



# Cartografía visual

# Maule



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  
**Desde un  
amplio campo**

22

**Andes  
Residencia**

26

**Andrés  
Bustamante**

30

**Rolando  
Cisternas**

35

**Carola  
Cofré**

39

**Simón  
Fuentes**

43

**Joselyne  
García**

47

**Alberto  
Marín**

51

**Gonzalo  
Morales**

55

**Amparo  
Prieto**

59

**Fernanda  
Rojas**

63

**Núcleo  
Resistir en  
el presente**

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

**E**n 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

**D**esde 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

**P**or 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

# »Desde un amplio campo«

Loreto Muñoz Montoya

**M**aulé, río de lluvia, aguas copiosas que se desbordan. Región de extensas ruralidades, sumida en modelos de producción y desarrollo desde los tiempos de la hacienda colonial que —a excepción del pequeño recodo impulsado por movimientos de emancipación y por las encíclicas que dieron paso a los años de reforma agraria— se restauró en el decenio de las dictaduras latinoamericanas en un original giro, en un nuevo prototipo de producción: la agroindustria. En esta organización de agricultura intensiva y monocultivo extractivista, el hacendado pasó a ser el empresariado que cataliza la producción y monopoliza el mercado, minimizando la importancia de otras dimensiones del desarrollo.

Si bien los últimos 30 años han significado un crecimiento económico ascendente, este modelo ha beneficiado a las cadenas productivas de las industrias por sobre la infraestructura rural o urbana, la que debe ingresar a concursabilidades. Los principales asuntos de intervención y transformación rural son decididos de manera centralizada. Es omitida la participación de comunidades organizadas que hacen una férrea defensa de los bienes comunes ante las privatizaciones, los conflictos por acceso al agua, la contaminación, o la sobreexplotación, todas consecuencias y costos de operaciones que no son tratados en las agendas políticas locales o nacionales.

Las comunidades rurales constatan diferenciaciones entre unas y otras, por el acceso a recursos y derechos que debiesen ser para todas, donde la irrupción globalizante de la exportación agrícola conlleva una nostalgia por tierras cultivadas a ritmos pausados o, en otro extremo, a la romantización de la sustentabilidad mediante un cooperativismo difícil de sobrellevar en ausencia de garantías o condiciones básicas. Vivir en zonas rurales establece inequidades e injusticias a las que se hace frente con resignación.

Resultantes del neoliberalismo local son la migración campo ciudad y la urbanización, no orgánica, de paños rurales aislados, entendidos como progreso permanente. Las generaciones migrantes, provenientes de un linaje labriego y mestizo —hoy sometidas como elementos precarizados en el aparato productivo— sumadas a nuevas migraciones americanas, han sobre poblado urbes no equipadas, en una concentración incontrolada. Son estas personas las que hoy se trasladan diariamente al campo. Perdido el arraigo con la tierra, retornan al trabajo no como campesinos ni campesinas, sino como trabajadoras

y trabajadores temporales de la industria, con desarraigo, en una economía que se debate entre un Estado capturado por el corporativismo empresarial y el clientelismo estatal que asigna recursos de programas sociales. La relación estado-empresariado-trabajadores, sostiene, a pesar del paso del tiempo, una misma interfaz social de sectores subalternos.

Desde la llegada de la democracia pactada y la posibilidad de ocupar los espacios públicos, y en el contexto de esta correlación, la institucionalidad promueve instancias de encuentro, espectáculo y consumo. Como las fiestas de término de cosecha y las de relevancia gastronómica, son diversas las celebraciones en ciudades, localidades y balnearios de toda la región, que tienen como fin dar un valor identitario al imaginario rural, subyacente a la condición de migrantes campo ciudad. En paralelo, son desarrollados eventos y acontecimientos de asociación público-privada, que ponen en circulación productos culturales dirigidos a públicos diversos y masivos, como recitales, festivales y ferias. De esta manera, los y las asistentes pasan a la condición de espectadores y espectadoras, configurando audiencias. Dejan de ser espectadores/as, en los contextos locales, cuando superan este estadio de expectación, lo que implica la capacidad de pensar y actuar acerca de una problematización situada.

### »Diez artistas que exploran las subjetividades y límites de la ruralidad y el entorno del que son permeados«

Existen en la región iniciativas individuales y colectivas que, desde sus espacios acotados, reducidos, periféricos o centrales, extraen sus interpretaciones y constructos personales para la producción artística en todas las etapas que ello implica. Activan o proponen un pensamiento crítico, que se da a conocer en instancias que, sin ser masivas ni tener una periodicidad determinada, son capaces de sostener una circulación de arte en encuentros de circuito y en medios virtuales. Esto se contrapone a los efectos homogeneizantes de la cultura de masas, y a una globalización neoliberal que repliega en incuestionables y recurrentes crisis, en un capitalismo cultural que precariza y estandariza las dimensiones creativas.

La presente curaduría reúne a diez artistas que exploran las subjetividades y límites de la ruralidad y el entorno del que son permeados. Conforman prácticas políticas y visuales resultantes de procesos de experimentación e investigación con objetivos, materialidades y procesos disímiles, pero aun así reconocibles en nuestras urgencias, contingencias, cotidianos y utopías. Frente a este cuerpo de obra, la decisión de abordarlas en lo particular fue organizada en torno a cuatro valoraciones.

**Abandono.** Las obras amplían la mirada sobre diferentes asentamientos en la dispar conformación geográfica de la región, que cuenta con precordillera, planicie, secano y costas. Contemplan formas y prácticas de reproducción de la vida donde está presente el abandono, que se advierte en las formas de construcción, en los asentamientos humanos, en las tecnologías superpuestas a diferentes escalas de acuerdo con la cercanía con las urbes, en soluciones erráticas, en el recorrido por sus paisajes. Como un espacio de despojo temporal, de trayectoria vital en conclusiones incompletas. De un pro-

## »Las obras amplían la mirada sobre diferentes asentamientos«

pósito inacabado, olvidado, ofrecido como ficción material que, como ruina o error, logra asimilarse como poética. Un debate permanente entre sistemas residuales o cuerpos reparables, y una desproporción del desarrollo capitalista. La fotografía de Alberto Marín hace un recorrido por la ciudad cabecera de provincia que, en metamorfosis constante, transita hacia la modernidad con soluciones insuficientes. Por su parte, Amparo Prieto revela el costo del desarrollo: su territorio es ofrendado al sistema de extracción, pero no obtiene los beneficios de este, quedando en un punto de promesa pendiente.

**Estamos y somos.** Las obras de este capítulo invitan a dialogar con nuestras historias personales y memorias colectivas, con nuestra conformación social inmediata y privilegian la colaboratividad en las complejidades sociales ya instaladas. Dejan ver claramente las exploraciones y cuestionamientos del que-hacer artístico situado en la comunidad. Como ejercicios de autorreflexión, las acciones de arte develan un interés por interrogar los contextos, recuperar

palabras, sonidos y objetos para recodificar lo que median. Visualizan horizontes posibles a partir, y a pesar, del modelo que ha obligado a la precarización y estandarización de códigos visuales y de relaciones. En este punto, apreciamos el trabajo desarrollado por Claudia González Godoy en Andes Residencia que, en una cuerda de registro sonoro y visual, transita por los parajes del río y relata sus hallazgos. Por su parte, la obra de Carola Cofré resuena más allá de un diagnóstico de caso, no busca la simple enunciación sino la reunión a partir de la palabra expresada en el espacio común y su consecuente poder. El trabajo de Gonzalo Morales, si bien no es estrictamente el reflejo de un diálogo explícito, mediante los objetos que recupera luego del fragor de la revuelta, compone un lenguaje que va más allá de un *collage* o una colección, que habla de un grupo humano en pie de ser escuchado.

**Hostilidad.** La opresión de no corresponder a una moral que conserva costumbres de la interfaz controladora, lleva a apreciar una resistencia a la jerarquización e imposición de roles, a la necesidad de revertir y desacatar la violencia enajenante, reparar la disforia del ser que no se completa

### »Apreciar una resistencia a la jerarquización e imposición de roles«

en la estrechez, que no calza en estadios que celebran la correspondencia, pero que enjuician la diversidad. Si bien estamos en proceso de validar nuevos consensos que, en medio del fuego, claman por un contrato social que ponga al mercado en un segundo lugar, en nuestro reducto territorial se vive el paradigma patriarcal, tradicionalista y patronal, como un régimen donde el descrédito al disentimiento se torna imposible de soportar. La actualización del neoliberalismo acepta las diferencias en cuanto sean portadas por cuerpos productivos y de consumo; si esto no se logra, se castiga en sus propios mecanismos de supervivencias.

La obra de Andrés Bustamante revela en sus costuras su vuelco a lo cotidiano, a la apreciación del mundo inmediato, doméstico y de adecuación a un rol previo. La obra de Joselyne García se alza sobre la sensibilidad de nuestro habitar de acuerdo a la idoneidad de nuestras naturalezas, mientras que la de

Fernanda Rojas, desde el registro de acciones performáticas en el espacio público, relata los mínimos espacios de libertad que solo pueden ser construidos en el margen.

**Descanso y posibilidades.** Los parajes y paisajes de la región sufren modificaciones de manera paulatina y al ritmo de las pautas de priorización de desarrollo. La construcción de infraestructuras de servicios urbanos o rurales, forzosamente, son valoradas en cuanto a la función social de su objetivo. Se yerguen en diversas magnitudes y materialidades en medio del flujo de nuestras tradicionales coexistencias. En paralelo, hay un vasto espacio sin intervenir, fuerza de tierra y agua, arco de naturaleza y vida, motricidad telúrica. La misma tierra que nos arropa en el descalce, que conecta con lo vital, nos hace jugar a elaborar series infinitas en la obra *Vaciado*, de Simón Fuentes. Rolando Cisternas, dota de profundidades al paisaje, lo devela en nuevas densidades, un portal amable de reencuentro con la vivencia soñada.

Los imperativos del mercado del arte y de las eficacias individuales funcionales y productivas que deberían resultar en impecable impacto no concurren en esta edición. Las visualidades presentes dan cuenta de un prolífico y diverso repertorio de sentidos y sentires del Maule. Abarcan distintos emplazamientos yuxtapuestos que hacen frente a los giros neoliberales, permitiendo confianzas y conciencias en el circuito en que están suscritas.

**Loreto Muñoz Montoya.** Concepción, 1974. Gestora de arte contemporáneo, coordinadora general del programa de residencias internacionales *Obra Pública* y gestora de la Galería Cívica. Directora de la organización cultural Asuntos Públicos, dedicada a la gestión de exhibiciones de arte contemporáneo en la vía pública. Ha participado en la producción de publicaciones como *Residencias de Arte Contemporáneo Social Summer Camp Villa Alegre*.

**Artistas**



# Andes **Residencia**

**Colbún, 2019**





## Obra

Proceso de Residencia de Claudia González para el desarrollo del proyecto  
"Hidroscopía / Maule"

2020

Registro fotográfico de proceso de obra

## De puño y letra

"Para su proyecto 'Hidroscopia / Maule' (parte de la serie 'Hidroscopías'), Claudia González Godoy realizó salidas a terreno, recorridos por distintos lugares característicos y significativos desde un punto de vista geográfico, emocional y sociohistórico del Maule, entrevistas con adultas/os mayores, conversaciones con habitantes de la comuna de Colbún, entre otras, para investigar en terreno el río Maule, alterado por la actividad extractivista. El trabajo estrechó un vínculo con el contexto maulino, y acercó la experiencia del arte contemporáneo a la vida cotidiana del habitante rural".

## Biografía

**Andes Residencia.** Colbún, 2019. Iniciativa independiente creada por Carola Cofré y Angela Cura para desarrollar un núcleo artístico fuera de los circuitos centralizados. Concebida como un espacio/obra/residencia, es a la vez una plataforma para el intercambio intercultural, con enfoques colaborativos y de formación en las artes. Acoge a artistas visuales de diversas disciplinas y/o prácticas experimentales, medioambientales o educativas.



Andrés  
**Bustamante C.**

**Santiago de Chile, 1973**





## Obra

*Sin título*

2021

Tela sobre tela

100 x 100 cm

*El espejo*

2021

Tela sobre tela

85 x 65 cm

*Sin título*

2021

Tela sobre tela

100 x 100 cm

## De puño y letra

"Investigo la tierra como materia constructiva básica de la arquitectura del país. Durante años, trabajé en torno a imágenes de estructuras en aserrín y tierra para cuestionar la idea de sostén y apoyo, la precariedad de estructuras reflejadas en tensiones formales. Debido a la pandemia y el confinamiento, mi obra mutó hacia un nuevo material: el género, el collage en tela. La técnica, históricamente asociada a una actividad de la mujer, plantea una interrogante frente a nuestra sociedad machista y patriarcal".

## Biografía

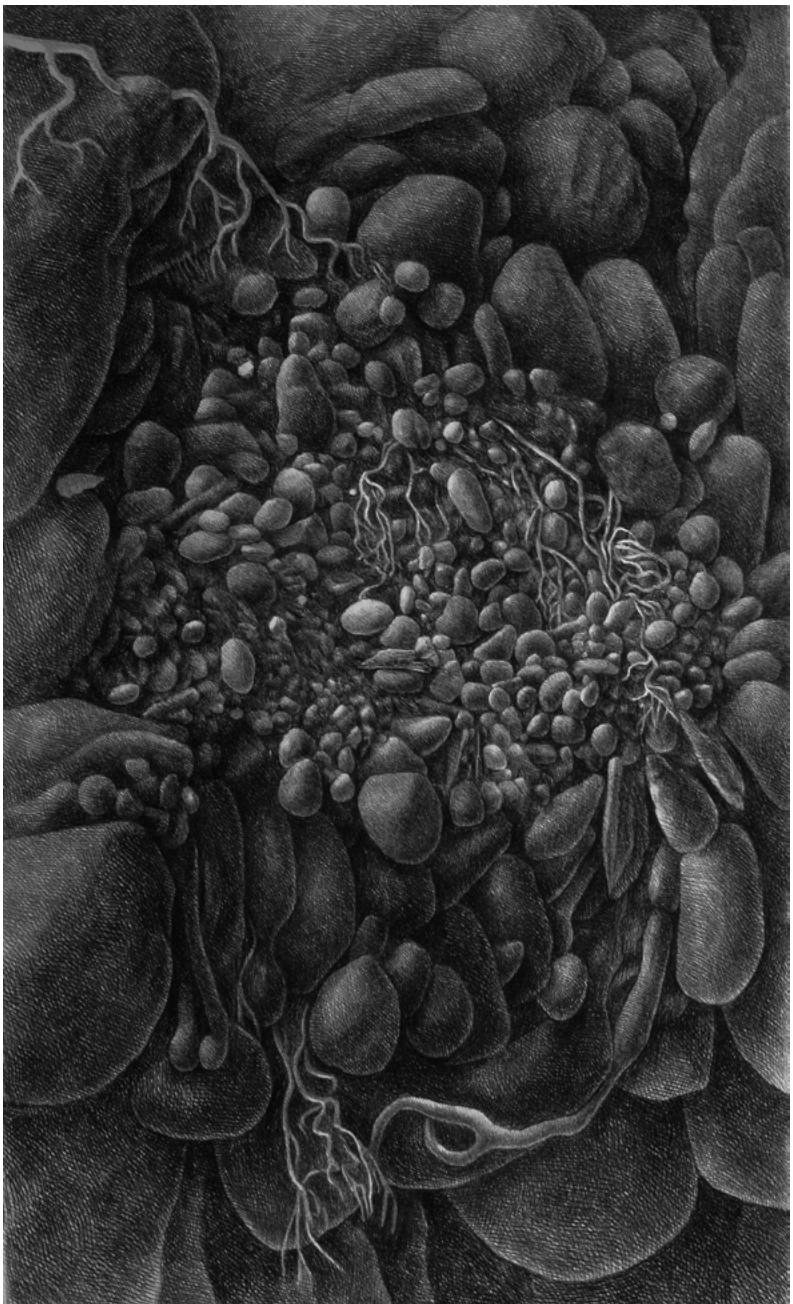
**Andrés Bustamante Cruchaga.** Santiago de Chile, 1973. Su obra fija un determinante vínculo con la tierra y con su familia de artistas. Entre sus exposiciones destaca su participación en el Bodegón Cultural de los Vilos (2000). Sus obras más relevantes son: *Terremoto* (Universidad Católica del Maule y CNCA, Valparaíso, 2008), *Astillero* (Galería El Caballo Verde, Concepción, 2009) y el mural de adobe *Tierras del Choapa*, realizado en conjunto con el artista Hugo Marín (Casa de la Cultura de Illapel, 2010).

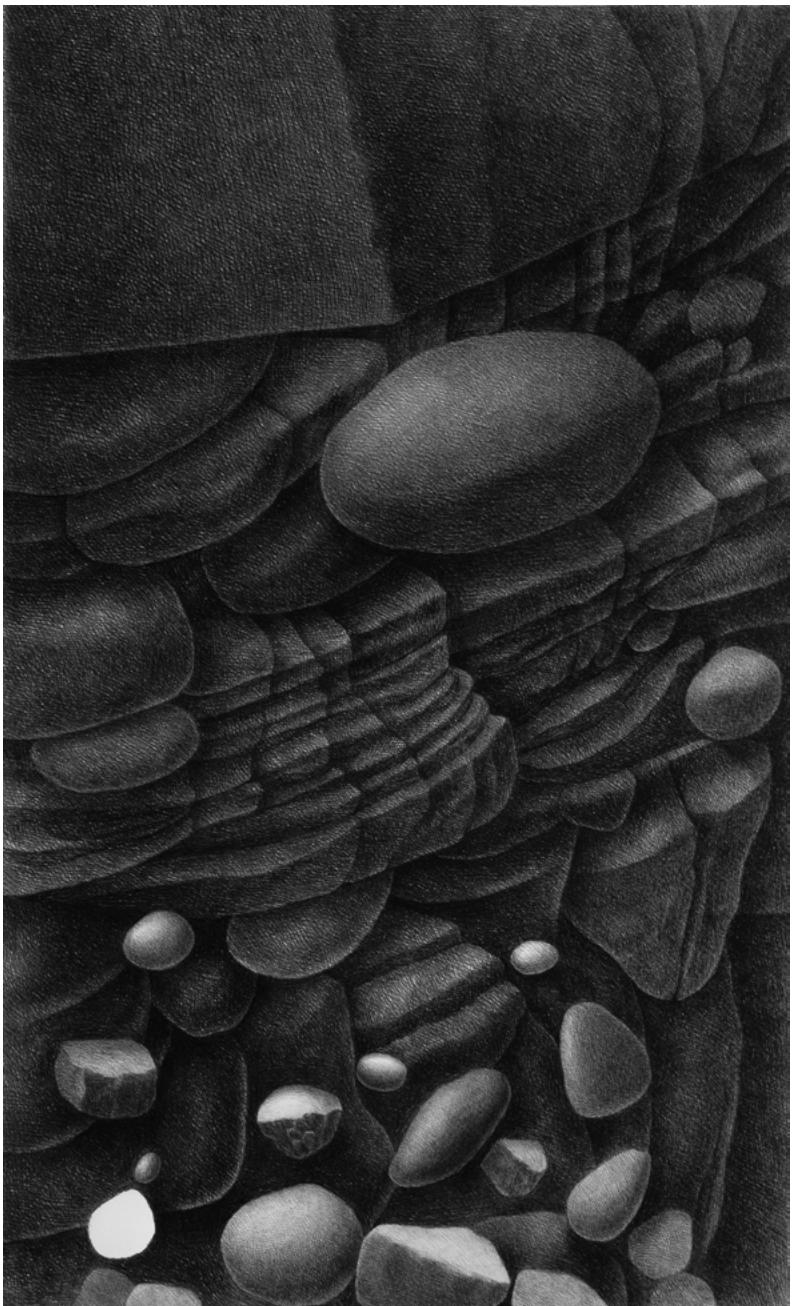


Rolando  
**Cisternas R.**

**Talca, 1976**







## Obra

*El paisaje, una disolución*

2021

Fotograma de video

*Recursos naturales*

2021

Carboncillo sobre papel

165 x 106 cm

*Recursos naturales 2*

2021

Carboncillo sobre papel

165 x 106 cm

## De puño y letra

"Entiendo mi obra como un pensamiento que se despliega en imagen, una reflexión sobre el territorio vivenciado, una proyección de nosotros mismos más que una verdad mimética. Desde esa superposición de memorias y mímesis, fragmentos que cruzan lo real y lo inconsciente, surge el mundo que mi obra despliega para sustentar su razón. Mi trabajo mezcla distintos soportes: dibujo, video, intervenciones objetuales; y es sobre todo un escenario, un lugar que se presta a metamorfosis, transiciones, donde la síntesis de conceptos se despliega".

## Biografía

**Rolando Cisternas Romero.** Talca, 1976. Artista visual. Entre 1995 y 1998 realizó una estadía en el departamento de Anatomía de la Universidad de Chile, donde comenzó un trabajo desde la ilustración médico-científica que continuó hasta 2009. Desarrolla una propuesta centrada en el dibujo, que ha variado a soportes como los objetos y el video. Reflexiona sobre el territorio como una vivencia y memoria encarnada y fragmentada.



Carola  
**Cofré M.**

**Colbún, 1973**





## Obra

*Evocar la palabra*

2016

Intervención, registro audiovisual y gigantografía

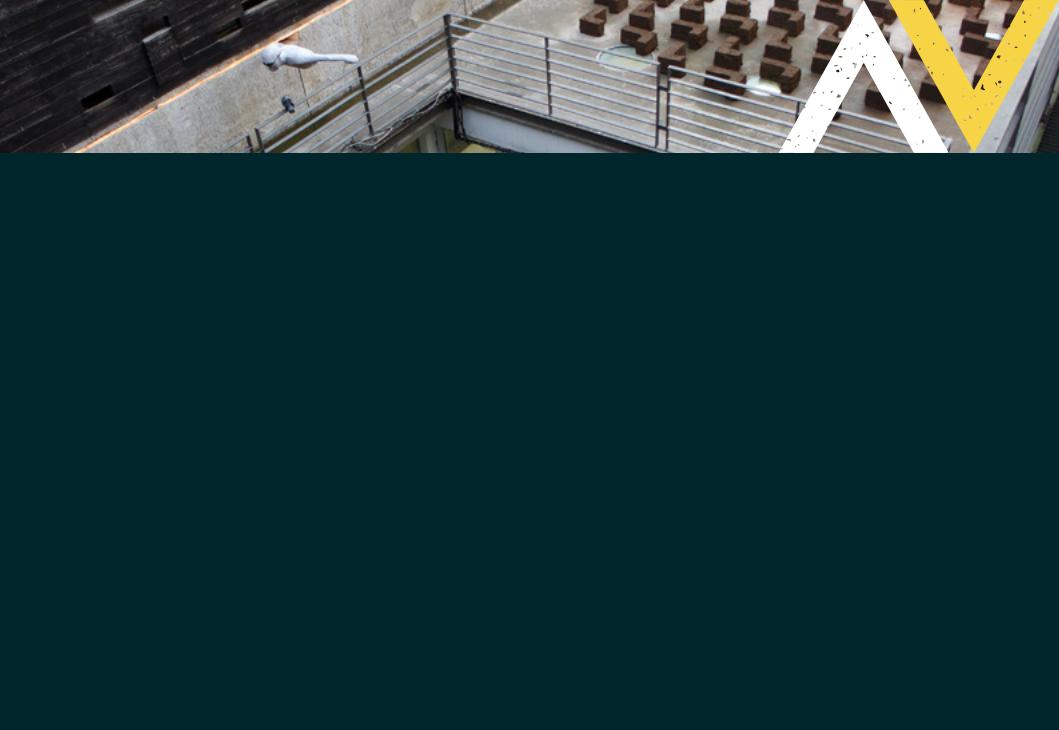
Gigantografía: 400 x 300 cm

## De puño y letra

"Les habitantes de Colbún somos la prueba fehaciente de que el lenguaje crea realidad. Desde el proceso de instalación, la empresa nos repitió tantas veces que teníamos lagos y con estos un gran futuro turístico, que naturalizamos la situación, olvidando que los 'lagos' son embalses que provienen del artificio (...) Aislados, no compartimos preocupaciones comunes. No tenemos pasado, no hay historia escrita y hemos dejado de lado las narraciones". Texto completo en [sitio web](#) de la artista.

## Biografía

**Carola Cofré Muñoz.** Colbún, 1973. Artista visual, artista educadora y gestora cultural. Entre sus obras más relevantes están *Ajuste de piel* (2021), *Biblioteca de Palabras Indispensables* (2020) y *Dime qué lees* (2019). Su obra visual gira en torno a su biografía, el territorio, la visualidad de la mujer rural y la conciencia frente a los procesos del entorno, utilizando para ello estrategias del arte relacional y la investigación participativa.



# Simón **Fuentes J.**

**Talca, 1963**





## Obra

Vacio vaciado

2018

Adobe

Dimensiones variables

118 piezas

## De puño y letra

"Vacio vaciado establece una relación de contigüidad formal y espacial con la arquitectura del edificio de hormigón de 538 m<sup>2</sup> de los arquitectos Felipe Assadi y Francisca Pulido, en Talca. Este espacio contuvo la instalación estableciendo una relación equivalente al vacío/vaciado del molde de la adoquera, generando un intervalo entre lugar y representación. Esta dimensión oculta en su subjetividad, motiva a movernos más allá de su mera apreciación, jugando un reflejo de la ubicuidad formal".

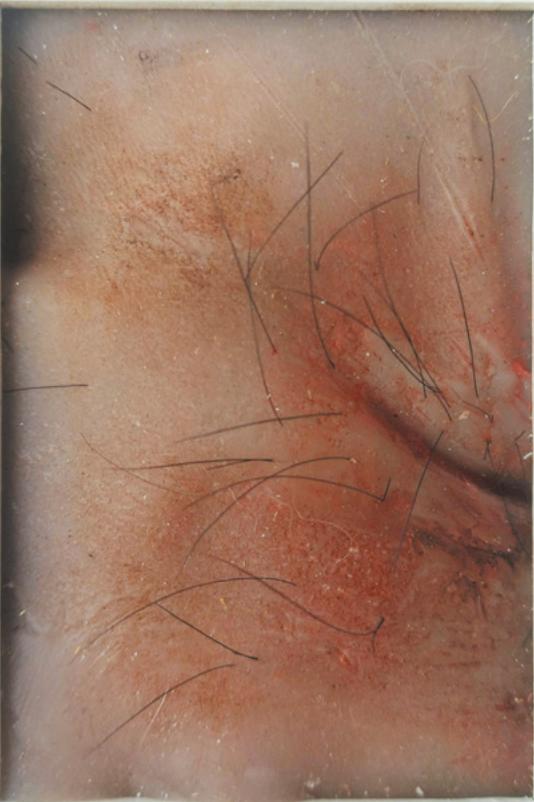
## Biografía

**Simón Fuentes Jara.** Talca, 1963. Desarrolla, desde hace más de dos décadas, una investigación plástica en torno al adobe. Realiza instalaciones desde 2002. Sus últimas obras son: *Adobe* (Sala de Arte CCU Virtual, 2021), *Residuos visuales* (Universidad de Talca, 2013), y *Trasferencias trasatlánticas* (Sala de Carga, 2013). En 2021 participó en Núcleos de Creación Maule y en 2018 en la Bienal Nómada de Cuenca, Ecuador.



# Joselyne **García**

**Santiago de Chile, 1972**





## Obra

S/T

2018

Técnica mixta

7,8 x 5,3 cm

3 piezas

## De puño y letra

"Qué es la piel sino un repositorio de nuestro habitar el mundo, qué es si no la prenda en la que este se impregna, qué es si no el escudo del territorio de lucha por excelencia que es el cuerpo. En esta obra, la artista invita a pensar la piel como territorio en el cual problematizar nuestros tránsitos e historias, personales y colectivas, y cómo en ella habitamos en tanto individuos y de qué modo nuestra sociedad habita también en ella. ¿Cuáles son las marcas que deja el habitar el mundo? ¿Cuáles son las experiencias que contiene nuestra piel?". Texto de Javiera Vargas, antropóloga social.

## Biografía

**Joselyne García.** Santiago de Chile, 1972. Artista visual. Ha direccionado su trabajo y obra a problematizar temáticas como la memoria, historia y el patrimonio desde diferentes aristas. Cuenta con una serie de obras y trabajos de investigación que apuntan a los discursos entorno a dichos temas, particularmente en la región del Maule. Destaca su instalación *Tutuquén, cementerio arqueológico*, del año 2018.



Alberto  
**Marín C.**

**Curicó, 1981**





## Obra

Ceceo

2021

Fotografía

Dimensiones variadas

3 piezas

## De puño y letra

"El aprendizaje incorrecto del lenguaje castellano deriva en un ceceo que se evidencia como una incorrecta pronunciación que muchas veces lleva a la confusión o al mal entendimiento. Nunca retomé el estudio de la fotografía post formación académica. Con los años, y cámara digital de por medio, mis intentos fotográficos se limitan a una reproducción de un ceceo que no hace más que mostrar un registro balbuceante de Curicó, la ciudad en la que crecí y que pasó de ser un telón de fondo a objeto principal de una historia que trato de contar correctamente una y otra vez".

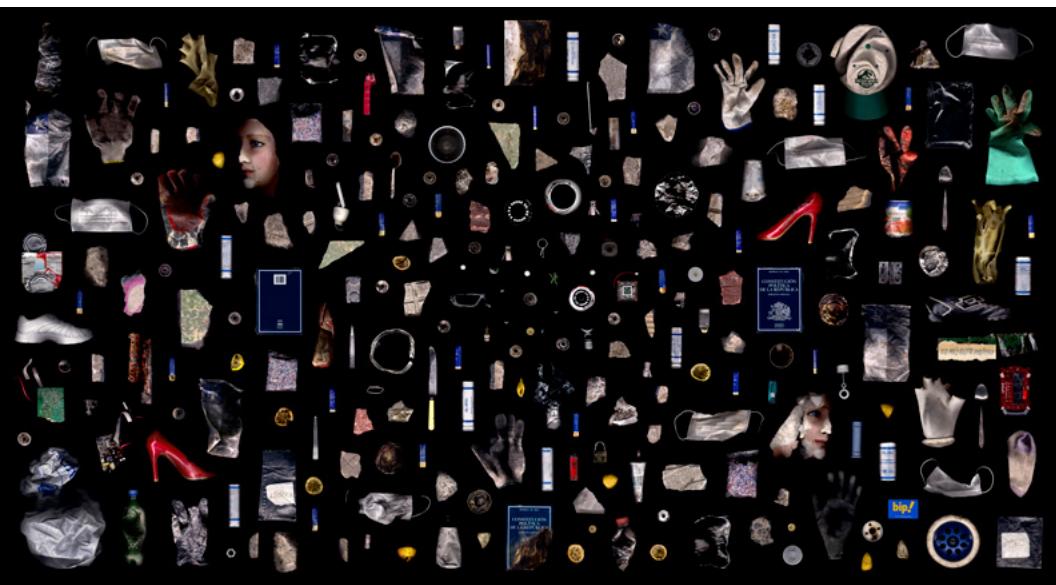
## Biografía

**Alberto Marín Castro.** Curicó, 1981. Pintor y fotógrafo. Desarrolla su obra a partir del paisaje arquitectónico y sus vestigios, su espacialidad y habitabilidad. Trabaja en un proceso de investigación fotográfica sobre la base de la reconstrucción visual de fragmentos encontrados al azar. Gran parte de su obra está en su [sitio web](#) y en galerías de Chile y el extranjero.



Gonzalo  
**Morales L.**

**Talca, 1985**





## Obra

Rastrojo

2020

Digitalización de objetos con escáner, procesamiento digital

Dimensiones variables

## De puño y letra

"El 18 de octubre del 2019 comenzó en Chile una 'revuelta social' sin precedentes desde 1990. Las marchas fueron multitudinarias y a diario. Una vez terminadas las jornadas, decidí quedarme en las calles. Caminé atento al piso, buscando objetos que llamaran mi atención, quería digitalizarlos con un escáner. Mi intención era buscar la violencia implícita que comunican. Rastrojeé barricadas solitarias, calles llenas de piedras, establecimientos saqueados. Intuí una relación afectiva con estos objetos que intensificaría mi conciencia de ellos. Una evidencia débil de gran potencial poético".

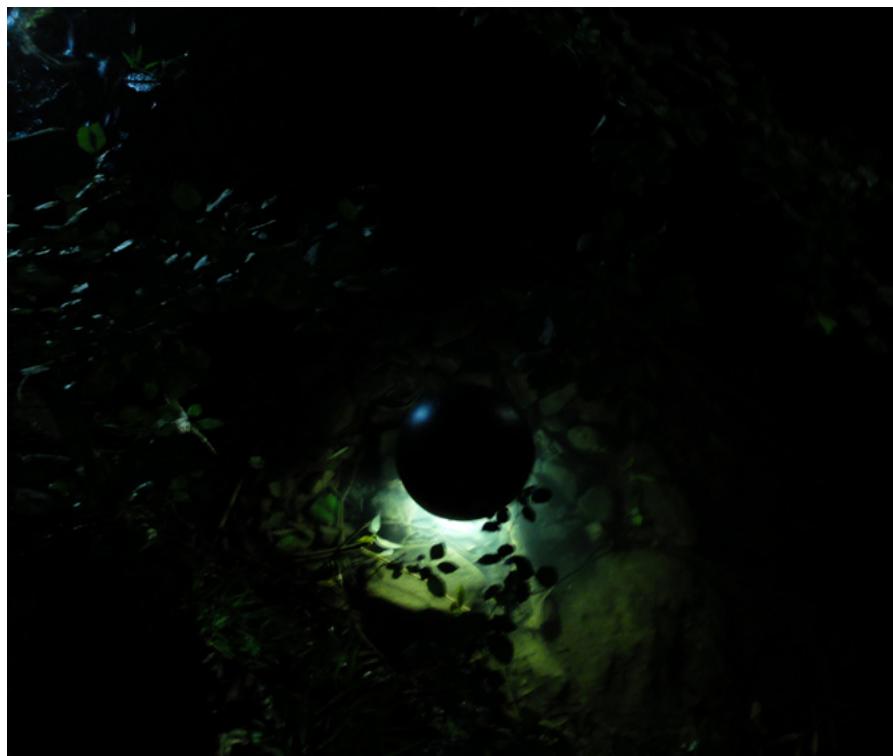
## Biografía

**Gonzalo Morales Leiva.** Talca, 1985. Director cinematográfico. Su obra aborda la fotografía, video, escáner, medios gráficos y *collage*, para resolver cuestionamientos derivados de reflexiones sobre la materialidad de la ciudad contemporánea y la historia latinoamericana. Atraído por la geometría, el color, la trama, la ruina, lo monolítico y los desechos, compone narrativas de estética minimalista. Ha expuesto su obra en Chile y México.



Amparo  
**Prieto M.**

**Concepción, 1973**





## Obra

*Soles negros en las fábricas de luz y La casa a oscuras*  
2019

Registro fotográfico y audiovisual de proceso de obra  
Dimensiones variables

*La noche y su manto sin costuras. Mapas nocturnos y relatos de luz  
/oscuridad desde el Maule-sur*

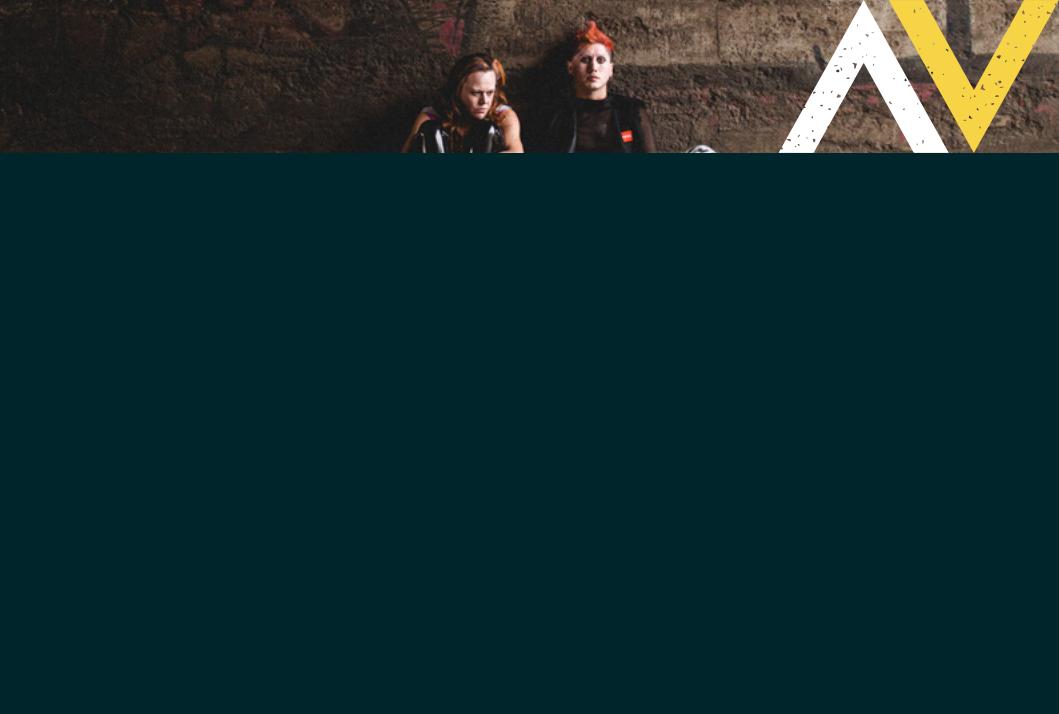
2021  
Registro fotográfico de proceso de obra y autorretrato  
Dimensiones variables

## De puño y letra

"*Soles negros en las fábricas de luz* consistió en un recorrido por una serie de minicentrales hidráulicas antiguas rehabilitadas a partir de 1982 en Bizkaia (País Vasco, España), para analizar la relación entre los ríos, las máquinas y su entorno socio-ecológico. *La casa a oscuras* es una investigación de campo colaborativa. *La noche y su manto sin costuras. Mapas nocturnos y relatos de luz/oscuridad desde el Maule-sur* es también un trabajo de campo realizado en la comuna de Colbún, inmerso en un espacio de reflexión y conversación colectiva y comunitaria, con el fin de obtener memorias íntimas de la oscuridad".

## Biografía

**Amparo Prieto Monreal.** Concepción, 1973. Investiga contrastes y contradicciones en los espacios fronterizos de la ruralidad con el avance técnico del proyecto moderno. En Colbún surge el interés por abordar subjetividades colectivas en torno a la tecnología de la electricidad, las memorias de la oscuridad y sus derivas simbólicas. Ha realizado exposiciones en Chile y España, entre ellas destacan: "La casa a oscuras" (2020) y "Soles negros en las fábricas de luz" (2019).



Fernanda  
**Rojas T.**

**Curicó, 1993**





## Obra

*Sin título*

2021

Fotografía digital

2500 x 1667 px

3 piezas

En las fotografías: Fernanda Valdés y Rodrigo Calderón

## De puño y letra

"El hilo conductor que da forma a mi trabajo de retrato y registro en imagen analoga y digital son los espacios de creación que potencian la labor artística de mujeres o disidencias. Inspirada y atraída por el movimiento, la composición del cotidiano, el lenguaje corporal y la irrupción en espacios públicos, mi registro ha resonado con compañías y colectivos de teatro, danza y otras expresiones que remueven y refrescan la idea de acercar las artes a la comunidad. Estas fotografías forman parte del registro de dossier de la compañía teatral La Noche y Tú".

## Biografía

**Fernanda Rojas Torres.** Curicó, 1993. Fotógrafa y comunicadora audiovisual digital. En 2018 realiza en Curicó su primera exposición, "A los ojos". El mismo año, junto a tres artistas curicanas, cofunda Revista *In Situ*, para difundir el arte en Curicó. En 2020 junto a tres fotógrafas maulinas cofunda la colectiva Cuerpa Fotográfica y desde 2021 forma parte de la comunidad de fotografía [Maulina.cl](#).



Núcleo

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

Diego Parra Donoso

**L**a 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/](http://www.cultura.gob.cl/)

- © De las obras sus autores.
- © De los textos sus autores.
- © De las fotografías sus autores.

Imagen de portada: Andrés Bustamante Cruchaga.  
*Sin título*. 2021.

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](http://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 Calquin  
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