del contexto investigado. Podríamos hablar en su caso de un paisaje humano, antes que geográfico, donde las múltiples formas de vida que allí están congregadas dan forma e identidad a toda una zona. Reconocer esto último implica saber registrar todas aquellas disputas sedimentadas que han dado lugar a lo que hoy podemos ver, por lo que en ese trabajo de pesquisa podemos decodificar cómo se ha ido resistiendo históricamente en ese y otros territorios.

Finalmente, habría que destacar la dificultad para enfocar claramente procesos artísticos tan disímiles, donde los artistas operan muchas veces en entornos refractarios a la aproximación etnográfica o, incluso, la propia institucionalidad cultural no logra dar cabida a sus prácticas (ya sea por una cosa voluntaria, o por simple ausencia de infraestructura). La resistencia de la que hemos hablado no puede entenderse únicamente en el contexto de las mismas comunidades que los artistas intervienen, sino que entre los propios artistas quienes deben generar metodologías de trabajo *sui generis* para cada uno de los contextos donde trabajan.

»Abrir espacios que cobijen la creatividad propia«

Solo queda pensar en cómo este tipo de políticas diseñadas desde estructuras centralizadas logrará tener incidencia en territorios que ya sea por los conflictos existentes con el propio Estado, o por una historia de recelo y abandono, no han tenido una relación fluida con lo que entendemos como institucionalidad artística. A mi juicio, la curaduría contemporánea tiene como horizonte de posibilidades la mediación entre lo ya constituido, y lo que está por venir (desde la experimentación e inventiva propia de lo artístico), por lo que insistir en estas medidas debería lograr abrir espacios que cobijen la creatividad propia de cada uno de los territorios que componen nuestro país.

Diego Parra Donoso. Santiago, 1990. Crítico e historiador del arte. Licenciado en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile, con estudios en edición por la Universidad Diego Portales. Es docente de cursos de historia del arte y crítica en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Escribe regularmente en medios especializados, donde trabaja el vínculo entre arte y política. Entre 2016 y 2018 formó parte del equipo del proyecto de investigación “[Arte y Política 2005-2015](#)”, dirigido por Nelly Richard.

Para saber más del arte chileno actual

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: Poligrafa, 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 visual



Créditos

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

Subsecretaría 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 Visualidad
Alessandra Burotto Tarky

Equipo Secretaría Ejecutiva de Artes de la Visualidad
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/>



© 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: Patricia Pichun Carvajal.
Territorio en silencio, la vida que se manifiesta. 2019.

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
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 Bahamodes

Editora general
Isidora Sims Rubio

Curadoras y curadores
Arica y Parinacota – Chris Malebrán Hidalgo
Tarapacá – Bruno Díaz Soto
Antofagasta – Macarena Gutiérrez Gebauer
Atacama – Pía 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 – Valentín Inostroza Bravo
Los Lagos – Andrés Muñoz Valdivia
Aysén – Fabián España Rivera
Magallanes – Sandra Ulloa Mensing

Núcleos temáticos
Consuelo Banda Cárcamo
Bárbara Llama 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



Cartografía visual



Ministerio de
las Culturas,
las Artes y el
Patrimonio

Gobierno de Chile