

Victoria Maliqueo Cheril Linett
 Ana Blanchard Vania Caro
 Camila Ramírez Paulina E. Varas
 Nancy Mansilla Daniela Bertolini
 Antonieta Clunes Katherina Oñate
 Daniela Berger Ser&Gráfica
 Carolina Agüero Leslie Fernández
 Sophie Halart Astrid González
 Paula Coñoepan Patricia Domínguez
 Constanza Piña Constanza Urrutia
 María Elena Retamal Carol Illanes
 Claudia Gutiérrez Mila Berríos
 Cynthia Francica Claudia Vásquez
 Nicole Kramm Marcela Huitraiqueo
 Mane Adaro Paula Baeza Pailamilla
 Rosa Valdivia Gabriela Rivera
 Alessandra Burotto Francisca Burgos
 Paula Ábalos Loreto González Barra
 Mariana Najmanovich Pilar Quinteros
 Andrea Herrera Poblete Julia Antivilo
 Juana Guerrero Wilkellys Pirela
 Valentina Montero Claudia González
 Gimena Castellón Natacha Cabellos
 Kimberly Halyburton Marla Freire
 Angie Saiz AOIR Laboratorio Sonoro
 Cholita Chic Valentina Gutiérrez
 Perpetua Rodríguez Rocío Hormazábal
 Jessica Briceño Muchachitas Pintoras
 Joselyne Contreras María Inés Candia
 Cecilia Flores Soledad Novoa Donoso
 Meliza Luna Paula López Droguett
 Natalia Montoya Nicole L'Huillier Nido Textil
 Sofía de Grenade Señoritaugarte Dani Negri
 Lorena Muñoz Valentina Utz colectivo LASTESIS
 Paz López Alejandra Pérez Liuska Astete
 Nayadet Núñez Danae Díaz Gloria Cortés Aliaga
 Emilia Yeco Andrea Jösch Débora Fernández
 Isidora Bravo Gabriela Carmona Carolina Opazo

Mujeres en las artes visuales en Chile

Women in the visual arts in Chile

2010-2020



Mujeres en las artes visuales en Chile

Women in the
visual arts
in Chile
2010-2020

Mujeres en las artes visuales en Chile

Women in the
visual arts
in Chile
2010-2020

Mo a vo sa ste pa,

he arribado visualmente
a esa
substancia líquida
a esa
visión de lo espeso
a esa
espesura llana
y en esa visión del fardo
me he descubierto soñando
orgullosa
peligrosa
tuya.
Escribiendo tu y mi libro
simultáneamente.

Mo a vo sa ste pa.

*Los romances.
Ella y los fardos de pasto.*

SYBIL BRINTRUP
(1954 – 2020)

Mujeres en las artes visuales en Chile: Vivas y re-conocidas

Women in the visual arts in Chile: Alive and recognized

Cuando hablamos de *ciudadanía*, desde la agenda pública se asume como tal el derecho a la participación transversal y el acceso igualitario a la información, y con ello, el derecho al reconocimiento de las personas como sujetos activos, política y socialmente, en la diversidad de las comunidades y el espacio público, respetando las individualidades y la coexistencia en la colectividad. Sin embargo, este *derecho otorgado* no necesariamente cuenta a la fecha con la igualdad de condiciones que profesa. La construcción social ciudadana ha generado serias diferencias entre personas de *determinadas categorías* y reconoce tanto derechos diferenciados entre unos y otras como subcategorías que dependen del origen, situación socioeconómica, autodeterminación de género y sexual, negando la diversidad en la existencia de sí misma.

La crisis sanitaria de los últimos años nos ha emplazado en uno de los contextos más complejos a nivel local y global, justamente porque como globo nos enfrentamos a una situación de alta vulnerabilidad que se ve mayormente agudizada según la realidad socioeconómica de cada país y su manejo de las políticas públicas. Sin embargo, la fragilidad de la vida y la incerteza nos sitúan en un contexto común de hipersensibilidad, miedo y precarización, con consecuencias aún desconocidas en el futuro próximo. Para las mujeres existe una sobrecarga que proviene de una *condición de género* aprehendida y patriarcal, que las revela, junto con la infancia, como uno de los grupos todavía más fragilizados. Es en este sentido que la perspectiva feminista se vuelve imprescindible, tal como apunta Nicole Darat en su artículo «Feminismo y ciudadanía. Más allá de la ciudadanía social con perspectiva de género»: «Un concepto feminista de ciudadanía, implica entender como parte de ella las prácticas de resistencia que apuntan a la expansión de los derechos políticos, civiles y sociales y no solo la consolidación de la existencia formal de los mismos»¹.

Argumenta además que este «no persigue una mera ampliación del derecho político, sino un giro radical respecto de quien hemos de considerar el sujeto político»². Es por ello que cuando abordamos un compromiso de servicio público con perspectiva de género, comprendido como «el conjunto de características sociales, culturales, políticas, psicológicas, jurídicas y económicas que las diferentes sociedades asignan a las personas de forma diferenciada como propias de varones o de mujeres»³, este exige reconocer, en primera medida, la histórica posición de desigualdad en las diversas dimensiones y distintos niveles de coexistencia en los terrenos del comportamiento y variados quehaceres desde lo íntimo-afectivo, doméstico, social y laboral. Por todo ello, es fundamental que las instituciones públicas admitan cuestionar los estereotipos establecidos y construir nuevos contenidos que permitan incidir en el imaginario colectivo en pos de un re-conocimiento transversal, desde la perspectiva de mujeres, disidencias sexuales, cuerpos racializados, migrantes y clases precarizadas.

Gracias a los últimos movimientos feministas que desde 2018 tuvieron su auge en Chile, es que hoy hablamos de una «despatriarcalización» del sistema para generar un próximo futuro de equidad que nos permita abordar los espacios íntimos y públicos desde una visión política, como protagonistas de nuestro devenir. La brecha de la información, desde el punto de vista de la falta de reconocimiento de las diversas prácticas, es en el campo profesional una de las problemáticas urgentes

¹ Nicole Darat, «Feminismo y ciudadanía. Más allá de la ciudadanía social con perspectiva de género», *Bajo Palabra* 22 (2019): 173, <https://revistas.uam.es/bajopalabra/article/view/bp2019.22.008>.

² *Ibid.*, 178.

³ Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), mayo 2017.

When we talk about *citizenship*, the public agenda assumes as such the right to transversal participation and equal access to information, and with it, the right to the recognition of people as active subjects, politically and socially, in the diversity of communities and public spaces, respecting individualities and coexistence within the community. However, up to this day, this *granted right* does not necessarily have its alleged equality of conditions. The civic social construction has generated serious differences between people of *certain categories* and it recognizes both rights differentiated between one and the other as well as subcategories that depend on origin, socioeconomic situation, gender and sexual self-determination, denying the diversity in its own existence.

The health crisis of the last years has placed us in one of the most complex contexts at a local and global level, precisely because as a globe we face a situation of high vulnerability that is mostly exacerbated according to the socioeconomic reality of each country and its management of public policies. However, the fragility of life and uncertainty places us in a common context of hypersensitivity, fear and precariousness, with consequences for the near future that are still unknown. For women there is an overload that comes from an apprehended and patriarchal *gender condition*, which reveals them, together with infancy, as one of the groups that has become more fragile. It is in this sense that the feminist perspective is essential, as Nicole Darat points out in her article *Feminism and citizenship. Beyond social citizenship with a gender perspective*: “A feminist concept of citizenship implies understanding as part of it the resistance practices that aim at the expansion of political, civil and social rights and not only the consolidation of their formal existence”.¹ She also argues that this, “is not seeking a mere expansion of political

law, but a radical turn regarding who we have to consider as a political subject”.² That is why, when we address a public service commitment with a gender perspective, understood as “the set of social, cultural, political, psychological, legal and economic characteristics that different societies assign to people in a differentiated way as male or female”³, this requires, in the first place, a recognition of the historical position of inequality in the various dimensions and different levels of coexistence within the field of behavior and in all sorts of labor, from intimate-affective, domestic, social and work-related spheres. For all these reasons, it is essential that public institutions allow themselves to question the established stereotypes in order to create new contents that may influence the collective imagination in pursuit of a transversal recognition, from the perspective of women, sexual dissidents, racialized bodies, migrants and precarious classes.

Thanks to the latest feminist movements that since 2018 had their peak in Chile, today we speak of a “de-patriarchalization” of the system in order to generate a near future of equity that enables us to address intimate and public spaces from a political perspective, as protagonists of our becoming. The information gap, from the point of view of the lack of recognition of various practices, is one of the urgent problems to be addressed in the professional field: an example of this were the demands of students to incorporate bibliography

¹ Nicole Darat, “Feminismo y ciudadanía. Más allá de la ciudadanía social con perspectiva de género”, *Bajo Palabra* 22 (2019): 173, <https://revistas.uam.es/bajopalabra/article/view/bp2019.22.008>.

² Ibid., 178.

³ The United Nations Children's Emergency Fund (UNICEF), May 2017.

por atender: ejemplo de esto fueron las demandas de las estudiantes para incorporar bibliografía que reconociera el pensamiento de mujeres como fuente de conocimiento académico. Como en otras labores, las artistas, teóricas, gestoras y todas aquellas dedicadas al campo de la creación y el pensamiento crítico enfrentan la invisibilización histórica que entendemos a estas alturas como un problema sistémico; tal como propone Linda Nochlin en 1971 al plantear críticamente la pregunta ¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?, queda en evidencia que el problema radica en que existen o han existido «muchas muy buenas e interesantes que no han sido apreciadas ni investigadas suficientemente»⁴, argumentando que esta supuesta *falta* no reside en la incapacidad de generar *buenos contenidos* u obras *suficientemente buenas* como si se tratase de una condición diferente a la de los varones: «la falta no está en nuestros astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacuos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación»⁵. Desde 2017, con el objetivo de promover una escena tan nutrida como históricamente opacada, es que desarrollamos, en una acción colectiva interinstitucional y con activa participación de decenas de mujeres vinculadas al medio de las artes de la visualidad, la primera Editatón de Mujeres Artistas en Chile⁶ en el Museo Nacional de Bellas Artes, y que fue replicada en 2018. A partir de este trabajo conseguimos sumar cien nuevos nombres de mujeres artistas a la Wikipedia —una de las fuentes más consultadas en internet— y restablecer los relatos y narrativas asociadas al género y al lenguaje patriarcal, junto con una serie de intervenciones artísticas y conversaciones que buscaron poner en el centro una producción crítica ejercida por mujeres desde la perspectiva de los feminismos.

Las profundas desigualdades que existen en cuanto a la presencia de mujeres en las colecciones públicas

en Chile y el mundo, así como las publicaciones especializadas que buscaron promover artistas y su obra para *definir una escena* en los últimos 30 años —período considerado por su fuerte expansión en el campo especializado de nuestro país— nos llevó a pensar en un proyecto enfocado en valorar a aquellas artistas cuya producción comparte una aguda mirada. Nos interesó pensar en una selección que participe de una plataforma de difusión y que proponga presentar —a través de un diálogo horizontal, sin jerarquizar trayectorias, pertenencias territoriales ni disciplinares— un rico y diverso universo de creación y reflexión crítica desde las problemáticas que son parte de la naturaleza de los cuestionamientos provenientes de la experiencia y visión —a veces subterránea— de las mujeres, que conlleven a consolidar un campo de nuevas prácticas artísticas y así aportar al debate cultural y político.

Mujeres en las artes visuales en Chile (2010-2020) es, en este sentido, un proyecto editorial que nos permite impulsar el conocimiento, estudio y difusión de artistas visuales, performers, fotógrafas, mediales y sonoras, cuidando contar con variadas expresiones contemporáneas para tener una mirada amplia, proveniente no solo de la academia, sino también de aquellas que han desarrollado sus visiones desde la escritura, curaduría, crítica, historiografía y gestión. Esta publicación se presenta como un espacio de reconocimiento y visibilidad pensado, elaborado e integrado por más de ochenta mujeres del campo

4 Linda Nochlin, «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?» [1971], en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, comp. de Karen Cordero e Inda Sáenz (México: Universidad Iberoamericana / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fonca / CURAR, 2007): 21.

5 *Ibid.*, 23.

6 <https://artishockrevista.com/2017/10/30/editaton-mujeres-artistas-chile>.

that recognized the thought of women as a source of academic knowledge. As in other tasks, artists, theorists, managers and all those dedicated to the field of creation and critical thinking face the historical invisibility that we now understand as a systemic problem. As proposed by Linda Nochlin in 1971 when critically posing the question, why haven't there been great female artists?, it is clear that the problem lies in the fact that there are or have been "many very good and interesting ones that have not been sufficiently appreciated or researched",⁴ arguing that this supposed *lack* does not reside in the inability to generate *good content* or *good enough* artworks, as if it were a different condition from that of men: "the lack is not in our stars, our hormones, our menstrual cycles nor our empty internal spaces, but in our institutions and in our education".⁵ Since 2017, with the aim of promoting a scene as rich as it is historically overshadowed, we have developed, in a collective inter-institutional action and with the active participation of dozens of women connected to the visual arts, the first *Editatón* of Women Artists in Chile⁶ at the National Museum of Fine Arts, and which was replicated in 2018. Thus, we managed to add one hundred new names of women artists to Wikipedia—one of the most visited sources on the Internet— and reestablish the stories and narratives associated with gender and patriarchal language, along with a series of artistic interventions and conversations that sought to place at the core a critical production exercised by women from the perspective of feminisms.

The profound inequalities that exist regarding the presence of women in public collections in Chile and the world, as well as the specialized publications that have sought to promote artists and their work to *define a scene* in the last 30 years—a period considered due to its strong expansion in the specialized field of our country— led us to conceive of a project focused on valuing those

artists whose production shares a keen eye. We were interested in thinking about a selection that participates in a dissemination platform and that proposes to present—through a horizontal dialogue, without prioritizing trajectories, territorial or disciplinary affiliations—a rich and diverse universe of creation and critical reflection on the problems that are part of the nature of the questions arising from the experience and vision—sometimes out of sight—of women, which lead to consolidate a field of new artistic practices and thus make a contribution to the cultural and political debate.

Women in the visual arts in Chile (2010-2020) is, in this sense, an editorial project that enables us to promote the knowledge, study and dissemination of female visual media and sound artists, performers and photographers, taking care to provide various contemporary expressions in order to have a broad perspective, not only coming from the academy, but also from those that have developed their visions on writing, curating, criticism, historiography and management. This publication is offered as a space for recognition and visibility that has been conceived, prepared and integrated by more than eighty women in the field of visual arts, and also as a dissemination platform that we hope will contribute to the field of specialized research, presenting it to the national and international community. In this way, the work that we have carried out together

4 Linda Nochlin, "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?" [1971], in *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, comp. by Karen Cordero and Inda Sáenz (México: Universidad Iberoamericana / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fonca / CURAR, 2007): 21.

5 Ibid., 23.

6 <https://artishockrevista.com/2017/10/30/editaton-mujeres-artistas-chile>.

de las artes de la visualidad, y también como una plataforma de difusión que esperamos contribuya al campo de la investigación especializada para darlo a conocer a la comunidad nacional e internacional. De este modo, el trabajo que hemos realizado junto con un comité editorial compuesto por Mariairis Flores Leiva, investigadora feminista de arte contemporáneo; Carolina Olmedo Carrasco, historiadora feminista del arte; Soledad Novoa Donoso, curadora feminista y directora del Centro de Arte Contemporáneo; Gloria Cortés Aliaga, historiadora feminista del arte y curadora del Museo Nacional de Bellas Artes, nos permitió, en el proceso de elaboración de esta publicación exponer nudos críticos, debatir conceptos referidos a las nociones de género, problematizar contextos de creación y, por sobre todo, cuestionar, en virtud de la construcción común, el rol de la institucionalidad pública. Así, y junto con la visión de las escritoras que participan, logramos consolidar una selección de 55 mujeres artistas y 6 colectivas, quienes, en un diálogo mutuo, pudieron sumar su enfoque y experiencias sobre su trabajo y cuerpo de obra, conformando de esta manera un tejido que se configura como un ecosistema vivo que se nutre de las visiones, corajes y acciones de cada una, siempre

desde la disyuntiva de que nunca es suficiente, nunca estamos todas.

Desde el Programa de Fomento y Desarrollo de las Artes de la Visualidad de la Subsecretaría de las Culturas y las Artes, esperamos impulsar una serie de publicaciones que nos permitan poner en valor prácticas artísticas y sistemas de representación que por cuestiones hegemónicas han sido desprovistas de valor y reconocimiento: la primera apuesta fue la publicación *Traslado* (2017)⁷, que puso el foco en las escenas regionales y tomó como problemática principal el alto nivel de centralización en la producción artística nacional. Entendemos el campo editorial como una oportunidad de exploración que nos permite divulgar a la comunidad del arte local e internacional un legado que aporte significativamente a identificar la heterogénea producción contemporánea en Chile y las próximas lecturas de la historia del arte.

⁷ *Traslado* (Santiago: CNCA, 2017), https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2018/03/catalogo_traslado.pdf.

with an editorial committee made up of Mariairis Flores Leiva, feminist researcher of contemporary art, Carolina Olmedo Carrasco, feminist art historian, Soledad Novoa Donoso, feminist curator and director of the Center for Contemporary Art, Gloria Cortés Aliaga, feminist art historian and curator at the National Museum of Fine Arts, enabled us, in the process of preparing this publication, to expose critical issues, debate concepts related to notions of gender, problematize contexts of creation and, above all, to question, by virtue of this common creation, the role of public institutions. Thus, and along with the vision of the participating female writers, we were able to select 55 female artists and 6 art collectives, who, in mutual dialogue, were able to combine their perspectives and experiences in relation to their work and oeuvre, thus conforming a fabric that is configured as a vivid ecosystem that is nourished by the visions, courage and actions of each individual, always aware of the dilemma that it is never enough, that not everyone is here.

From the Program for the Promotion and Development of the Arts of Visuality of the Undersecretariat of Cultures

and the Arts, we hope to promote a series of publications that enable us to value artistic practices and systems of representation that, due to hegemonic reasons, have been devoid of value and recognition: our first bet was the publication of *Traslado* (2017)⁷, which focused on regional scenes and considered its main issue the high levels of centralization in national artistic production. We understand the publishing field as an exploration opportunity that enables us to disseminate to the local and international art community a legacy that may significantly contribute to identifying the heterogeneous contemporary production in Chile and the coming perspectives of art history.

⁷ *Traslado* (Santiago: CNCA, 2017), https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2018/03/catalogo_traslado.pdf.

Bibliografía / Bibliography

Darat, Nicole. «Feminismo y ciudadanía. Más allá de la ciudadanía social con perspectiva de género». *Bajo Palabra* 22 (2019): 171-188. <https://revistas.uam.es/bajopalabra/article/view/bp2019.22.008>.

Nochlin, Linda. «¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?» [1971], en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, compilado por Karen Cordero e Inda Sáenz. México: Universidad Iberoamericana / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fonca / CURAR, 2007.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. *Traslado*. Santiago: CNCA, 2017. https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2018/03/catalogo_traslado.pdf.

Narrando desde nuestras cuerpas: futuros posibles de una historia del arte feminista en América Latina

Narrating From Our Bodies: Possible Futures for a Feminist Art History in Latin America

Re-visión —el acto de mirar hacia atrás, de ver con ojos frescos, de entrar en un texto viejo desde una nueva dirección crítica— es para las mujeres mucho más que un capítulo en la historia cultural; es un acto de sobrevivencia.

Adrienne Rich¹

Situándonos/situándome...

Nos encontramos en un momento de transformación en la presencia de mujeres artistas en el ámbito artístico, y en particular, la presencia de mujeres artistas latinoamericanas. Si bien los «datos duros», las estadísticas con respecto a la presencia de mujeres artistas en museos, colecciones y galerías siguen reflejando todavía la persistencia de la desigualdad, constantemente hay indicios de que las mujeres artistas ya no toleran estar en la invisibilidad, de que su aportación ya no puede seguir siendo ignorada y de que ya no se puede seguir escribiendo la historia del arte ni realizando exposiciones desde los mismos parámetros ni en función del canon patriarcal.

Sigue habiendo un número desproporcionado de eventos relativos a la mujer (y a mujeres artistas) alrededor de la fecha del Día Internacional de la Mujer, el 8 de marzo, pero ya no caben en esa semana —y ni siquiera en el mes de marzo— la desbordante cantidad de iniciativas sobre el tema. El excepcionalismo y la *ghettoización* ya no son sustentables.

Estamos sentadas en la mesa y no nos vamos a retirar. Pero nuestra presencia no tapa las grietas en las estructuras del conocimiento, sino que las hace más evidentes. Esta mesa es la que hemos ayudado a construir, la que hemos puesto con amor como guardianas del afecto y el cuidado, la que hemos llenado de sentido y alimento siempre, y en la que en demasiadas ocasiones se nos ha negado un lugar. Aquí hemos sido objeto de violencias incontables, y cuando se han enunciado ha sido de manera velada. ¡Ni una más!

Pero además de ser objeto de violencias bajo el régimen del patriarcado, hemos sido también reprimidas y ocultadas por el colonialismo, otro velo con la que se ha enredado —y nosotras mismas hemos enredado— la mirada de y desde el arte y la historia del arte. Todavía enreda la mía. Mi mente pasa del *Dinner Party Project* (1979), una obra concebida y coordinada por Judy Chicago, en donde los órganos sexuales de las mujeres, sus vaginas, se abren hacia lxs comensales, constituyéndose en vehículos de belleza y poder, uniendo su vulnerabilidad en un conjunto para desafiar la historia patriarcal y convertirla en *herstory*²; al *International Dinner Party Project*, convocado por

¹ Adrienne Rich, «When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision (1971)», en *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978* (Nueva York y Londres: W.W. Norton & Company, 1979), 35.

² Término atribuido a Robin Morgan en su libro *Sisterhood is Powerful* de 1970. «Herstory», *Oxford English Dictionary Online*, oed.com.

Re-vision —the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction— is for women much more than a chapter in cultural history: it is an act of survival.

Adrienne Rich¹

Situating Ourselves/Situating Myself...

We are at a transformational moment in relation to the presence of women artists in the artistic field, and particularly in relation to the presence of Latin American women artists. While the “hard facts”, the statistics with respect to the presence of women artists in museums, collections and galleries still reflect the persistence of inequality, we are surrounded by indicators that women artists no longer tolerate invisibility, that their contributions can no longer continue to be ignored and that art history can no longer be written, nor exhibitions created following the existing parameters nor on the basis of the patriarchal canon.

There are still a disproportionate number of events related to women (and women artists) around the date of International Women’s Day, March 8th, but the overwhelming quantity of initiatives in this respect no longer fit into that week —nor even into the month of March. Exceptionalism and ghettoization are no longer sustainable.

We are seated at the table and are not going to give up our places. But our presence does not cover up the cracks in the structures of knowledge; it only makes them more evident. This table is one we have helped build, and that we have set with love, as the guardians of affect and care; we have constantly filled it with meaning and nourishment, even though on too many occasions we have been denied a place at it. Here we have been the object of uncountable acts of violence, and when they have been acknowledged it has only been in a veiled manner. But this cannot continue. *Not even one more!*

In addition to being the object of violence under the patriarchal regime, we have also been repressed and invisibilized by colonialism, yet another veil in which our perspectives on both art and art history are swathed —and which envelopes our vision. It still beclouds my gaze at times. My mind passes from the *Dinner Party Project* (1979), a work conceived and coordinated by Judy Chicago, in which women’s sexual organs, their vaginas, open up towards the guests at the banquet, revealing themselves as vehicles of beauty and power, uniting their vulnerabilities in a composite work that defies patriarchal history, converting it into *herstory*²; to the *International Dinner Party Project* convened by Suzanne Lacy on March 14, 1979 in parallel to the inauguration of the project by Chicago at the San Francisco Museum of Modern Art³, an expression of the ample network of sorority and feminism on a worldwide level in the pre-cybernetic age; from Mexico there are wonderful photographs in the Ana Victoria Jiménez Archive of the dinner that took place in homage to women who had played an important role in the struggle for gender rights in the nation. And I move on, in search of a broader Latin American presence, to the pages of the catalogue *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*⁴. There I find the work by the Colombian artist María Teresa Cano, *Yo servida a la mesa* (Myself Served at the Table) (1981) in which her head serves as

¹ Adrienne Rich, “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision (1971)” in *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978* (New York and London, W.W. Norton & Company, 1979), 35.

² A term attributed to Robin Morgan in her book *Sisterhood is Powerful* of 1970. “Herstory”, *Oxford English Dictionary Online*, oed.com.

³ Elke Krasny, *Archive, Care, and Conversation: Suzanne Lacy’s International Dinner Party Project in Feminist Curatorial Thought* (Zurich, OnCurating, 2020), p. 7.

⁴ Cecilia Fajardo-Hill and Andrea Giunta, *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (Los Angeles: Hammer Museum; New York: Delmonico Books/ Prestel, 2017).

Suzanne Lacy en el San Francisco Museum of Modern Art³ el 14 de marzo de 1979 —y en paralelo a la inauguración del proyecto de Chicago—, en el que manifestaron las fuertes redes de sororidad y feminismo a nivel mundial en una época precibernética; de México hay unas bellas fotos en el Archivo Ana Victoria Jiménez de la cena que se llevó a cabo en homenaje a mujeres importantes en la lucha por derechos de género en el país; y paso, en búsqueda de la presencia latinoamericana, a las páginas del catálogo *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*⁴. Allí encuentro la obra de la colombiana María Teresa Cano, *Yo servida a la mesa* (1981), donde su cabeza servía de molde para platillos; luego *Cabeza amarrada* (1970), de la chilena Cecilia Vicuña, una performance con su cabeza enredada entre mallas y estambre; y las maravillosas brasileñas Amalia Toledo con *Sorriso do menina* (1976), que aísla en moldes las bocas de niñas con sus labios entreabiertos, Leticia Parente con *Preparação* (1975), donde cubre su boca y ojos con vendas sobre las que dibuja sus facciones, y Lenora de Barros con *Homenagem a George Segal* (1984), en la que «enyesa» su cara. Mi propia cuerpo se activa al repasar estas obras de mujeres que pusieron sus cuerpos, registradas en este multifacético compendio de voces e imágenes de mujeres latinoamericanas curado —al igual que la exposición que documenta— por la venezolana Cecilia Fajardo-Hill y la argentina Andrea Giunta. (¡Qué ironía y qué coraje que este esfuerzo titánico de dos mujeres latinoamericanas que celebra la innovación y creatividad de 120 mujeres artistas y colectivas no exista en español ni fuera expuesto en ningún país hispanoparlante!)⁵

Somos/soy cómplice(s) de un extractivismo que a la vez tiene la enorme e irónica virtud (heredada del multiculturalismo) de devolvernos una mirada continental y transnacional que no teníamos, una historia constituida de fragmentos poco documentados, difundidos y articulados en nuestros propios países

y mucho menos fuera de sus fronteras, y que todavía requiere, exige —a gritos silenciados— múltiples articulaciones. La metáfora corpórea parece inevitable aquí y tiene doble fuerza porque *Radical Women* justamente toma como hilo conductor los discursos corpóreos —las discursas corpóreas— en el arte de mujeres cuya obra emerge en la segunda mitad del siglo XX, en paralelo y a menudo articulado con el surgimiento de las movimientas feministas. El tema me empuja, me demanda feminizar lo que ha sido también una tiranía de lenguaje que nos exilia, que silencia, reprime nuestras voces. No en balde Betty Friedan se refería en *The Feminine Mystique* al «problema que no tiene nombre», al evocar la frustración y el coraje en solitario que no podían enunciarse y, por ello, encontraban salidas esquivas en la depresión endémica y la automutilación.

Pero hoy estimula cada vez más la visibilidad de escritos, exposiciones, talleres, laboratorios que nos permiten conocer, ver y relacionar los pasados y presentes del arte de mujeres que tienen una voz, y la posibilidad de recuperar voces que prácticamente habían desaparecido. Se asoma cada vez más urgente la pregunta por cómo escribir estas historias de manera que no repitan tropos narrativos convencionales, sino que permitan imaginar y coadyuven a construir futuros feministas.

Estas historias contribuyen con nuevas voces, una generación emergente que, con más confianza y cada

3 Elke Krasny, *Archive, Care, and Conversation: Suzanne Lacy's International Dinner Party Project in Feminist Curatorial Thought* (Zurich: OnCurating, 2020), 7.

4 Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (Los Ángeles: Hammer Museum; Nueva York: DelMonico Books/Prestel, 2017).

5 Se presentó en dos sedes de Estados Unidos, el Hammer Museum en Los Ángeles y el Brooklyn Museum en Nueva York, y en la Pinacoteca de São Paulo, Brasil. El catálogo está publicado en inglés y portugués.

mold for different dishes; then *Cabeza amarrada* (Bound Head) (1970) by the Chilean Cecilia Vicuña, a performance in which her visage is enveloped by mesh and yarn; and the marvelous Brazilians Amália Toledo with her *Sorriso do menina* (A Girl's Smile) (1976) that isolates molds of the mouths of girls with their lips slightly opened, Leticia Parente with *Preparação* (Preparation) (1975) in which she covers her mouth and eyes with bandages on which she draws her features, and Lenora de Barros with *Homenagem a George Segal* (Homage to George Segal) (1984) in which she “plasters” her face. My own body is activated as I review these works by women who put forth their bodies, registered in this multifaceted compendium of voices and images of Latin American women, curated —like the exhibition it documents— by the Venezuelan Cecilia Fajardo-Hill and the Argentinian Andrea Giunta. (How ironic and how infuriating that this titanic effort of two Latin American women, that celebrates the innovation and creativity of 120 women artists and collectives, does not exist in Spanish, and that the exhibit was not presented in any Spanish speaking country!)⁵

We/I am/are accomplice(s) to an extractivism that at the same time has the enormous and ironic virtue (inherited from multiculturalism) of restituting a continental and transnational gaze that we lacked, a history composed of fragments that have scarcely been documented, shared and articulated in our own countries, much less beyond their borders, and that still requires, urgently demands —through silenced screams— multiple articulations. The corporeal metaphor seems inevitable here and has redoubled strength, since the exhibition and catalogue *Radical Women* takes precisely as its organizing principle the corporeal discourses in the art by women that emerges in the second half of the twentieth century, in parallel and in dialogue with the emergence of feminist movements. The subject impels me, demands, that I feminize⁶ what has also been a tyranny of language that exiles us, that silences, represses our voices. It is no wonder that Betty Friedan referred in *The Feminine*

Mystique to the “problem that has no name”, to evoke women’s frustration and anger, experienced in isolation, that had no means of enunciation and therefore found oblique outlets in endemic depression and self-mutilation.

Today however, the constantly increasing visibility of texts, exhibitions, workshops, and laboratories that allow us to explore and place in dialogue the past and present art of women who are assuming a new voice, provokes enthusiasm, as does the possibility of recuperating voices that had practically disappeared. The question of how to write their stories, without repeating the conventional narrative tropes but rather in ways that allow us to imagine and construct feminist futures becomes ever more urgent.

These elements coincide with new voices, an emerging generation that, with more confidence and in constantly increasing numbers, puts forth and develops alternative proposals that suggest independent structures based on different conceptions of power relations and an integration with the social and natural context. They take up the imprints of the past and weave them into new configurations.

At the same time, new networks are increasingly being established between initiatives from different parts of Latin America, like interlaced threads that emerge from a transnational spider, tracing lines from which a textual corpus begins to emerge.

Art and/as Activism

The art of women who speak from their own experience, challenging and subverting iconographical and formal

⁵ It was presented in two venues in the United States, the Hammer Museum in Los Angeles and the Brooklyn Museum in New York, and in the Pinacoteca of São Paulo, Brazil. The catalogue is published in English and in Portuguese.

⁶ This refers to the phenomenon in Spanish, which has feminine and masculine words.

vez en mayor número, lanza y desarrolla propuestas alternativas que plantean estructuras independientes basadas en otras concepciones de las relaciones de poder y de interlocución con el entorno social y natural. A la vez, recogen las huellas del pasado y las entretajan en nuevas configuraciones.

Asimismo, se establecen cada vez más redes entre iniciativas de diversas partes de América Latina, tal como hilos entrelazados provenientes de una araña transnacional, que permiten ir esbozando algunas líneas para darles cuerpo textual.

Arte y/como activismo

El arte de mujeres que habla desde su propia experiencia, desafiando y subvirtiendo las convenciones iconográficas y formales del pasado y de su momento, se vincula de manera inextricable con el activismo más amplio en términos sociales y políticos que marca los años sesenta, setenta y ochenta, tomando formas distintas en cada país y contexto en función de su situación; en muchos casos enfrentó dictaduras y procesos de represión gubernamental y, a la vez, la falta de interés de los movimientos de izquierda, cuyas agendas se pronunciaban como «revolucionarias» ante las desigualdades y silencios inherentes en sistemas de género binarios. Frente a esta situación, y sin desmarcarse de otras problemáticas —en una postura que hoy se denominaría interseccional— se formaron grupos activistas feministas en los que participaban las artistas y que alimentaron estrategias de trabajo distintivas que coadyuvaban a procesos de concienciación. La dinámica de trabajo en pequeños grupos, en los que se da voz a las experiencias de mujeres y sus subjetividades de manera no jerárquica, respetuosa y solidaria, jugó un papel fundamental en el surgimiento de temas comunes que no habían sido articulados ni en la política ni en el arte, y que formaron la base para agendas activistas que entrelazaban estos ámbitos.

La manifestación se volvió un espacio de creatividad plástica y ejercicio de una voz que comenzaba a configurarse, evidenciado en el caso de grupos como La Revuelta en México —cuyas herramientas de expresión, inspiradas en antecedentes de teatro callejero, hoy se denominarían performativas—, las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina, y el grupo Mujeres por la Vida en Chile. Además, el registro y representación de las manifestaciones feministas aparece en los años setenta en obras de artistas como la mexicana Mónica Mayer, cuyo políptico *Genealogías* (1979) celebra la manifestación como un espacio de sororidad transgeneracional que comparte con su madre. En cambio, en *Huelga en Bogotá* (1978), la colombiana Clemencia Lucena registra la desigualdad de género en los movimientos políticos de izquierda, mientras que en *En un día de movilización* (1979) retrata la compatibilidad de maternidad y militancia.⁶

Contrarrestar los estereotipos patriarcales opresivos impuestos sobre el cuerpo —y de ahí sobre la cotidianidad de la mujer— ha sido un aspecto central que vincula el activismo feminista latinoamericano con el arte, como se denota en los paralelismos visuales entre un folleto del Día de la Madre publicado por la Unión Feminista Argentina (UFA) en 1970 y un volante anunciando una manifestación con el Mito de la Madre organizada en 1971 en México por la agrupación Mujeres en Acción Solidaria (MAS); en ambos se recurre a la caricatura para

⁶ Andrea Giunta, «Mujeres entre activismos. Una aproximación comparativa al feminismo artístico en Argentina y Colombia», *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n.º 4 (2014), http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=149&vol=4.

conventions of the past and of their own time, is inextricably related to the broader manifestations of social and political activism that characterize the 1960s, 1970s and 1980s, taking on different forms in each country and context in relation to their particular situations; in many cases they confronted dictatorships or repressive governments and, at the same time, the lack of interest of left-wing movements with purportedly “revolutionary” agendas in relation to the inequalities and silences inherent in the binary gender system. Faced with this situation, and while maintaining an awareness of related forms of oppression—in a posture that today would be called intersectional—feminist activists formed groups in which many artists participated, employing distinct strategies that were focused on processes of consciousness raising. The dynamic of working in small groups, in which the experiences of women and their subjectivities are given voice in a non-hierarchical and respectful manner that reinforces solidarity, played a fundamental role in the definition of common themes that had not been articulated in politics nor in art, and that constituted the basis for activist agendas that interlaced these fields.

Public demonstrations became spaces both for artistic creativity and the emergence of a political presence and voice, as is evident in the case of groups such as La Revuelta (The Uprising) in Mexico—whose means of expression, inspired in antecedents of street theater, today would be called performative—, the Madres de la Plaza de Mayo (The Mothers of the May Plaza) in Argentina, and the group Mujeres por la Vida (Women for Life) in Chile. In addition, the documentation and representation of feminist demonstrations appears in the 1970s in the work of artists such as the Mexican Mónica Mayer, whose polyptych *Genealogías* (Genealogies) (1979) celebrates demonstrations as spaces for the transgenerational sorority that she shared with her mother. In contrast, in *Huelga en Bogotá* (Demonstration in Bogotá) (1978), the Colombian Clemencia Lucena registers the gender inequality in left-wing political

movements, while in *En un día de movilización* (On the Day of a Demonstration) (1979) she highlights the compatibility of maternity and political activism.⁷

Counteracting the oppressive patriarchal stereotypes imposed on the body—and on the daily life of women—has been a central aspect that links Latin American feminist activism to art, as is evident in the visual parallels between a leaflet for Mother’s Day published by the Unión Feminista Argentina (Argentinian Feminist Union) (UFA) in 1970 and a flyer announcing a demonstration against the Myth of the Mother organized in Mexico in 1971 by the group Mujeres en Acción Solidaria (Women in Solidary Action) (MAS); both use caricature to denounce the daily oppression of women as they are relegated to domestic chores that are neither recognized nor paid. Similarly, we can trace correspondences between María Luisa Bemberg’s film *El mundo de la mujer* (Women’s World) (1972), that unmask the relation between stereotypes of women and consumerism; the protests organized in the 1970s by the Coalición de Mujeres Feministas (Coalition of Feminist Women) in Mexico against the “Miss Mexico” and “Miss Universe” pageants (documented by Ana Victoria Jiménez); and the initiatives of the Mexican film collective Cine-Mujer (Film-Women), active between 1975 and 1987, that addressed subjects ranging from abortion to domestic labor.

From the 1980s on, feminist iconographic explorations led to the formation of artistic groups and spaces that cultivated collective creation and dialogue from feminist

⁷ Andrea Giunta, “Mujeres entre activismos. Una aproximación comparativa al feminismo artístico en Argentina y Colombia”, *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, No. 4 (2014), http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=149&vol=4.

denunciar la opresión cotidiana de la mujer al relegarla a tareas domésticas no reconocidas ni remuneradas. Asimismo, podemos trazar correspondencias entre el filme de María Luisa Bemberg, *El mundo de la mujer* (1972), que desenmascara la relación entre estereotipos de la mujer y el consumo, y las protestas organizadas en los años setenta por la Coalición de Mujeres Feministas en México en contra de los concursos «Miss México» y «Miss Universo» (documentadas por Ana Victoria Jiménez), así como también con las iniciativas del colectivo cinematográfico mexicano Cine-Mujer, activo entre 1975 y 1987, que abordó temas que iban desde el aborto hasta el trabajo doméstico.

A partir de los años ochenta, las exploraciones de iconografías feministas dieron lugar a la formación de grupos artísticos y espacios que cultivaron la creación colectiva o en diálogo a partir de perspectivas feministas, gestando así alternativas de formación y producción con pedagogías horizontales. En Argentina, por ejemplo, en abril de 1983 —en el periodo de restauración de la democracia tras la dictadura— surgieron las Jornadas de la Creatividad Femenina bajo el lema «En toda mujer hay una creadora y en toda creadora hay una mujer»⁷; más tarde, en el mismo año, se creó Lugar de Mujer, un espacio independiente de activismo cultural feminista que durante cuatro años fue sede de exposiciones, talleres, presentaciones de libros y debates en los que figuraban las fotógrafas Alicia d'Amico e Ilse Fuskova, la cineasta María Luisa Bemberg y la videoartista Narcisca Hirsch, entre otras.⁸ En México, durante el mismo periodo, se crearon los grupos de arte feminista Polvo de Gallina Negra, Tlacuilas y Retrateras, y BioArte, que pusieron en práctica dinámicas de diálogo y producción colectiva para visibilizar y llevar a discusión la experiencia y las subjetividades femeninas. A partir del lema «Lo personal es político», la práctica de poner en juego el cuerpo y el intelecto para explorar a través de la imagen y la palabra aspectos como la violencia

de género, la sexualidad femenina, la experiencia de la maternidad y el trabajo doméstico, permitió la gestación de una dinámica de acompañamiento y autodescubrimiento que se llevó a cabo al margen del sistema artístico establecido.

La creación de estructuras y modos de expresión alternos también llevó al montaje de eventos performativo-expositivos autónomos. El grupo Tlacuilas y Retrateras, por ejemplo, organizó en 1984 la Gran Fiesta de XV años —en el espacio de la antigua Academia de San Carlos—, una jornada de desmontaje artístico del rito de pasaje sexual y social caracterizado por la cosificación estereotípica de la mujer. Asimismo, en Buenos Aires, la artista Mónica Altschul convocó en los ochentas y noventas a varios eventos de creación colectiva en espacios domésticos y centros culturales que resultaron en la producción de instalaciones multidisciplinares, entre ellas: *Transformaciones* (1985), *Mitominas* (años 80 y 90) —una secuencia de tres exposiciones «que tuvieron por objeto revisar, cuestionar y proponer otras miradas sobre los relatos mitológicos»⁹— y *Los espacios domésticos: Del sótano al desván o El ama de casa y la locura* (1987).¹⁰ Estas actividades fueron decisivas en la exploración de formatos como la ambientación o instalación que funcionan «entre géneros», rompiendo con las expectativas convencionales respecto de mujeres artistas y su producción para generar otras posibilidades de pensamiento y acción en relación con concepciones categóricas y rígidas tanto de género sexual como de expresión estética y política.

⁷ María Laura Rosa, *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática* (Buenos Aires: Biblos, 2014), 48.

⁸ *Ibid.*, 49-50.

⁹ *Ibid.*, 77-107.

¹⁰ *Ibid.*, 77-107.

perspectives, allowing the development of alternatives for education and production based on horizontal pedagogical principles. In Argentina, for example, in April 1983—in the period of restoration of democracy following the dictatorship—the Jornadas de Creatividad Femenina (Feminine Creativity Festivities) were inaugurated with the slogan “In every woman there is a creator and in every creator there is a woman”⁸; later that same year Lugar de Mujer (Woman’s Place) opened, an independent space focused on feminist cultural activism that for four years was the site of exhibitions, workshops, book presentations and discussions in which the photographers Alicia d’Amico and Ilse Fuskova, the filmmaker María Luisa Bemberg and the video artist Narcisca Hirsch, among others, were important participants.⁹ In Mexico, during the same period, the feminist art groups Polvo de Gallina Negra (Black Hen Powder), Tlacuilas y Retrateras (Scribes and Photographers), and BioArte (Bio Art) emerged, putting into practice dynamics of dialogue and collective production oriented toward visibilizing and analyzing women’s experiences and subjectivities. Taking the statement “the personal is political” as their starting point, they put into play both the body and the intellect to explore, through images and words, aspects such as gender violence, female sexuality, maternity and domestic work, fomenting the gestation of protocols of accompaniment and self-discovery in independence from the established art system.

The creation of alternative structures and modes of expression also led to the presentation of autonomous performance and exhibition events. Tlacuilas y Retrateras, for example, organized the Gran Fiesta de XV años (Grand 15th Birthday Party) in 1984—using the space of the former Academy of San Carlos (the major national art academy since the viceregal period); the event focused on the artistic deconstruction and refiguration of a traditional rite of sexual and social passage in Mexico, characterized by the stereotypical objectification of women. Similarly, in Buenos Aires

in the 1980s and 1990s, the artist Mónica Altschul convened various events focused on collective creation in domestic spaces and cultural centers that resulted in the production of multidisciplinary installations, among them *Transformaciones* (Transformations) (1985), *Mitominas* (1980s and 1990s)—a series of three exhibitions that “had the objective of revising, questioning and proposing new visions of mythological narrations”¹⁰—and *Los espacios domésticos: Del sótano al desván o El ama de casa y la locura* (Domestic Spaces: From the Basement to the Attic or The Housewife and Madness) (1987).¹¹ These activities were decisive for the exploration of formats such as installations that function “between genres”, breaking with conventional expectations with respect to women artists and their production in order to generate new possibilities of thought and action as alternatives to rigid, categorical conceptions both of gender and of political and aesthetic expression.

The legacy of these experiences during the final decades of the twentieth century continues to bear fruit in the work of the many feminist artistic collectives active in Latin America in recent years, in the production of individual creators and in pedagogical projects that take up and amplify these earlier proposals that presented alternatives to individualistic, hierarchical models. Among these group initiatives, that continue to multiply, we can mention Mujeres Públicas (Public Women)¹² (Argentina, founded in 2003), Mujeres Creando (Women

⁸ María Laura Rosa, *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática* (Buenos Aires: Biblos, 2014), 48.

⁹ *Ibid.*, 49-50.

¹⁰ *Ibid.*, 77-107.

¹¹ *Ibid.*, 77-107.

¹² Several of the names of these groups are based on ironic revindications of colloquial uses of language that are not directly translatable: for example, *Mujeres Públicas* refers to prostitutes but also to women occupying public spaces where they were previously invisible, while *Laperrera* revindicates women’s contemptuous denomination as “bitches”.

La herencia de estos procesos del último tercio del siglo XX sigue viva en el trabajo de las múltiples colectivas artísticas feministas a lo largo de América Latina, en la producción de creadoras individuales y en diversos proyectos pedagógicos que replican y amplían sus propuestas de alejamiento de modelos jerárquicos e individualistas. Entre las iniciativas grupales, que siguen multiplicándose, se encuentran Mujeres Públicas (Argentina, fundada en 2003), Mujeres Creando (Bolivia, fundada en 1992), Laperrera (Lima, 1999-2004), Lobas Furiosas (Colombia, fundada en 2012) y la Red de Arte y Activismo Feministas (México, fundada en 2015), entre muchas otras,¹¹ cada una con una agenda que se construye en diálogo con sus entornos específicos, pero también en varios casos con resonancias transnacionales. Del mismo modo, existe una red cada vez más amplia de artistas feministas que trabajan de manera individual en proyectos que, en su proceso y contenido, abordan ideas relativas a la corporeidad, la subjetividad y los derechos de la mujer, el cuestionamiento del género binario, y otros temas que emergen del feminismo y sus implicaciones para el arte. Entre ellas, podemos contar a Lorena Wolffer y Lorena Méndez en México; Nadia Granados, Andrea Barragán y Pinina Flandes en Colombia; Hija de Perra, Irina La Loca y Constanza Álvarez en Chile, Ana Gallardo en Argentina; Diana Daf en Perú y Alejandra Dorado en Bolivia, entre muchas otras.

Las huellas y resonancias del feminismo han transformado el panorama artístico, cultural y político en América Latina de manera fundamental, aún cuando el registro de este impacto en las estructuras y configuraciones del campo más amplio de la historia y crítica del arte y el ámbito museal pareciera ser todavía incipiente. El cambio viene rápidamente en un sinfín de acciones paralelas y las redes que se tejen entre ellas.

Otras narraciones: el arte, las historias del arte y las curadurías

Empezar a enunciar y analizar las relaciones y diferencias entre el arte producido por mujeres en el contexto del feminismo en los distintos países en América Latina es un paso fundamental dentro del proceso de sugerir nuevas narrativas que emergen no desde un esencialismo, sino desde un poner en diálogo y generar conversaciones, un procedimiento ligado precisamente con las dinámicas de concienciación en pequeño grupo. En mi propia trayectoria como historiadora del arte, curadora y docente que busca llevar el feminismo a nuevos modos de narración, no solo en lo que se refiere a contenido, sino en términos de estructura, conceptualización y propuestas de interacción con el público o lector, un texto fundamental que me ayudó a orientar mis reflexiones al respecto ha sido *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive* de la historiadora del arte británica Griselda Pollock¹². Basándose en una reflexión a partir de la teoría feminista, el psicoanálisis y los planteamientos del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, Pollock plantea que el museo es una sede del poder cuyos discursos se pueden desmontar al propiciar encuentros ficticio-literarios en el espacio imaginario del texto. De esta manera argumenta:

Un museo feminista [...] no es un depósito de objetos conocibles que exhiben algo «feminista»: una actitud, una posición o una esencia característica de la unidad ilusoria: mujer. Es una práctica, un laboratorio crítico y teórico, que interviene y negocia las condiciones de producción y, por supuesto, el fracaso de la diferencia

¹¹ Julia Antivilo Peña, Mónica Mayer y María Laura Rosa, «Feminist Art and 'Activism' in Latin America: A Dialogue in Three Voices», en Fajardo-Hill y Giunta, *Radical Women*, 40.

¹² Griselda Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive* (Nueva York: Routledge, 2007).

Creating) (Bolivia, founded in 1992), Laperrera (The Dog Pound) (Lima, 1999-2004), Lobas Furiosas (Angry Wolves) (Colombia, founded in 2012) and the Red de Arte y Activismo Feministas (Network of Feminist Art and Activism) (Mexico, founded in 2015), among many others,¹³ each with an agenda that is constructed in dialogue with the group's specific context, but also in various cases resonating with transnational circumstances. In a similar manner, there is a constantly expanding network of feminist artists who work individually on projects that, in their processes and content, address issues of corporality, subjectivity, women's rights, non-binary gender, and other themes that have emerged from feminist activity and its implications for the arts. Among them are Lorena Wolffer and Lorena Méndez in Mexico; Nadia Granados, Andrea Barragán and Pinina Flandes in Colombia; Hija de Perra, Irina La Loca and Constanza Álvarez in Chile, Ana Gallardo in Argentina; Diana Daf in Perú and Alejandra Dorado in Bolivia, among many others.

The traces and resonances of feminism have transformed the artistic, cultural and political panorama of Latin America in fundamental ways, even while the impact of these efforts on the structures and configurations of the broader fields of art history and art criticism, and the museum context, still seems incipient. Nevertheless, changes are appearing rapidly in countless parallel actions and the networks woven between them.

Other Narrations: Art, Histories of Art and Exhibitions

To begin to enunciate and analyze the relations and differences between the art produced by women and the context of feminism in different countries in Latin America is a fundamental step in the process of suggesting new narratives that do not emerge from essentialism, but rather from a process of placing voices and initiatives in dialogue and generating conversations, a procedure tied to the dynamics of consciousness raising in small groups. In my own trajectory as an art historian, curator

and teacher who has sought to configure new, feminist modes of narration, not only in reference to content but also in terms of structure, concept and proposals of interaction with publics, one text that has been fundamental in helping me orient my reflections in this respect is *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive* by the British art historian Griselda Pollock¹⁴. Pollock, drawing on feminist theory, psychoanalysis and the proposals of Aby Warburg in his *Atlas Mnemosyne*, argues that the museum is a site of power with discourses that can be reconfigured in order to propitiate fictitious/literary encounters in the imaginary space of the text. In this respect, she indicates that:

A feminist museum [...] is not a depository of knowable items exhibiting something "feminist": an attitude, position or essence characteristic of the illusory unity: woman. It is a working practice, a critical and theoretical laboratory, intervening in and negotiating the conditions of production and, of course, the failure of sexual difference as a crucial axis of meaning, power, subjectivity and change as it is mediated through aesthetic practices.¹⁵

In the past few decades a number of insistent voices have emerged in the writing, curatorship and teaching of Art History in Latin America that have planted the seeds for and developed projects and publications that, together, offer elements that allow us to imagine and embody other histories that permit us to uncover and visibilize gendered pasts, presents and futures for art and its social and political context: Laura Malosetti,

¹³ Julia Antivilo Peña, Mónica Mayer and María Laura Rosa, "Feminist Art and 'Activism' in Latin America: A Dialogue in Three Voices", in Fajardo-Hill and Giunta, 40.

¹⁴ Griselda Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive* (New York: Routledge, 2007).

¹⁵ Pollock, *Encounters*, 14.

sexual como eje crucial de significado, poder, subjetividad y cambio, así como su mediación en las prácticas estéticas.¹³

Desde hace varias décadas han surgido voces insistentes en la escritura, curaduría y docencia de la historia del arte en América Latina; ellas han ido plantando semillas y desarrollando proyectos y publicaciones que, en su conjunto, proporcionan elementos para la imaginación y acuerpamiento de otras historias que permiten conocer e imaginar otros pasados, presentes y futuros tanto en lo artístico como en lo social y político: Laura Malosetti, Andrea Giunta, María Laura Rosa y Georgina Gluzman en Argentina; Ana Paula Cavalcanti Simioni y Luana Saturnino Tvardovskas en Brasil; Gloria Cortés Aliaga, Julia Antivilo y Soledad Novoa en Chile; Cecilia Fajardo-Hill desde Venezuela; Carmen María Jaramillo y Sol Astrid Giraldo en Colombia; mis propios esfuerzos y las de Deborah Dorotinsky y Dina Comisarenko en México. Al igual que en el caso de la producción artística, el desmontaje y reconfiguración de las estructuras patriarcales en el campo de la historia ha sido una labor de individuos y grupos —a pesar de las instituciones— quienes poco a poco han ido introduciendo textos y muestras, forjando diálogos y formando nuevas generaciones de profesionales que, a su vez, contribuyen a nutrir y enriquecer el campo con una diversidad de descubrimientos sobre mujeres artistas e intervenciones culturales alternas, con nuevas interpretaciones de las obras y narrativas canónicas, y con otras estrategias de escritura y curaduría que vinculan lo personal y lo político, e invitan al público a participar en la construcción de una historia del arte que propicia procesos de transformación no solo en lo académico, sino en lo social y en la conciencia personal y colectiva. La exposición «El canon accidental» (2021) de Georgina Gluzman en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires¹⁴ es, en este sentido, un ejemplo de una

profunda relectura de la historia de las mujeres artistas en Argentina, tanto en su visibilización de figuras, obras y narrativas ocultas como en su planteamiento pedagógico multifacético que busca incidir en la conciencia social desde varias perspectivas y en distintos espacios de comunicación. El libro *Compartir el mundo: la experiencia de las mujeres y el arte*, editado por María Laura Rosa y Soledad Novoa Donoso, es otro ejemplo importante en esta trayectoria, pues mediante un concierto de voces pone en diálogo historias del arte y feminismo de los siglos XIX y XX desde Argentina, Brasil, Chile y México.¹⁵ Y por supuesto, la ya mencionada exposición «Radical Women: Latin American Art, 1960-1985», que convocó a y relacionó un sinfín de trayectorias y visiones relativas a mujeres artistas de América Latina y de ascendencia latina en Estados Unidos, es un elemento fundamental en este devenir de nuevas configuraciones de historias y futuros feministas.

Reflexiones para llevar: sumando subjetividades, despatriarcalizando el archivo

En este proceso, el pensamiento situado —concepto difundido por la autora norteamericana Donna Haraway¹⁶— es fundamental, ya que expone el mito de la objetividad científica y plantea que todo conocimiento se produce desde posiciones específicas y necesariamente parciales. Solo por medio del diálogo entre una suma

¹³ Ibid., ¹⁴ La traducción al español es mía para fines de este ensayo.

¹⁴ Georgina Gluzman et al., *El canon accidental (Mujeres artistas en Argentina, 1890-1950)* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2021), https://issuu.com/museonacionaldebellasartes/docs/cat_canon_web.

¹⁵ María Laura Rosa y Soledad Novoa Donoso, eds., *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte* (Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2017).

¹⁶ Donna Haraway, «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspectives», *Feminist Studies* 14 (1988): 575-599.

Andrea Giunta, María Laura Rosa and Georgina Gluzman in Argentina; Ana Paula Cavalcanti Simioni and Luana Saturnino Tvardovskas in Brazil; Gloria Cortés Aliaga, Julia Antivilo and Soledad Novoa in Chile; Cecilia Fajardo-Hill from Venezuela; Carmen María Jaramillo and Sol Astrid Giraldo in Colombia; my own efforts and those of Deborah Dorotinsky and Dina Comisarenco in Mexico. As in the case of artistic production, the deconstruction and reconfiguration of the patriarchal foundations in the field of art history has been the work of both individuals and groups—in spite of institutions—who little by little have introduced texts and exhibitions, forged dialogues and formed new generations of professionals who, in turn, have helped to nourish and enrich the field with a diversity of discoveries about women artists and alternative cultural interventions, with new interpretations of canonical works and narratives, and with other curatorial and writing strategies that link the personal and the political, and invite the public to participate in the construction of a history of art that propitiates processes of transformation not only in the academy, but in the social sphere and in the realm of personal and collective consciousness. The exhibit “El canon accidental” (The Accidental Canon) (2021) by Georgina Gluzman in the Museo Nacional de Bellas Artes (National Museum of Art) in Buenos Aires¹⁶ is, in this sense, an example of a profound rereading of the history of women artists in Argentina, both in its visibilization of figures, works and hidden narratives as well as in its multifaceted pedagogical proposal that seeks to influence social consciousness from various angles and in distinct realms of communication. The volume *Compartir el mundo: la experiencia de las mujeres y el arte*, edited by María Laura Rosa and Soledad Novoa Donoso, is another important example of this trend, that through a concert of voices places in dialogue histories of art and feminism from the 19th and 20th centuries from Argentina, Brazil, Chile and Mexico.¹⁷ And of course, the aforementioned exhibition “Radical Women: Latin American Art, 1960-1985”, that

convened and placed in relation myriad trajectories and visions relative to women’s art from Latin America and the Latinx community in the United States, is a fundamental element in this process of development of new configurations of feminist histories and futures.

Reflections to take away: summing subjectivities, depatriarchalizing the archive

In this process, situated thinking—the concept popularized by U.S. author Donna Haraway¹⁸—is fundamental, since it exposes the myth of scientific objectivity and suggests that all knowledge is produced from specific and necessarily fragmentary positions. Only by means of a dialogue between a sum of subjectivities can we activate a process that leads us toward a transformation in power relations and in our gazes, consciousness and actions.¹⁹

The process of depatriarchalizing the archive is also an essential tool for questioning and rereading the canon, since it allows us to access elements that have been exiled from the narrative and that suggest or invite us to imagine other narratives and readings. The seminar “Depatriarcalizar el archivo” (Depatriarchalizing the Archive), coordinated by Natalia de la Rosa and Roselin Rodríguez Espinosa since 2020 in Mexico, is a collective effort that in its Manifiesta²⁰—a document in evolution—proposes: “Depatriarchalizing the archive is a process,

¹⁶ Georgina Gluzman et al., *El canon accidental (Mujeres artistas en Argentina, 1890-1950)* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2021), https://issuu.com/museonacionaldebellasartes/docs/cat_canon_web.

¹⁷ María Laura Rosa and Soledad Novoa Donoso, eds., *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte* (Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2017).

¹⁸ Donna Haraway, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspectives”, *Feminist Studies* 14 (1988): 575-599.

¹⁹ Karen Cordero Reiman, “La escritura de la historia del arte: sumando(se) subjetividades, nuevas objetivaciones”, *Errata* # 2 (august 2012): 20-43.

²⁰ A feminized version of “manifiesto”.

de subjetividades podemos ir activando un proceso que coadyuve a transformar las relaciones de poder y nuestras miradas, conciencias y acciones.¹⁷

El proceso de despatriarcalizar el archivo también es una herramienta esencial para el cuestionamiento y la relectura del canon, ya que nos permite acceder a elementos que se han exiliado de la narrativa y que nos sugieren o nos invitan a imaginar otras narrativas y lecturas. El seminario «Despatriarcalizar el archivo», coordinado por Natalia de la Rosa y Roselin Rodríguez Espinosa desde 2020 en México, es un esfuerzo colectivo que en su Manifiesta —un documento en evolución— plantea: «Despatriarcalizar el archivo es un proceso, un acto necesariamente colectivo, creativo y en libertad: un ir y venir para abrir paso a otras posibilidades de ser, desde otras sensibilidades, desde el cuerpo, desde el deseo, desde los afectos».¹⁸ Así también, la iniciativa «Tú de mí, yo de ti» que emerge del colectivo Entre Minas en México, ha dado lugar tanto en exposiciones como en su blog¹⁹ a un proceso de convivencia intergeneracional entre artistas en sus estudios y a curadurías autogestionadas que sugiere otras formas de documentar y archivar el trabajo de mujeres artistas para potenciar procesos de producción de conocimiento y autoconocimiento en desarrollo.

Finalmente —o tal vez para continuar—, la efervescencia de propuestas sugerentes que han emergido del arte feminista latinoamericano entusiasmo y da esperanza sobre nuestras posibilidades, acuerpadas y colectivas, de construir otros futuros en el campo del arte y más allá. Quedan muchos retos, entre ellos la integración más dialógica con otras especies, como ha planteado el ecofeminismo desde los años setenta, pero los estamos trabajando y enfrentando juntas.

¹⁷ Karen Cordero Reiman, «La escritura de la historia del arte: sumando(se) subjetividades, nuevas objetivaciones», *Errata# 2* (agosto 2012): 20-43.

¹⁸ Sitio web del seminario «Despatriarcalizar el archivo»: <https://despatriarcalizarelarchivo.hotglue.me/?manifiesta>. El término «despatriarcalizar» se inspira en los escritos de la activista feminista boliviana María Galindo, *Feminismo urgente. ¡A despatriarcar!* (Buenos Aires: Lavaca Editora, 2013).

¹⁹ Sitio web «Tú de mí, yo de ti. Mujeres artistas en México»: <https://mujeresartistasenred.blogspot.com>.

an action that is necessarily collective, creative and in freedom: a coming and going to open up a path for other possibilities of being, from other sensibilities, from the body, from desire, from affects”.²¹ The initiative “Tú de mí, yo de ti” (You for Me, Me for You) that emerged from the work of the collective Entre Minas (Between Mines) in Mexico, has visibilized both through its exhibitions and its blog²² a process of intergenerational encounters between artists in their studios and self-managed curations that suggest new ways to document and archive the work of women artists, potentializing both processes of production of self-knowledge and the development of collective knowledge.

Finally—or perhaps to begin—, the effervescence of suggestive proposals that have emerged from Latin American feminist art provokes enthusiasm and

inspires hope with respect to our embodied and shared possibilities for constructing other futures in the field of art and beyond. Many challenges remain, among them the dialogical integration with other species, as ecofeminism has enunciated since the 1970s, but we are facing them and working on them together.

²¹ “Depatriarcalize the archive” seminar’s website: <https://despatriarcalizarelarchiv0.hotglue.me/?manifiesta>. The term “depatriarcalize” is inspired by the writings of Bolivian feminist activist María Galindo in *Urgent Feminism. Dismantle patriarchy!* (Buenos Aires: Lavaca Editora, 2013).

²² “You for me, Me for you. Women artists in Mexico” website: <https://mujeresartistasenred.blogspot.com>.

Bibliografía / Bibliography

- Antivilo Peña, Julia, Mónica Mayer y María Laura Rosa. «Feminist Art and ‘Artivism’ in Latin America: A Dialogue in Three Voices». En *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, editado por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, 37-41. Los Ángeles: Hammer Museum; Nueva York: DelMonico Books/Prestel, 2017.
- Cordero Reiman, Karen. «La escritura de la historia del arte: sumando(se) subjetividades, nuevas objetivaciones». *Errata# 2* (agosto 2012): 20-43.
- Fajardo-Hill, Cecilia y Andrea Giunta, eds. *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Los Ángeles: Hammer Museum; Nueva York: DelMonico Books/Prestel, 2017.
- Giunta, Andrea. «Mujeres entre activismos. Una aproximación comparativa al feminismo artístico en Argentina y Colombia». *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n.º 4 (2014). http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=149&vol=4.
- Gluzman, Georgina et al. *El canon accidental (Mujeres artistas en Argentina, 1890-1950)*. Buenos Aires:

- Museo Nacional de Bellas Artes, 2021. https://issuu.com/museonacionaldebellasartes/docs/cat_canon_web.
- Haraway, Donna. «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspectives», *Feminist Studies* 14 (1988): 575-599.
- Krasny, Elke. *Archive, Care, and Conversation: Suzanne Lacy’s International Dinner Party Project in Feminist Curatorial Thought*. Zurich: OnCurating, 2020.
- Pollock, Griselda. *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*. Nueva York: Routledge, 2007.
- Rich, Adrienne. «When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision (1971)». En *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*. Nueva York y Londres: W.W. Norton & Company, 1979.
- Rosa, María Laura. *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Biblos, 2014.
- y Soledad Novoa Donoso, eds. *Compartir el mundo: La experiencia de las mujeres y el arte*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2017.

¿Por qué escribir esta historia?

Mujeres artistas contemporáneas en Chile

Why write this history?

Contemporary women artists in Chile

Desde el planteamiento transparente de su diferencia, la pregunta por el desarrollo reciente del arte contemporáneo y el rol de las mujeres en este remece una mirada histórica asentada sobre las artes visuales en Chile, evidenciando el agravio sufrido por las mujeres en este campo disciplinar desde una propuesta analítica concreta. La interrogante entraña asimismo una denuncia: la persistencia del orden patriarcal en las prácticas artísticas del nuevo siglo, cuya desigualdad naturalizada se manifiesta en las vidas cotidianas de las artistas contemporáneas pese a su constante identificación, reflexión y denuncia.

A partir del agravio, y por tanto de la experiencia específica de las artistas como productoras de obras e ideas que desbordan cualquier amoldamiento o cuota, proponemos en este ensayo una revisión sucinta de hitos, investigaciones y lecturas sobre las artistas activas durante la última década. Como mujeres, las concebimos colectivamente, complejizando los límites de la distinción biológica de los sexos¹ y destacando su propia autodefinición social, simbólica y cultural. Sus trayectorias y este libro por completo nos permiten cuestionar la noción de «arte de mujeres» como categoría construida para la promoción de las artistas a lo largo del siglo XX, visibilizando una crítica importante a una casilla utilizada como trinchera en épocas más restrictivas, pero que tras la rearticulación de un feminismo multitudinario del que participan cientos de artistas de diversos estratos sociales, perfila su abordaje desde un punto de vista excesivamente tutelar y conservador. Destacamos las advertencias sobre la condición social y cultural del género propiciadas por libros como *Masculino/Femenino* de Nelly Richard (1993) y *Género y sexo en la transición hacia la modernidad* de Jean Franco (1996), que desde una perspectiva

deconstructiva buscaron desnaturalizar la equivalencia entre sexo e identidad de género, así como las concepciones de la mujer y el hombre como identidades estables, polares y complementarias, acusando su condición socialmente formada y su posibilidad de disolución en el contexto de la postdictadura². Una perspectiva asentada en diversas escenas locales de las artes visuales a lo largo del país, en que la presencia de corporalidades feminizadas, pertenecientes a artistas de las disidencias sexuales, ha sido histórica.

Al mismo tiempo, consideramos clave destacar la diferenciación teórica entre política y sociedad permeada en el análisis de la movilización de mujeres en Chile y su despliegue cultural, aspecto particularmente presente en las memorias y relatos históricos de las artistas, intelectuales y organizaciones que integraron el movimiento de mujeres por la democracia entre 1973

¹ Es importante destacar que, al constituirse como un espacio importante de expresión libre de las disidencias de toda naturaleza, las artes visuales locales de los últimos treinta años en Chile han contado con una presencia relevante de artistas de las disidencias sexuales cuyo trabajo y figura apuntan a problematizar los límites entre sexo y género, así como a expresar su adhesión a perspectivas feministas críticas de la violencia política, sexual e institucional que muchas experimentan como mujeres y cuerpos feminizados. En este sentido, expandimos nuestra mirada más allá de lo que Paul B. Preciado ha caracterizado como el cuerpo heterosexuado de una «bio-mujer», construcción cultural de la postguerra en

donde sexo y género coinciden y son afines al orden social propuesto (la «sexopolítica» del neoliberalismo), avanzando a la autodefinición de las mujeres artistas, forjada principalmente en torno a la colectividad feminista como sujeto político y la integración de la disidencia a sus luchas. Paul B. Preciado, *Testo Yonki* (Madrid: Espasa, 2014), 57-67.

² Nelly Richard, *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática* (Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993); Jean Franco, «Género y sexo en la transición hacia la modernidad», en *Nomadias 1* (diciembre 1996): 33-36, <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/50919/53339>.

From the transparent proposition of its difference, the question about the recent development of contemporary art and the role of women in it comes to shake an established historical view on visual arts in Chile, evidencing the damage suffered by women in this disciplinary field based on a concrete analytical proposal. The question also entails a denunciation: the persistence of the patriarchal order in the artistic practices of the new century, whose naturalized inequality is manifested in the daily lives of contemporary female artists despite their constant identification, reflection and denunciation.

Based on this damage, and therefore on the specific experience of female artists as producers of artworks and ideas that go beyond any adaptation or quota, we propose in this essay a succinct review of milestones, research and perspectives on the active female artists of the last decade. As women, we conceive them collectively, challenging the limits of the biological distinction of the sexes¹ and highlighting their own social, symbolic and cultural self-definition. Their trajectories and this publication enable us to question the notion of “women’s art” as a category constructed for the promotion of female artists throughout the 20th century, giving visibility to an important criticism of a pigeonhole used as a trench in more restrictive times, but that after the rearticulation of a multitudinous feminism in which hundreds of artists from different social strata take part, it outlines its approach from an excessively tutelary and conservative point of view. We recognize the warnings about the social and cultural condition of gender promoted by books such as *Masculine/Feminine* by Nelly Richard (1993) and *Gender and sex in the transition to modernity* by Jean Franco (1996), which from a deconstructive perspective sought to denaturalize the equivalence between sex and gender identity, as well as the conceptions of women and men as stable, polar and complementary identities, showing their socially formed condition

and their possibility of dissolution in the context of a post-dictatorship². A perspective established in various local scenes of the visual arts throughout the country, in which the presence of feminized corporeality, belonging to artists of sexual dissidence, has been historical.

At the same time, we consider it essential to highlight the theoretical differentiation between politics and society permeated in the analysis of the mobilization of women in Chile and its cultural unfolding, an aspect that is particularly present in the memories and historical accounts of the artists, intellectuals and organizations that made up the movement of women for democracy between 1973 and 1988. Emerging in tandem, from the outside and many times against the political-partisan recomposition of the Chilean left, this feminine mobilization was frequently imagined on the cleavage between “feminists and politicians”³. This perspective was strengthened with the opening of gender studies

1 It is important to note that, by becoming an important space for free expression of dissidents of all kinds, the local visual arts of the last thirty years in Chile have had a relevant presence of artists of sexual dissidence whose work and figure point at problematizing the boundaries between sex and gender, as well as to express their adherence to critical feminist perspectives of political, sexual and institutional violence that many experience as women and feminized bodies. In this sense, we expand our gaze beyond what Paul B. Preciado has characterized as the heterosexual body of a “bio-woman”, a post-war cultural construction where sex and gender coincide and are related to the proposed social order (the “sex-politics” of

neoliberalism), moving forward to the self-definition of women artists, forged mainly around the feminist collectivity as a political subject and the integration of dissent into their struggles. Paul B. Preciado, *Testo Yonki* (Madrid: Espasa, 2014), 57-67.

2 Nelly Richard, *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática* (Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993); Jean Franco, “Género y sexo en la transición hacia la modernidad”, in *Nomadias 1* (December 1996): 33-36, <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/50919/53339>.

3 Eliana Largo, comp., *Calles caminadas. Anverso y reverso* (Santiago: Centro de Investigación Diego Barros Arana, 2014), 13.

y 1988. Surgió en paralelo, por fuera y muchas veces en contra de la recomposición político-partidaria de la izquierda chilena, esta movilización femenina se imaginó frecuentemente desde el clivaje entre «feministas y políticas»³, lectura que se fortaleció con la apertura de los estudios de género en las universidades en los primeros años noventa, cuestión que reactualizó la oposición, ahora entre «feministas y académicas», debido a la impugnación a las instituciones y su escasa comprensión de la intimidad, lo público y lo político como esferas interrelacionadas⁴. Con esto en consideración, en palabras de Nelly Richard debemos igualmente considerar que «el *adentro* de las instituciones universitarias —un adentro situado bajo el dominio de los sistemas de control y vigilancia del poder/saber constituido e instituido académicamente— es tan político como su *afuera*, aunque habitualmente no lo crean así ni el feminismo militante ni el activismo *gay*»⁵. A tres años de la revuelta de mujeres, el llamado «mayo feminista»⁶, que se expandió desde la Universidad Austral de Chile en Valdivia hacia cientos de instituciones de educación superior en el país, la diferenciación vigente en los años de la dictadura y el desarrollo de las políticas del género en la primera transición se vuelve difusa. En el presente, la movilización feminista se abre a una intervención cada vez más frecuente dentro de las instituciones culturales, en un asalto propio de una movilización con tantas cabezas y escenarios como mujeres organizadas existentes.

Desde esta doble coordenada, que se desancla de las concepciones del «ser mujer» fijadas por lo biológico y la universalidad política masculina, atendemos a la aparición de una expresión colectiva que incluyó a las artistas y sus procesos de obra en años recientes. En palabras de la filósofa Alejandra Castillo, un feminismo representado por intelectuales como Julieta Kirkwood es una «toma de palabra», «el ingreso de las mujeres en la política para disputar la distribución y redistribución de lugares y de identidades, de espacios

y de tiempos, de lo visible y lo invisible, del ruido y el lenguaje»⁷. También «es una reflexión sobre la mujer, es una palabra doble que interroga sin cesar a las mujeres y a la política»⁸. Esta pregunta incesante es visible en las artes visuales en la profusión de monografías, catálogos, ensayos y otras investigaciones centradas en la aportación de las artistas en el desarrollo del arte contemporáneo, pero sobre todo en sus valiosas miradas sobre la cuestión de las mujeres en Chile y la región. Con el cambio de siglo, dichas investigaciones y propuestas teóricas se hicieron más frecuentes, dando paso en los últimos diez años a un auge de estudios sobre las artistas, sus comunidades y procedimientos enmarcados en un importante proceso de radicalización intelectual y política feminista.

Desde inicios de la dictadura y hasta 1988, se experimenta una relación creciente entre cultura y manifestación al alero de las luchas de mujeres contra el autoritarismo. Durante la transición a la democracia, la irrupción feminista se vio encauzada por la incorporación de las problemáticas de género a las instituciones estatales, resolviendo en cierta medida muchas de las demandas del movimiento de masas de mujeres existente a fines de la dictadura, contribuyendo

3 Eliana Largo, comp., *Calles caminadas. Anverso y reverso* (Santiago: Centro de Investigación Diego Barros Arana, 2014), 13.

4 Kemy Oyarzún, «Saberes críticos y estudios de género», en *Nomadias* 1 (diciembre 1996): 11-23, <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/50911/53329>.

5 Nelly Richard, «Postfacio/ Deseos de... ¿Qué es un territorio de intervención política?», en *Por un feminismo sin mujeres*.

Fragments del Segundo Circuito de Disidencia Sexual CUDS 2011 (Santiago: Alfabeta Artes Gráficas, 2011), 156-157.

6 Faride Zerán, ed., *Mayo feminista. El asalto al patriarcado* (Santiago: LOM Ediciones, 2018).

7 Alejandra Castillo, *Julieta Kirkwood. Políticas del nombre propio* (Santiago: Palinodia, 2007), 17.

8 *Ibíd.*

in universities in the early nineties, an issue that updated the opposition, now between “feminists and academics”, due to the challenging of the institutions and their poor understanding of privacy, the public and the political as interrelated spheres⁴. With this in mind, in the words of Nelly Richard, we must also consider that “the *inside* of university institutions—an inside that is situated under the dominance of the control and surveillance systems of power/knowledge academically constituted and instituted—is as political as its *outside*, although militant feminism and gay activism do not usually think so”⁵. Three years after the women’s revolt, the so-called “feminist May”⁶, which spread from the Austral University of Chile in Valdivia to hundreds of higher education institutions in the country, the differentiation in force during the years of the dictatorship and the development of gender politics in the first transition became diffuse. At present, feminist mobilization is opening up to an increasingly frequent intervention within cultural institutions, in an assault typical of a mobilization with as many heads and scenarios as there are organized women.

From this double coordinate, unanchored from the conceptions of “being a woman” fixed by the biological and masculine political universality, we deal with the appearance of a collective expression that included female artists and their work processes in recent years. In the words of philosopher Alejandra Castillo, a feminism represented by intellectuals such as Julieta Kirkwood is “taking the floor”, “the entry of women into politics to dispute the distribution and redistribution of places and identities, spaces and times, of visible and invisible elements, of noise and language”⁷. It is also “a reflection on women, it is a double word that unceasingly questions women and politics”⁸. This constant question is visible in the visual arts in the profusion of monographs, catalogs, essays and other research focused on the contribution of female artists in the development of contemporary art,

but above all in their valuable insights on the question of women in Chile and the region. With the turn of the century, this research and theoretical proposals became more frequent, giving way in the last ten years to a boom in studies on female artists, their communities and procedures framed in an important process of intellectual and feminist political radicalization.

Since the beginning of the dictatorship and until 1988, there was a growing relationship between culture and demonstration, under the wing of women’s struggles against authoritarianism. During the transition to democracy, the feminist irruption was channeled by the incorporation of gender issues into State institutions, resolving to some extent many of the demands of the mass women movement existing at the end of the dictatorship, contributing to its demobilization. In this way, the policies for the integration of women into democratic public life led to the incorporation of gender/feminist studies within public and private universities⁹, as well as the creation of newspapers and cultural magazines focused on this perspective or motivated

4 Kemy Oyarzún, “Saberes críticos y estudios de género”, in *Nomadias 1* (December 1996): 11-23, <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/50911/53329>.

5 Nelly Richard, “Postfacio/ Deseos de... ¿Qué es un territorio de intervención política?”, in *Por un feminismo sin mujeres. Fragmentos del Segundo Circuito de Disidencia Sexual CUDS 2011* (Santiago: Alfabeta Artes Gráficas, 2011), 156-157.

6 Faride Zerán, ed., *Mayo feminista. El asalto al patriarcado* (Santiago: LOM Ediciones, 2018).

7 Alejandra Castillo, *Julieta Kirkwood. Políticas del nombre propio* (Santiago: Palinodia, 2007), 17.

8 Ibid.

9 Marcela Ríos T., Lorena Godoy C. and Elizabeth Guerrero C., *¿Un nuevo silencio feminista? La transformación de un movimiento social en el Chile posdictadura* (Santiago: CEM/Cuarto Propio, 2003), 75-80.

a su desmovilización. De este modo, las políticas de integración de las mujeres a la vida pública democrática devinieron en la incorporación de los estudios de género/feministas en el seno de universidades públicas y privadas⁹, así como en la fundación de periódicos y revistas culturales dedicadas a esta perspectiva o motivadas por ella, como *Marea Alta* (1991-1994), *Puntada con hilo* (1994-1997), *Nomadías* (1995) y la *Revista de Crítica Cultural* (1990-2008)¹⁰. Aún con estos avances, el feminismo popular que repletaba estadios por el fin del autoritarismo¹¹ desapareció en cuanto experimentó la promesa de un «retorno a la vida». En un periodo de transición entre dictadura y democracia, la creación del Servicio Nacional de la Mujer (Sernam) —actual Ministerio de la Mujer y la Equidad de Género (Mimeg)— buscó reflejar la huella de sus luchas en la construcción del Estado transicional, sin embargo, inhibió al mismo tiempo su expresión como sujeto político autónomo, conquistada en la década anterior a contrapelo de una institucionalidad impermeable a sus demandas. De ahí que hacia fines de los años noventa la pregunta sobre la pertinencia de las «políticas del género» se agudizó, y las sospechas sobre la administración de la desigualdad poblaron los espacios de debate crítico¹².

En este pie, llegamos a una contemporaneidad marcada por el desborde de las restrictivas políticas de igualdad implementadas durante la transición, que han debido, a su vez, reactualizar sus alcances a un presente en que continúan varias de las problemáticas que se creían «superadas» al final de la dictadura: la feminización de la pobreza, las violaciones a los derechos humanos, la presencia de la violencia política sexual, la persistencia de la discriminación hacia las mujeres en el ámbito institucional, la desigualdad laboral y económica entre ellas y sus pares varones. Estas coordenadas son observadas, sin embargo, a través de nociones más recientes que prosiguen su análisis, ya no dentro de los límites del género como lenguaje oficial, sino que desde

el feminismo como herramienta de análisis y transformación sistémica de la vida. En este escenario de modernización de las relaciones humanas y el Estado, algunas de las muchas cuestiones abordadas por las artistas en los últimos diez años son la denuncia de la violencia política sexual, el acoso sexual en los espacios educativos y laborales, el femicidio, el ecocidio, la persistencia de la impunidad, la falta de derechos. Al mismo tiempo, sus trayectorias proyectan una crítica a la precarización de las vidas de las mujeres y la devaluación de las tareas reproductivas (maternidad y cuidados) sostenidas por los cuerpos feminizados en nuestro continente, en las que ellas mismas muchas veces se ven atrapadas. A la vieja dicotomía entre «ser artista o ser mujer», las artistas contemporáneas responden hoy superponiendo estas dos tramas y muchas otras, evidenciando la imposibilidad de su separación en su propia existencia profesional como medio probatorio.

⁹ Marcela Ríos T., Lorena Godoy C. y Elizabeth Guerrero C., *¿Un nuevo silencio feminista? La transformación de un movimiento social en el Chile posdictadura* (Santiago: CEM/Cuarto Propio, 2003), 75-80.

¹⁰ Un estudio sobre la presencia de los debates e inflexiones del feminismo en la *Revista de Crítica Cultural* es planteado por Karen Glavic en «Un deseo feminista en la Revista de Crítica Cultural» (ponencia, CeDinCi, Buenos Aires, octubre de 2019).

¹¹ Referimos aquí a los momentos en que, pese a las restricciones de la dictadura, las mujeres decidieron ir a un estadio convocadas por un evento político y/o cultural de carácter parcial, o sea feminista: el Encuentro Nacional de Mujeres convocado por la Coordinadora

Nacional Sindical en 1978 —uno de los primeros actos públicos en dictadura—, y el acto convocado por Mujeres por la Vida de 1983 tras las consignas «No +» y «La libertad tiene nombre de mujer», ambos en el Teatro Caupolicán, así como el masivo encuentro de Mujeres Democráticas en el Teatro Caupolicán en 1989. Agradezco a la historiadora Gloria Cortés Aliaga por destacarme la importancia de estos eventos públicos como hitos significativos de una memoria popular feminista compartida.

¹² Glavic, «Un deseo feminista».

by it, such as *Marea Alta* [High tide] (1991-1994), *Puntada con hilo* [Stitches with thread] (1994-1997), *Nomadías* [Nomadies] (1995) and the *Revista de Crítica Cultural* [Cultural Critique Magazine] (1990-2008)¹⁰. In spite of these advances, the popular feminism that filled stadiums for the end of authoritarianism¹¹ disappeared as soon as it experienced the promise of “a return to life.” In a period of transition between dictatorship and democracy, the creation of the National Women’s Service (Sernam) —now the Ministry of Women and Gender Equity (Mimeg)— sought to mirror the trace of their struggles in the construction of the transitional State, however, at the same time, it inhibited its expression as an autonomous political subject, conquered in the previous decade against the grain of an institution impervious to its demands. Hence, towards the end of the 1990s, the question about the relevance of “gender policies” became more acute, and suspicions on the administration of inequality filled the places of critical debate¹².

Thus, we arrive at a contemporaneity marked by the overflow of the restrictive equality policies implemented during the transition, which have had to, in turn, update their scope for a present in which several of the problems that were believed to be “overcome” by the end of the dictatorship still prevail: the feminization of poverty, human rights violations, the presence of sexual political violence, the persistence of discrimination against women in the institutional sphere, and labor and economic inequality between women and their male peers. These coordinates are observed, however, through more recent notions that carry on their analysis, no longer within the limits of gender as an official language, but from feminism as a tool for analysis and systemic transformation of life. In this modernizing scenario of human relations and the State, some of the many issues addressed by female artists in the last ten years are the denunciation of sexual political violence, sexual harassment in educational

and work spaces, femicide, ecocide, the persistence of impunity and the lack of rights. At the same time, their trajectories project a critique of the precariousness of women’s lives and the devaluation of reproductive tasks (motherhood and care) sustained by feminized bodies in our continent, in which they themselves are often trapped. To the old dichotomy between “being an artist or being a woman”, contemporary female artists respond today by superimposing these two threads and many others, evidencing the impossibility of their separation in their own professional existence as a means of proof.

A debate of ideas, perspectives and writings

By locating our gaze in a more recent time in our history, we identify a series of experiences, debates and research in which this perspective on contemporary female artists takes root and acquires its density. We perceive a steady rise in the reflection on the relevance and limits of “women’s art” as an existing category, and its differences in the face of an artistic production of women that emerges today under the eaves of a systemic vision of feminist thought, which no longer settles for a secondary

¹⁰ A study on the presence of feminist debates and inflections in the *Revista de Crítica Cultural* is proposed by Karen Glavic in “Un deseo feminista en la Revista de Crítica Cultural” (lecture, CeDinCi, Buenos Aires, October 2019).

¹¹ We speak here of the moments when, despite the dictatorship’s restrictions, women decided to go to a stadium called for by a partial political and/or cultural event, i.e., feminist: the National Meeting of Women called by the Coordinadora Nacional Sindical (National Union Coordinating Committee) in

1978 —one of the first public acts during the dictatorship—, and the act called by Mujeres por la Vida [Women for Life] in 1983 after the slogans “No +” and “Freedom has a woman’s name,” both at the Caupolicán Theater, as well as the massive meeting of Mujeres Democráticas [Democratic Women] at the Caupolicán Theater in 1989. My gratitude to historian Gloria Cortés Aliaga for highlighting the importance of these public events as significant milestones in a shared feminist popular memory.

¹² Glavic, “Un deseo feminista”.

Un debate de ideas, miradas y escrituras

Localizando la mirada en una época más reciente de nuestra historia, rescatamos una serie de experiencias, debates e investigaciones en que esta mirada sobre las artistas contemporáneas se arraiga y adquiere su densidad. Percibimos un auge decidido de la reflexión en torno a la pertinencia y los límites del «arte de mujeres» como categoría existente, y sus diferencias frente a una producción artística de mujeres que surge hoy al alero de una visión sistémica del pensamiento feminista, que ya no se conforma con una clasificación menor dentro del relato local de las artes y aspira a asaltar el centro.

Esta voluntad e incomodidad crítica tiene uno de sus hitos relevantes el 2007, cuando las curadoras Ana María Saavedra, Soledad Novoa y Yennyferth Becerra propusieron el proyecto curatorial «Handle with care. Mujeres artistas en Chile, 1995-2005» en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, inaugurando esta exposición justamente la semana de conmemoración del Día Internacional de la Mujer (8 de marzo), una demarcación intencionada que buscó reponer la olvidada pregunta acerca de la realidad de las mujeres artistas como sujeto de análisis del arte contemporáneo. A través de su manifiesta parcialidad, esta muestra y seminario especializado revisaron los últimos diez años de la producción artística de mujeres, proponiendo mediante el arte una suerte de balance de las políticas de igualdad existentes en el ámbito público de la cultura, desde la creación del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart)¹³; la apertura de un primer postgrado especializado en artes visuales en el país, el Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile (1994); y la realización de grandes exposiciones-ediciones sobre la historia reciente del arte chileno como *Chile 100 años de artes visuales* (2000) y *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile* (2006). «Handle with care» instalaba ciertamente una crítica y una pregunta sobre la efectividad de estas políticas en la superación de la desigualdad, ello en un

escenario de escasa autocrítica y amplia naturalización de las lógicas patriarcales no solo en el arte chileno, sino que en la institucionalidad pública en general. La exposición estuvo conformada íntegramente por mujeres: 26 artistas que venían desarrollando sus trabajos al alero de estas políticas o como contestación a ellas, que en su agrupamiento crítico daban cuenta de los exiguos avances de las mujeres, pese a tener una «democracia plena». En el campo artístico, la exposición restituía una pregunta incómoda: ¿cuál es la diferencia entre el arte de mujeres y el de varones? Al no ser un debate concluyente aún en pleno 2007, se abrió una segunda cuestión aún más urgente devenida de esta: ¿qué condiciones explicaban la marcada desigualdad en la circulación e inscripción de las obras de unas y otros, que se repetía casi como una regla? En este interés, la exposición se hizo cargo de los problemas «involuntariamente» abiertos por otra exposición de mujeres acontecida el año anterior con un amplio respaldo estatal: «Del otro lado. Arte contemporáneo de mujeres en Chile», realizada en el Centro Cultural la Moneda (2006)¹⁴. Esta fue organizada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (actual Mincap), que bajo la curatoría del crítico de arte Guillermo Machuca buscó visibilizar a un grupo de artistas contemporáneas desde los lineamientos de la igualdad de género propuesto por las políticas públicas del Estado. Ejercicio que, sin embargo, dejó de otorgar la interpretación de estas voces a una curadora o colectivo de mujeres.

En el transcurso de 15 años de movilizaciones sociales y modernizaciones institucionales, entre ellas

¹³ El Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, Fondart, fue creado el año 1992 con la aprobación de la Ley 19.891. Su objetivo es apoyar el desarrollo de las artes, la difusión de la cultura y la conservación del patrimonio cultural de Chile.

¹⁴ Guillermo Machuca, curad., «Del otro lado. Arte contemporáneo de mujeres en Chile» (exposición, Centro Cultural Palacio La Moneda, 2006).

classification within the local narrative of the arts, aspiring to seize the center.

This will and critical discomfort has one of its relevant milestones in 2007, when curators Ana María Saavedra, Soledad Novoa and Yennyferth Becerra created the curatorial project “Handle with care. Women artists in Chile, 1995-2005” at the Museum of Contemporary Art of the University of Chile, opening the exhibition precisely on the week of the commemoration of the International Women’s Day (March 8), an intentional demarcation that sought to replace the forgotten question about the reality of women artists as a subject of analysis of contemporary art. In its manifest partiality, this exhibition and specialized seminar reviewed the last ten years of female artistic production, proposing through art a kind of balance of the equality policies existing in the public sphere of culture, since the creation of the National Fund for Cultural Development and the Arts (Fondart)¹³; the opening of a first specialized postgraduate degree in visual arts in the country, the Master in Visual Arts at the University of Chile (1994); and major exhibitions-editions on the recent history of Chilean art such as *Chile 100 años de artes visuales* [Chile 100 years of visual arts] (2000) and *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile* [Copying Eden. Recent Art in Chile] (2006). “Handle with care” certainly raised a criticism and a question on the effectiveness of these policies in overcoming inequality, in a scenario of scarce self-criticism and wide naturalization of patriarchal logic not only in Chilean art, but also in the public institutions in general. The exhibition was made up entirely of women: 26 artists who had been developing their work under the wing of these policies or in response to them, who in their critical grouping gave an account of the meager advances made by women, despite living in a “full democracy”. In the artistic field, the exhibition restored an uncomfortable question: what is the difference between female and male art? As it

was not a conclusive debate even in the middle of 2007, a second, even more urgent question arose as a result of this: what conditions could explain the evident inequality in the circulation and inscription of artworks from one and the other, which was being repeated almost as a rule? With this purpose, the exhibition took over the problems “unintentionally” opened by another exhibition on women that took place the previous year, with ample State support: “Del otro lado. Arte contemporáneo de mujeres en Chile” [*From the other side. Contemporary women’s art in Chile*], held at the La Moneda Cultural Center (2006)¹⁴. This exhibition was organized by the National Council of Culture and the Arts (today Mincap), which under the curatorship of art critic Guillermo Machuca sought to give visibility to a group of contemporary artists based on the guidelines of gender equality proposed by the public policies of the State. An exercise that, however, did not provide the interpretation of these voices to a female curator or a women collective.

In the course of 15 years of social mobilizations and institutional modernizations, including a massive uprising of women that lasted several months in 2018, multiple research was developed embracing perspectives related to the history of women artists, gender perspective and feminist theory. Dozens of female artists that have been active in recent decades—from different generations, territories and tendencies— have been researched, read and commented through a view that proposes their

13 The National Fund for Cultural Development and the Arts (Fondart) was created in 1992 with the adoption of Law 19,891. Its objective is to support the development of the arts, the dissemination of culture and the preservation of the cultural heritage in Chile.

14 Guillermo Machuca, curator, “Del otro lado. Arte contemporáneo de mujeres en Chile” (exhibition at the Centro Cultural Palacio La Moneda, 2006).

un multitudinario alzamiento de mujeres que duró varios meses en 2018, se desarrollaron múltiples investigaciones que incluyeron perspectivas afines a la historia de las mujeres artistas, la perspectiva de género y la teoría feminista. Decenas de artistas activas en las décadas recientes —de diversas generaciones, territorios y tendencias— han sido investigadas, leídas y comentadas a través de una mirada que propone su comprensión como ejercicio intelectual contemporáneo definido por un discurso propio que guarda distancia frente a cualquier modelo tutelar previo. Una voluntad sostenida en su mayoría por otras mujeres y disidencias, cuya subjetividad sin duda es afín como parte de una misma generación transformadora. Por un lado, están los estudios que se dedican a las artistas de generaciones anteriores, siendo reconocidas figuras como Luz Donoso, Catalina Parra, Lotty Rosenfeld y el movimiento Mujeres por la Vida, investigadas profusamente por la académica e investigadora Paulina E. Varas; Gracia Barrios y Carmen Waugh, artista y galerista investigadas por la periodista Faride Zerán¹⁵; Cecilia Vicuña, investigada en diferentes facetas por las historiadoras del arte Carla Macchiavello, Soledad García y la ya mencionada Paulina E. Varas; Violeta Parra y Paulina Brugnoli, investigadas por Nury González y Mariela Gatica desde el Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago de la Universidad de Chile (MAPA)¹⁶; las conceptualistas *pop* Valentina Cruz y Virginia Errázuriz, investigadas por la curadora Daniela Berger y Soledad García¹⁷; así como las intelectuales que formaron parte de la reconocida Escena de Avanzada de prácticas neovanguardistas surgida en el contexto de profundización del régimen autoritario (1979-1983), que han sido estudiadas por diversas investigadoras, tanto desde el enfoque feminista como del de las disidencias sexuales¹⁸.

El interés por la voz política y social de las mujeres en la historia reciente tuvo también un despliegue curatorial,

práctica que se desarrolló incluso en espacios oficiales y hasta entonces desinteresados. Destacamos en primer lugar una serie de exposiciones que problematizaron la división sexual del trabajo en las artes visuales chilenas, promovidas por el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago (MNBA) a partir del año 2015. La trilogía conformada por «(En)clave Masculino. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes» (2015-2016), «Desacatos. Prácticas artísticas femeninas, 1835-1938» (2017) y «Laura Rodig. Lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al pueblo» (2020) estuvo a cargo de la historiadora feminista del arte Gloria Cortés Aliaga, y propuso una inédita revisión de la colección del museo con el fin de otorgar materialidad e imagen al agravio sufrido por las artistas del país desde los inicios de la vida nacional, apuntando a su sistemática omisión en lecturas historiográficas y curatoriales oficiales. Sus investigaciones curatoriales fueron iniciadoras en dimensionar públicamente el peso del patriarcado

15 Faride Zerán, «Gracia Barrios y la constante humana», en *Gracia Barrios: Ser-Sur, 1949-1995* (Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes/CONARTE Editores, 1995).

16 Nury González, curad. «Al Hilo de Violeta» (exposición, Sala de Artes Visuales Centro GAM, 2017); Nury González, curad., «Violeta y la pintura instintiva» (exposición, Sala Museo de Arte Popular Tomás Lago, Centro GAM, 23 de agosto de 2017).

17 Daniela Berger y Soledad García, curads., «La emergencia del pop. Irreverencia y calle en Chile» (exposición, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016).

18 Sophie Halart, *Mater chilensis: hacia una relectura de lo maternal en el arte chileno* (Santiago: CEDA, 2019); Sophie Halart, *El arte de performance en Chile: la herencia de la Escena de Avanzada y la nueva generación* (Santiago: Observatorio Cultural, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012); María Berrios, «Arte y contexto. Tres décadas de producción estética en Chile», en *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile* (Santiago: Puro Chile, 2006); Javiera Manzi y Paulina Varas, curads., «Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta» (exposición, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016); Fernanda Carvajal, «Yeguas», en *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*, vol. I (Santiago: CEDOCAL/LOM, 2011).

understanding as a contemporary intellectual exercise defined by their own discourse that keeps distance from any tutelary previous model. A will sustained mostly by other women and dissidents, whose subjectivity is undoubtedly related as part of the same transformative generation. On the one hand, there are the studies dedicated to female artists from previous generations, recognized figures such as Luz Donoso, Catalina Parra, Lotty Rosenfeld and the Mujeres por la vida [*Women for Life*] movement, extensively researched by the academic researcher Paulina E. Varas; Gracia Barrios and Carmen Waugh, artist and gallery owner researched by journalist Faride Zerán¹⁵; Cecilia Vicuña, researched in different facets by art historians Carla Macchiavello, Soledad García and the aforementioned Paulina E. Varas; Violeta Parra and Paulina Brugnoli, researched by Nury González and Mariela Gatica from the Tomás Lago Museum of American Popular Art of the University of Chile (MAPA)¹⁶; pop conceptualists Valentina Cruz and Virginia Errázuriz, researched by curators Daniela Berger and Soledad García¹⁷; as well as the intellectuals that were part of the well known Escena de Avanzada [*Advanced Scene*] of neo-avant-garde practices that emerged in the context of the deepening of the authoritarian regime (1979-1983), which have been studied by various researchers, both from a feminist perspective and from that of sexual dissent¹⁸.

Interest in the political and social voice of women in recent history also had a curatorial unfolding even in official and hitherto uninterested spaces. First of all, we highlight a series of exhibitions that problematized the sexual division of labor in Chilean visual arts, promoted by the National Museum of Fine Arts in Santiago (MNBA) since 2015. The trilogy made up of “(En)clave Masculino. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes” [*Male enclave. National Museum of Fine Arts Collection*] (2015-2016), “Desacatos. Prácticas

artísticas femeninas, 1835-1938” [*Contempts. Feminine artistic practices, 1835-1938*] (2017), and “Laura Rodig. Lo que el alma hace al cuerpo, el artista hace al pueblo” [*Laura Rodig. What the soul does to the body, the artist does to the people*] (2020) was in charge of the feminist art historian Gloria Cortés Aliaga, who proposed an unprecedented revision of the museum’s collection in order to give materiality and images to the damage suffered by the country’s female artists since the beginning of national life, pointing to their systematic omission in official historiographic and curatorial interpretations. Her curatorial research was initiatory in publicly dimensioning the weight of patriarchy in Chilean artistic networks and practices, accusing its naturalization within a system that continued to be managed mostly by men, or according to masculine interests from other spheres of power, transmitted to the museum in the

15 Faride Zerán, “Gracia Barrios y la constante humana”, in *Gracia Barrios: Ser-Sur, 1949-1995* (Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes/CONARTE Editores, 1995).

16 Nury González, curator, “Al Hilo de Violeta” (exhibition at Sala de Artes Visuales Centro GAM, 2017); Nury González, curator, “Violeta y la pintura instintiva” (exhibition at Sala Museo de Arte Popular Tomás Lago, Centro GAM, August 23, 2017).

17 Daniela Berger and Soledad García, curators, “La emergencia del pop. Irreverencia y calle en Chile” (exhibition at Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016).

18 Sophie Halart, *Mater chilensis: hacia una relectura de lo material en el arte chileno* (Santiago: CEDA, 2019); Sophie Halart, *El arte de performance en Chile: la herencia de la Escena de Avanzada y la nueva generación* (Santiago: Observatorio Cultural, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012); María Berrios, “Arte y contexto. Tres décadas de producción estética en Chile”, in *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile* (Santiago: Puro Chile, 2006); Javiera Manzi y Paulina Varas, curators, “Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta” (exhibition at the Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016); Fernanda Carvajal, “Yeguas”, in *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*, vol. I (Santiago: CEDOCAV/LOM, 2011).

en las redes y prácticas artísticas chilenas y, acusaron su naturalización dentro de un sistema que continuó siendo administrado en su mayoría por varones, o de acuerdo a intereses masculinos provenientes de otras esferas de poder, transmitidas al museo en la trama de las instituciones del Estado. Cada una de estas exposiciones propuso un punto de vista particular, sin embargo, emanaban de las mismas preguntas: ¿por qué las artistas de la generación de las reconocidas Marta Brunet, Gabriela Mistral, María Luisa Bombal y Violeta Parra están ausentes de todo relato nacional y tienen escasa presencia en las narrativas institucionales, aún cuando ejercieron profusamente la docencia y la creación en el seno académico? ¿Cómo estas artistas —mujeres comprometidas personal y políticamente entre sí— no han sido leídas más exhaustivamente como parte de una misma generación intelectual, pública, feminista? En las salas, por otro lado, pudimos observar dos narrativas que buscaron dar respuesta a estas interrogantes, atravesando el devenir general del país y su producción cultural: el aporte de las artes institucionalizadas a la representación de lo masculino y sus usos en la construcción del Estado, y, por otro lado, la persistente consideración del trabajo femenino como alteridad o exterioridad del sujeto artístico. A través de la investigación de la colección oficial más importante del país, las tres exposiciones pusieron en juego un ejercicio historiográfico sensible ante las reivindicaciones intelectuales y políticas de una movilización de mujeres desarrollada masivamente en Chile durante las últimas décadas.

En años recientes, otra iniciativa aceleradora de una mirada sobre la aportación de las artistas fue la Editafem o Editatón de Mujeres Artistas en Chile, un evento realizado en 2017 y 2018 como parte de la conmemoración del Día Nacional de las Artes Visuales (28 de septiembre), planteado como una instancia de colaboración entre mujeres trabajadoras de las artes. Organizado por el MNBA¹⁹, el Ministerio de las Culturas, las Artes y el

Patrimonio (Mincap), el Nodo de Prácticas Artísticas y Feminismos Críticos, el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (MAC) y Wikimedia Chile, la Editafem buscó facilitar el acceso a las biografías y obras de cien artistas del país a un público masivo a través de Wikipedia. Fue una acción colectiva y mayoritariamente voluntaria²⁰, mancomunada entre críticas de arte, historiadoras, curadoras, investigadoras y arcontes de las producciones de estas artistas, cuyas voces especializadas también eran destacadas en su desarrollo. En otras palabras, fue una actividad sobre mujeres artistas, realizada por trabajadoras del arte, destinada al disfrute y conocimiento de la ciudadanía completa. En la adopción de uno de los gestos civilizatorios más potentes de nuestra época —la inclusión en la enciclopedia más popular y usada en la historia, escrita colectivamente— el evento propició una acción de justicia simbólica en favor de las artistas visuales.

En una dimensión de ocupación de la ciudad, la Editafem propuso en sus dos versiones un programa artístico y cultural completo, íntegramente formado por mujeres, en cuyo despliegue se tomó gran parte de las fachadas del MNBA y del MAC en una especie de demostración material y simbólica de la presencia de mujeres en estas instituciones, desplazando la contribución del evento hacia la fisonomía de la ciudad. En el contexto de estas actividades, en 2018, el Área de Artes Visuales del Mincap invitó al país a la artista mexicana Elina Chauvet para la realización de su obra

¹⁹ Esta acción en Chile surgió a partir de la invitación que se extendió desde la Editatón de Artistas Visuales realizada en México en el año 2017.

²⁰ Aunque muchas de sus asistentes fueron voluntarias, la Editafem contó con un presupuesto que permitió otorgar salario a un pequeño equipo formado íntegramente por mujeres para llevar adelante una investigación que posibilitó el levantamiento biográfico de las cien artistas priorizadas.

fabric of the State's institutions. Each of these exhibitions offered a particular point of view, however, they emanated from the same questions: why are the female artists of the generation of the renowned Marta Brunet, Gabriela Mistral, María Luisa Bombal and Violeta Parra absent from any national account? Why do they have such small presence in institutional narratives, even though they profusely exercised teaching and creation within the academic sphere? How have these artists —women who are personally and politically committed to each other— not been read more exhaustively as part of the same intellectual, public, feminist generation? In the museum, on the other hand, we were able to observe two narratives that sought to answer these questions, going through the general evolution of the country and its cultural production: the contribution of institutionalized arts to the representation of masculinity and its uses in the State's construction, and on the other hand, the persistent consideration of female work as alterity or exteriority of the artistic subject. Through an exploration of the most important official collection in the country, the three exhibitions presented a sensitive historiographic exercise in relation to the intellectual and political demands of a mass mobilization of women that developed in Chile during the last decades.

In recent years, another initiative that accelerated this look into the contribution of female artists was the Editafem or Editatón de Mujeres Artistas de Chile, an event held in 2017 and 2018 as part of the commemoration of the National Visual Arts Day (September 28), proposed as an instance of collaboration between women workers in the arts. Organized by the MNBA¹⁹, the Ministry of Cultures, Arts and Heritage (Mincap), the Nodo de Prácticas Artísticas y Feminismos Críticos [*Node of Artistic Practices and Critical Feminisms*], the Museum of Contemporary Art of the University of Chile (MAC) and Wikimedia Chile, Editafem sought to facilitate

access to the biographies and works of one hundred female artists in the country to a massive audience via Wikipedia. It was a collective and mostly voluntary action²⁰, carried out jointly between art critics, historians, curators, researchers and archons of the productions of these artists, whose specialized voices were also prominent in their development. In other words, it was an activity on women artists, carried out by female art workers, aimed at the enjoyment and knowledge of all citizens. By adopting one of the most powerful civilizing initiatives of our time —the inclusion in the most popular and used encyclopedia in history, collectively written— the event led to a symbolic action of justice in favor of female visual artists.

In the dimension of occupying a city, the Editafem offered in its two versions a complete artistic and cultural program, entirely made up of women, in which a large part of the facades of the MNBA and the MAC were occupied in a kind of material and symbolic demonstration of the presence of women in these institutions, displacing the contribution of the event towards the city itself. In the context of these activities, in 2018, the Visual Arts Area of the Mincap invited the Mexican artist Elina Chauvet to carry out her itinerant piece *Red Shoes*, an installation that denounces gender violence and remembers the victims of femicide, which was held in front of the Palacio de La Moneda. A piece that, due to its meaning and location, was replicated

¹⁹ This action in Chile grew out of an invitation extended by the Editatón de Artistas Visuales held in Mexico in 2017.

²⁰ Although many of the assistants were volunteers, Editafem had a budget that granted a salary to a small team made up entirely of women in order to carry out the research that enabled the biographical survey of one hundred selected artists.

itinerante *Zapatos rojos*, instalación que denuncia la violencia de género y recuerda a las víctimas del femicidio, la que se realizó frente al Palacio de La Moneda. Una obra que, por su sentido y emplazamiento, se replicó de manera simultánea en cinco regiones del país, interpeló de manera directa a la institucionalidad chilena. La instalación de Chauvet tuvo citas notables durante los meses siguientes por parte de la movilización social de mujeres, siendo su despliegue más interesante la adopción espontánea de *Zapatos rojos* por diversos grupos feministas durante la revuelta social de octubre de 2019, tanto en Santiago como en otras ciudades del país, e incluso en las movilizaciones chilenas en el extranjero aunadas en el movimiento internacional Chile Woke Up. En este contexto, y con autorización de Elina Chauvet, diversos colectivos feministas repusieron la obra como forma de impugnación a las ineficaces políticas de género propuestas por la «agenda mujer» del Mimeg, así como a la violencia política sexual que acompañó a la contención policial de las movilizaciones. La instalación de *Zapatos Rojos* frente al Mimeg (noviembre de 2019) y frente al Congreso Nacional en Valparaíso (3 de marzo de 2020) encausó en una obra feminista estas exigencias de las mayorías.

Un interés «femenino» en las artes visuales

En un país marcado por el final de una dictadura militar como cierre del siglo pasado, aún hoy se imponen ciertos modelos sociales tradicionales de comportamiento femenino, cuya persistencia determina las vidas de las mujeres del país y el continente. A lo largo del siglo XX, los modelos femeninos más extendidos fueron la promoción de la maternidad y la administración de las labores reproductivas, concebidos como principal espacio de aporte de las mujeres en una sociedad que pasaba de la sustentación agraria a la industrial. La aparición de grupos en pos del desarrollo de las mujeres y su «propia modernidad» se dio de manera extendida en

las principales ciudades recién tras las primeras décadas del siglo, atravesadas por dos guerras mundiales, la revolución mexicana y el auge de las masas en todo el continente²¹. Este proceso se ve reflejado en el surgimiento de una primera movilización feminista urbana en torno a la causa sufragista en el seno de la política de masas latinoamericana de los años treinta, y la conquista del voto femenino universal hacia 1952 tras un asedio institucional de décadas²². La generación de intelectuales y artistas próximas al Movimiento Pro Emancipación de la Mujer Chilena (MEMCh) fundado en 1936, y disuelto tras la conquista del voto femenino (1953), formó parte de un movimiento general de las intelectuales del continente que «concentraron sus esfuerzos en la modernidad femenina, asumiendo funciones activas y públicas en defensa de la mujer y su derecho a voto»²³. Al mismo tiempo, como señaló Gabriela Mistral en 1932, con agudeza y desconfianza, frente al sufragio como demanda del feminismo europeo, la movilización de mujeres tenía como mayor desafío político abrir un camino «no en mero papel de votantes,

²¹ Gloria Cortés Aliaga, *Yo soy mi propia musa. Pintoras latinoamericanas de entreguerras (1919-1939)* (Santiago: MNBA, 2019), 20-22.

²² En Chile, las mujeres estuvieron facultadas para votar en las elecciones municipales desde 1935, pero solo tras la suscripción de Chile a la Declaración Internacional de los Derechos Humanos (1948) durante el gobierno de Gabriel González Videla, se promulgó una auténtica ley de sufragio universal que permitía a las mayores de 21 años participar en las elecciones parlamentarias y presidenciales. Por demoras en su tramitación, la

ley recién estuvo vigente en 1952. Camila Sanhueza Acuña, «¡Será belleza y espíritu al servicio de la Patria! La acción de la Falange Femenina en la integración de la mujer en la esfera política chilena (1941-1949)», en *Mujeres y Política en Chile*, ed. por Manuel Loyola, Ana Gálvez y Rolando Álvarez (Santiago: Ariadna Ediciones, 2019), 189.

²³ Cortés Aliaga, *Yo soy...*, 21.

²⁴ Gabriela Mistral, «El sufragio femenino» [1932], en *Pensando a Chile. Una visión esencial sobre nuestra identidad* (Santiago: Catalonia, 2017).

simultaneously in five regions of the country, directly challenging the Chilean institutionality. Chauvet's installation had significant new outbreaks during the following months in the women's social mobilization, its most interesting manifestation being the spontaneous adoption of *Red Shoes* by various feminist groups during the social revolt of October 2019, both in Santiago and other cities in the country, and even in the Chilean mobilizations abroad under the international movement Chile Woke Up. In this context, and with the authorization of Elina Chauvet, various feminist collectives reiterated the piece as a way to challenge the ineffective gender policies proposed by the Mimeg's "women's agenda", as well as the political sexual violence that accompanied the police containment of the mobilizations. The installation of *Red Shoes* in front of the Mimeg (November 2019) and in front of the National Congress in Valparaíso (March 3, 2020) directed these demands of the majorities into a feminist piece of art.

A "female" interest in the visual arts

In a country scarred by the end of a military dictatorship closing the last century, certain traditional social models of female behavior still prevail today, whose persistence determines women's lives in the country and the continent. Throughout the 20th century, the most widespread female models were the promotion of motherhood and the administration of reproductive labor, conceived as women's main contribution in a society that was moving from an agrarian to an industrial economy. The appearance of groups in pursuit of women's development and their "own modernity" was a common phenomenon in the main cities after the first decades of the century, traversed by two world wars, the Mexican Revolution and the rise of the masses in the whole continent²¹. This process is reflected in the emergence of a first urban feminist mobilization around

the suffrage cause within the Latin American mass politics of the 1930s, and the conquest of the universal female vote around 1952 after an institutional siege that lasted decades²². The generation of intellectuals and artists close to the Movimiento Pro Emancipación de la Mujer Chilena (MEMCh) [*Movement for the Emancipation of Chilean Women*] founded in 1936, which was dissolved after conquering the female right to vote (1953), was part of a general movement of intellectuals on the continent who "concentrated their efforts in feminine modernity, assuming active and public functions in defense of women and their right to vote"²³. At the same time, as Gabriela Mistral pointed out in 1932, with sharpness and distrust, in the face of suffrage as a demand of European feminism, the greatest political challenge for the mobilization of women was to open a path "not in the mere role of voters, but also as candidates, if we vote only for men, we will continue being relegated"²⁴.

However, this itinerary, which became the desire to conquer new spaces for the participation and expression

²¹ Gloria Cortés Aliaga, *Yo soy mi propia musa. Pintoras latinoamericanas de entreguerras (1919-1939)* (Santiago: MNBA, 2019), 20-22.

²² In Chile, women were empowered to vote in municipal elections since 1935, but only after Chile's subscription to the International Declaration of Human Rights (1948) during the government of Gabriel González Videla, an authentic universal suffrage law was enacted which enabled women over 21 years of age to participate in parliamentary and presidential elections. Due to delays in its process, the law was finally in force in 1952.

Camila Sanhueza Acuña, "¡Será belleza y espíritu al servicio de la Patria! La acción de la Falange Femenina en la integración de la mujer en la esfera política chilena (1941-1949)", in *Mujeres y Política en Chile*, edited by Manuel Loyola, Ana Gálvez and Rolando Álvarez (Santiago: Ariadna Ediciones, 2019), 189.

²³ Cortés Aliaga, *Yo soy...*, 21.

²⁴ Gabriela Mistral, "El sufragio femenino" [1932], in *Pensando a Chile. Una visión esencial sobre nuestra identidad* (Santiago: Catalonia, 2017).

sino además de candidatas, si votamos solo por hombres, seguiremos relegadas»²⁴.

Sin embargo, este itinerario devenido en ansias de conquista de nuevos espacios para la participación y expresión de las mujeres en la esfera pública local se vio dificultado por la persistencia de actitudes y sesgos conservadores que limitaron la participación de las mujeres incluso en espacios no oficiales, como la producción intelectual y las militancias. Y pese a la creciente presencia femenina en la formación artística sostenida con el correr del siglo XX²⁵, la naturalización de la división sexual del trabajo —incluso en el caso de las artistas más acomodadas— propició la invisibilización y desvalorización de las artistas que debieron dedicar por completo sus vidas a la crianza y los cuidados en ciertos periodos extensos de su trayectoria, cuestión ajena a la concepción universal del artista como varón, propietario y sin personas a su cargo. Y pese a su condición profesional, como integrantes de una sociedad desigual, las artistas del siglo XX también debieron ejercer lo que las organizaciones feministas llaman hoy un «servicio maternal obligatorio»: la exigencia de responsabilizarse totalmente de las tareas de crianza, cuestión naturalizada que en familias de artistas ha implicado el relegamiento de unas y el progreso de otros.

La dificultad para alcanzar el ser político y la autonomía expresaban el límite común a las mujeres/cuerpos feminizados, lo que signó su agrupamiento. El paso de una hegemonía patriarcal en las artes plásticas chilenas de inicios de siglo, al desarrollo de una generación de artistas llena de «maestras» a partir de los años cincuenta, aunque aún en un ámbito dominado por varones, posibilitó en los años siguientes importantes procesos de cuestionamiento del ideario «universal» del artista moderno, aunque aún no articulados bajo un signo feminista. Ejemplo de ello es la consolidación de un grupo de escultoras dedicadas a la estatuaría pública, de gran renombre nacional e internacional, que destacaron en un ámbito hasta entonces

protagonizado por varones. En este contexto se enmarca el interés de la revista norteamericana *Life* en retratar el Chile moderno del auge industrial y agrario —entre otras imágenes— con una fotografía de Lily Garafulic junto a sus *16 profetas* (1946), centinelas del descomunal domo de la Basílica de Lourdes en el sector poniente de la capital. También resulta ejemplar la trayectoria de la escultora chillaneja Marta Colvin, a quien el terremoto de 1939 llevó a Santiago y con ello a una profesionalización universitaria en sus años de adultez, tras la consolidación de su maternidad. Colvin se había formado de manera autodidacta, junto con un grupo de amas de casa dedicadas a las artes dentro del grupo de vanguardia Tanagra, y llegó a la Universidad de Chile con más de treinta años²⁶. Luego de una sólida carrera marcada por concursos, encargos y premios internacionales, obtuvo el Premio Nacional de Arte en 1970, convirtiéndose junto con la actriz Ana González —premiada en 1969— en las primeras artistas en recibir este reconocimiento del Estado²⁷. Estas escultoras y otras muchas artistas que ejercieron la docencia y participaron de esta construcción institucional —entre ellas Laura Rodig, María Fuentealba, Elsa Bolívar, Ximena Cristi y Ana Cortés—, pudieron desarrollar sus carreras al alero del crecimiento de la esfera pública durante el auge del desarrollismo chileno de mediados de siglo.

En los años sesenta y la Unidad Popular (UP), los trabajos de artistas como Valentina Cruz, Lilo Salberg, Patricia Israel y Virginia Errázuriz evidencian una «consciencia feminista» que, sin ser una crítica política al

²⁵ Gloria Cortés Aliaga, *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno* (Santiago: Origo, 2013).

²⁶ «Marta Colvin», *Revista Anales de la Universidad de Chile* 134 (abril-junio 1965): 179-193, <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/22553/23873>.

²⁷ «Marta Colvin, Premio Nacional de Arte 1970», *El Mercurio*, 30 de abril de 1970, <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0015815.pdf>.

of women in the local public sphere, was hampered by the persistence of conservative attitudes and biases that limited the participation of women even in unofficial spaces such as intellectual production and militancy. And despite the growing presence of women in artistic training sustained throughout the twentieth century²⁵, the naturalization of sexual division of labor—even in the case of more affluent artists—led to the invisibility and devaluation of the female artists who had to devote themselves completely to upbringing and care in certain extended periods of their career, a matter alien to the universal conception of the artist as a male, an owner without dependents. And despite their professional status, as members of an unequal society, twentieth-century female artists also had to exercise what feminist organizations today call a “compulsory maternal service”: the demand to take full responsibility for parenting tasks, a naturalized issue that in artistic families has implied the relegation of some and the progress of others.

The difficulty to achieve a political being and autonomy expressed the common limit to women/feminized bodies, which marked their grouping. The passage from a patriarchal hegemony in Chilean plastic arts at the beginning of the century, to the development of a generation of female artists full of “female teachers” from the fifties, although still in a field dominated by men, made possible in the following years an important process of questioning of the “universal” ideology of the modern artist, although not yet articulated under a feminist sign. An example of this is the consolidation of a group of female sculptors dedicated to public statuary, of great national and international renown, who stood out in an area until then led by men. In this context, the interest of the North American *Life* magazine in portraying the modern Chile of the industrial and agrarian boom is framed—among other images—with a photograph of Lily Garafulic together with her *16 prophets* (1946),

sentinels of the huge dome of the Lourdes Basilica in the western sector of the capital city. Also exemplary is the trajectory of sculptor Marta Colvin from Chillán, whom the earthquake of 1939 took to Santiago and to a university professionalization in her adult years, after the consolidation of her motherhood. Colvin had been self-taught, together with a group of housewives dedicated to the arts within the Tanagra avant-garde group, entering the University of Chile when she was over thirty years old²⁶. After a solid career marked by competitions, commissions and international awards, she was granted the National Art Prize in 1970, becoming together with actress Ana González—awarded in 1969—the first female artists to receive this recognition from the State²⁷. These female sculptors and many other female artists who taught and participated in this institutional construction—among them Laura Rodíg, María Fuentealba, Elsa Bolívar, Ximena Cristi and Ana Cortés—, were able to develop their careers under the growth of the public sphere during the boom of the Chilean mid-century developmentalism.

In the 1960s and the Popular Unity (UP), the works of artists such as Valentina Cruz, Lilo Salberg, Patricia Israel and Virginia Errázuriz show a “feminist consciousness” that, without being an already established political criticism of patriarchy, alludes to partiality from the point of view of women in responding to the deceits of a model of “developmental femininity”

²⁵ Gloria Cortés Aliaga, *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno* (Santiago: Origo, 2013).

²⁶ “Marta Colvin”, *Revista Anales de la Universidad de Chile* 134 (April-June 1965): 179-193, <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/22553/23873>.

²⁷ “Marta Colvin, Premio Nacional de Arte 1970”, *El Mercurio*, April 30, 1970, <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0015815.pdf>.

patriarcado ya formada, alude a la parcialidad del punto de vista de las mujeres para responder a las imposturas de un modelo de «femineidad desarrollista» caracterizado por la moderación, el recogimiento a lo privado, la banalidad y la maternidad. Por medio de la exposición de cuerpos protésicos de gran proporción, exagerados o deformes dentro de frascos de formol y plazas de rayos X, Valentina Cruz ofreció hacia 1965 una crítica compleja al ideal de belleza impuesto por la cultura de masas norteamericana a través de revistas y de la televisión. Más allá de su conocimiento sobre la teoría feminista o su adhesión política a dicho movimiento en los años sesenta, como joven estudiante universitaria, Cruz plasmó su propio punto de vista frente a los discursos deshumanizantes de los cuerpos femeninos reproducidos por los medios, así como el amoldamiento obligatorio de las mujeres a una nueva belleza estandarizada que se imponía a través de la comunicación masiva. En el caso de las obras objetuales de Virginia Errázuriz hacia fines de los años sesenta, observamos una producción artística que debió ajustarse a las dimensiones modestas de un dormitorio o un salón debido al acontecimiento de la maternidad. Un conjunto de obras que, en su elaboración a partir de sobras textiles y otras materialidades residuales del entorno doméstico, reflejaron una sutil mirada transdisciplinar en Errázuriz, pero tardaron varias décadas en ser consideradas dignas de análisis junto con el resto de sus trabajos.

Este período de crecimiento en derechos femeninos fue también el momento de consolidación de una generación completa de artistas, cuyas figuras fueron gravitantes para el desarrollo de las artes visuales chilenas en la segunda mitad del siglo XX. Quizás una de las más ejemplares sea la pintora Gracia Barrios, quien, desde sus orígenes en el seno de una familia adherente a la vanguardia intelectual de Santiago, se vio casi en todas las etapas de la vida expuesta a la figuración pública. En su infancia, cuidada por unos padres pertenecientes a la más alta cultura local —el escritor Eduardo Barrios y la concertista

de piano Carmen Rivadeneira—, la artista conoció de cerca a intelectuales como la poeta Gabriela Mistral, y los pintores Juan Francisco González y Pedro Prado. Tras su formación artística en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile y el inicio de su carrera docente en esta institución, resulta imposible discernir en su vida entre una dimensión íntima y una pública, y aún es más difícil afirmar cuál de las dos es más influyente. Hasta 1973, la vida de Gracia Barrios refleja plenamente un ideal del artista constructor de un nuevo arte, valoración patriarcal que le permite desenvolverse con gran protagonismo en el ámbito académico a diferencia de otras artistas de su generación. Desde una época llena de contradicciones, vive su primera juventud como vocera del Grupo de Estudiantes Plásticos (GEP) que impulsó la reforma universitaria de 1948; luego, como artista premiada en salones y docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; y finalmente como afiliada a las redes internacionalistas de izquierda, impulsora de una revolución cultural socialista en el Chile de la UP. En este contexto realiza el *patchwork* de grandes dimensiones *Multitud III* (1972), formando parte de una corriente de reconocimiento universitario de la expresión textil impulsada desde los años sesenta por artistas como Margarita Johow y Paulina Brugnoli. Pese a su proximidad a distintas organizaciones, Barrios nunca tuvo una militancia o cargo político formal, a diferencia de muchos de sus pares varones (José Balmes, Alberto Pérez, Nemesio Antúnez). Este antecedente nos muestra una característica importante de la participación política de las artistas durante el siglo XX, de la que muchos intelectuales —particularmente mujeres, disidencias e indígenas— optaron por filiaciones orgánicas efímeras e informales²⁸.

²⁸ Soledad García, «Las barricadas de Alberto Pérez. Fuerzas de combate en el arte y la política», en *Izquierdas* 44 (junio 2018): 79.

characterized by moderation, privacy, banality and motherhood. By exposing large-scale, exaggerated or deformed prosthetic bodies inside formaldehyde jars and X-ray images, around 1965 Valentina Cruz offered a complex criticism of the ideal of beauty imposed by North American mass culture in magazines and TV. Beyond her knowledge of feminist theory or her political adherence to this movement in the sixties as a young university student, Cruz expressed her own point of view regarding the dehumanizing discourses of female bodies reproduced by the media, as well as the obligatory adaptation of women to a new standardized beauty that was imposed through mass communication. In the case of Virginia Errázuriz's object works towards the end of the sixties, we observe an artistic production that had to be adjusted to the modest dimensions of a bedroom or a living room due to the occurrence of motherhood. A set of works that, in their elaboration from textile scraps and other residual materialities of the domestic environment, reflected a subtle transdisciplinary perspective in Errázuriz, which took several decades to be considered worthy of analysis along with the rest of her work.

This period of growth in women's rights was also the moment of consolidation of a complete generation of female artists that were essential in the development of Chilean visual arts in the second half of the 20th century. Perhaps one of the most exemplary is painter Gracia Barrios, who, from her origins in the bosom of a family adherent to the intellectual avant-garde of Santiago, was exposed to public life in almost all stages of her existence. In her childhood, cared for by parents belonging to the highest local culture —writer Eduardo Barrios and piano soloist Carmen Rivadeneira— the artist knew from up-close intellectuals such as poet Gabriela Mistral, and painters Juan Francisco González and Pedro Prado. After her artistic training at the School of Fine Arts of the University of Chile and the beginning

of her teaching career at this institution, it is impossible to discern in her life between an intimate and a public dimension, and it is even more difficult to say which of the two is more influential. Until 1973, the life of Gracia Barrios fully reflected an ideal of the artist creator of a new art, a patriarchal appreciation that allows her to operate with great prominence in the academic field unlike other female artists of her generation. In a period that was full of contradictions, she lived her first youth as a spokesperson for the Grupo de Estudiantes Plásticos [*Plastic Students Group*] (GEP), which promoted the university reform of 1948; later, as an award-winning artist and teacher at the Faculty of Arts of the University of Chile; and finally as a member of the internationalist networks of the left, she was the promoter of a socialist cultural revolution in the Chile of the UP. In this context, she created the large-scale patchwork *Multitud III* (1972), forming part of a current of recognition of textile expression by universities, promoted since the sixties by artists such as Margarita Johow and Paulina Brugnoli. Despite her proximity to different organizations, Barrios never held a formal political position or militancy, unlike many of her male peers (José Balmes, Alberto Pérez and Nemesio Antúnez). This antecedent is an important characteristic of the political participation of female artists during the 20th century, where many intellectuals —particularly women, dissidents, and indigenous people— opted for ephemeral and informal organic affiliations²⁸.

Around 1971, a 23-year-old Cecilia Vicuña exhibited at the MNBA in the middle of the Popular Unity.

²⁸ Soledad García, "Las barricadas de Alberto Pérez. Fuerzas de combate en el arte y la política", in *Izquierdas* 44 (June, 2018): 79.

Hacia 1971, una joven Cecilia Vicuña de 23 años exponía en el MNBA en plena Unidad Popular. Su muestra «Otoño y Pinturas, Poemas y Explicaciones» se convirtió en uno de esos reflejos imborrables del proyecto progresista y neovanguardista impulsado por el artista y docente universitario Nemesio Antúnez, quien era director del museo durante ese periodo. Vicuña mostró en este contexto la instalación *Casita para pensar qué situación real me conviene* (1971) junto con otras diecisiete pinturas que luego formaron parte de su primer libro *Sabor a mí* (1973)²⁹. En esta pieza-biombo, la artista enuncia cómo muchas mujeres —en el caso de las más jóvenes, poseedoras en cierta medida de una vocación pública— leían de manera entusiasta sus posibilidades de desarrollo en un contexto revolucionario. Desde esta pertenencia generacional, la poeta y artista registra en una bitácora subjetiva su propia experiencia como hija de una familia de artistas, así como su formación privilegiada en el Liceo Experimental Manuel de Salas, escuela dependiente de la Universidad de Chile. En medio de una revolución juvenil de la que es parte activa, Vicuña utilizó sus propias emociones como reflejo transparente de la afectividad de las mayorías frente al gobierno de Salvador Allende y su promesa de transformación social. Reconocemos una trayectoria creativa semejante en la formación de la artista Eugenia Vargas-Pereira, quien emigra a los Estados Unidos a fines de los años sesenta y entra rápidamente en contacto con el movimiento feminista norteamericano; su obra, marcada por su lejanía física del país, expresa su proximidad afectiva a los idearios revolucionarios a partir de la autobiografía.

La reproducción de la vida ante la muerte

En clave histórica, es posible observar en Chile un progreso sostenido en la participación política de mujeres a lo largo de la historia nacional: el acceso femenino a las universidades (1877), el aumento de la participación

laboral de mujeres y la emergencia de las primeras organizaciones separatistas en el seno sindical (1913), la conquista progresiva del voto irrestricto (1934-1952), el reconocimiento de ciertos derechos sexuales y reproductivos (1964-1970) y la compensación de las tareas de cuidados en la revaloración de su rol como administradora del espacio doméstico (1964-1973) conforman algunos de los hitos de desarrollo de una «ciudadanía femenina» que se detuvo abruptamente en 1973. La dictadura cívico-militar que siguió al golpe de Estado desmontó estos avances estratégicos en la arena institucional, reafirmando el control sobre el cuerpo de las mujeres y la reproducción de la fuerza de trabajo, en conformidad con las visiones ideológicas de los sectores dominantes en la junta militar. Un reflejo pleno de este freno y retroceso es la paulatina ilegalización del aborto, dada a partir de la constitución de 1980 y consolidada en 1989. Una cuestión parcialmente modernizada recién en 2017 con la Ley n°. 21.030 de Despenalización de la Interrupción Voluntaria del Embarazo en Tres Causales.

A diferencia de otros momentos de la historia del país, los 17 años en que se desarrolló la dictadura militar son quizás, a efectos de su prohibición, los más investigados dentro de los casos de estudio de la historiografía del arte local de las últimas décadas. En este sentido, y relevando el papel de las mujeres en el arte durante este polifacético periodo, podemos identificar dos momentos de investigación y lectura de las artistas activas durante la dictadura como voces de un tiempo histórico, así como también a modo de testigos de una época y portadoras de dicho testimonio en los años posteriores. En primer lugar, están las lecturas y obras realizadas por figuras femeninas que tuvieron un

²⁹ Cecilia Vicuña, *Sabor a mí* (Londres: Beau Geste Press, 1973).

Her exhibition “Autumn and Paintings, Poems and Explanations” became one of those indelible reflections of the progressive and neo-avant-garde project promoted by the artist and university professor Nemesio Antúnez, who was director of the museum during that period. In this context, Vicuña presented the installation *Casita para pensar qué situación real me conviene* [Little house to consider what real situation suits me best] (1971) along with seventeen other paintings that later became part of her first book *Sabor a mí* [My flavor] (1973)²⁹. In this piece-folding screen, the artist described how many women—in the case of the youngest, possessing to a certain extent a public vocation—enthusiastically interpreted their possibilities of development in a revolutionary context. From this generational belonging, the poet and artist recorded in a subjective logbook her own experience as the daughter of a family of artists, as well as her privileged training at the Manuel de Salas Experimental Lyceum, a school dependent on the University of Chile. In the midst of a youth revolution of which she was an active part, Vicuña used her own emotions as a transparent reflection of the affectivity of the majority in the face of Salvador Allende’s government and its promise of social transformation. We recognize a similar creative trajectory in the training of the artist Eugenia Vargas-Pereira, who emigrated to the United States in the late sixties and quickly came into contact with the North American feminist movement; her work, marked by her physical distance from the country, expresses her affective proximity to the revolutionary ideals based on her autobiography.

The reproduction of life before death

In a historical key, it is possible to observe in Chile a sustained progress in the political participation of women throughout national history: female access to universities (1877), the increase in labor participation of women

and the emergence of the first separatist organizations within unions (1913), the progressive conquest of the unrestricted vote (1934-1952), the recognition of certain sexual and reproductive rights (1964-1970) and the compensation of care tasks in the revaluation of their role as managers of the domestic space (1964-1973) make up some of the milestones in the development of a “female citizenship” that came to an abrupt halt in 1973. The civic-military dictatorship that followed the coup d’état dismantled these strategic advances in the institutional arena, reaffirming control over the body of women and the reproduction of the workforce, in accordance with the ideological views of the dominant sectors of the military junta. A true reflection of this halt and setback is the gradual outlawing of abortion, beginning with the 1980 constitution and consolidated in 1989. A partially modernized issue only in 2017 with Law No. 21.030 of Decriminalization of the Voluntary Interruption of Pregnancy in Three Cases.

Unlike other moments in the country’s history, the 17 years in which the military dictatorship expanded are perhaps, as a result of its prohibition, the most researched within the case studies of the historiography of local art in recent decades. In this sense, and revealing the role of women in art during this multifaceted period, we can identify two moments of research and interpretation of female artists active during the dictatorship as voices of a historical time, and as witnesses of an era and bearers of said testimony in subsequent years. In the first place, there are readings and artworks made by female figures who had a name within the cultural struggle against the dictatorship and the counter-institutional resistance in the

²⁹ Cecilia Vicuña, *Sabor a mí* (London: Beau Geste Press, 1973).

nombre dentro de la lucha cultural contra la dictadura y la resistencia contrainstitucional en las artes visuales, como las lecturas teóricas sobre el periodo de Nelly Richard, Adriana Valdés, Soledad Bianchi y Eugenia Brito, la ficción histórica que por esos años alimenta el trabajo narrativo de Diamela Eltit, y que comparten desde un otro lenguaje los trabajos audiovisuales de Lotty Rosenfeld, así como las fotografías de Paz Errázuriz, Helen Hughes, Inés Paulino y Kena Lorenzini. Investigaciones curatoriales recientes como «Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina» de Paulina E. Varas y Javiera Manzi (2016) han agregado a estas visiones iniciales un contexto social, cultural y creativo que prosiguió estas primeras experiencias protagonizadas por artistas e intelectuales hacia fines de los años setenta, expresiones de un movimiento amplio de mujeres contra la dictadura surgido tanto de las organizaciones de familiares de detenidos desaparecidos y presos políticos —conformados en su mayoría por mujeres— como de aquellas politizadas dentro y fuera de los partidos a partir de la crisis de 1982, y que hacia fines de la década lograban llenar el Estadio Nacional en un primer encuentro que anticipó el retorno a la democracia.

Ya desde inicios de la dictadura es observable el diálogo entre ciertas experiencias artísticas y las luchas de mujeres contra la instalación del orden dictatorial, la sistemática violación a los derechos humanos, el hambre en las poblaciones, y en favor de la recuperación democrática en el país. La aparición de muchas de estas experiencias se dio en el seno de colectividades separatistas en resistencia, como la Agrupación de Mujeres Democráticas (1973-1988); el MEMCh 83 (1983-1987)³⁰; el Círculo de Estudios de la Mujer de la Academia del Humanismo Cristiano (1979-1983), que luego se transformó en el Centro de Estudios de la Mujer (1983-1985)³¹; la Casa de la Mujer La Morada (1983); la Colectiva Lésbica Ayuquélén (1984-2004), el Instituto de la Mujer (1987), y el Movimiento de Mujeres por el

Socialismo (1984-1988), entre muchas otras³². A ellas se sumaron agrupaciones de la lucha por los derechos humanos que se desplegaron a través de la manifestación cultural callejera, como la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) y la Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos (AFEP), que organizaron y acogieron en sus sedes acciones artístico-políticas que, con el tiempo, fueron centrales en el desarrollo de las luchas femeninas contra el autoritarismo. En este contexto se organizaron colectividades que revistieron un carácter propiamente artístico conjugado con su acción política, utilizando la cultura y la acción callejera con las consignas «No+ Somos+», «Porque damos la vida, la defendemos» y «Democracia en el país y en la casa»³³, que definían como punto de vista irreductible el ser mujer; el «siluetazo» realizado desde 1986³⁴; las velatones convocadas por mujeres en las poblaciones, y «la cueca sola», performance de la AFDD iniciada con la canción homónima que Gala

30 El MEMCh 83 restituyó la experiencia partidaria separatista de la primera mitad del siglo XX iniciada por el Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCh, 1935-1952).

31 La fundación —de manera independiente— del Centro de Estudios de la Mujer se debió a los conflictos entre las intelectuales que lo conformaban y la dirección de la universidad en manos de la iglesia. Oyarzún, «Saberes críticos»; Largo, *Calles caminadas*, 19.

32 Otras agrupaciones de mujeres son la Organización de Mujeres de Chile o MUDECHI (1981), con muchas integrantes militantes del Partido Comunista; la Unión Chilena de Mujeres o UCHM (1983) vinculada al Partido

Socialista de Chile; el Movimiento de Mujeres Populares o MOMUPO (1979-1993); el Comité de Defensa de los Derechos de la Mujer o CODEM, cercano al MIR; la Red de Información y Difusión de la mujer o RIDEM, y el Centro de Estudios y Atención del Niño y la mujer, CEANIM.

33 Largo, *Calles caminadas*, 11.

34 El siluetazo fue realizado inicialmente por las Madres de Plaza de Mayo en Buenos Aires en 1983, pero su práctica se expandió rápidamente a otros contextos dictatoriales/posdictatoriales como Chile, Perú y Uruguay. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, eds., *El siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 353.

visual arts, such as the theoretical perspectives on this period by Nelly Richard, Adriana Valdés, Soledad Bianchi and Eugenia Brito, the historical fiction that in those years fed Diamela Eltit's narrative work, shared on a different language by Lotty Rosenfeld's audiovisual works, as well as the photographs by Paz Errázuriz, Helen Hughes, Inés Paulino and Kena Lorenzini. Recent curatorial research such as "Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina" [*The body on the line. Exhortations from art and politics in the eighties in Latin America*] by Paulina E. Varas and Javiera Manzi (2016) have added to these initial visions a social, cultural and creative context that continued these first experiences led by artists and intellectuals towards the end of the 1970s, expressions of a broad movement of women against the dictatorship that emerged both from the organizations of relatives of detained-disappeared and political prisoners —made up mostly of women— and from those politicized within and outside the parties since the crisis of 1982, which by the end of the decade managed to fill the National Stadium in a first meeting that anticipated the return to democracy.

Since the beginning of the dictatorship, we can see the dialogue between certain artistic experiences and the struggles of women against the establishment of the dictatorial order, the systematic violation of human rights, hunger in shanty-towns, and in favor of a recovery of democracy in the country. Many of these experiences took place within separatist groups in resistance, such as the Agrupación de Mujeres Democráticas [*Association of Democratic Women*] (1973-1988); the MEMCh 83 (1983-1987)³⁰; the Círculo de Estudios de la Mujer de la Academia del Humanismo Cristiano [*Women's Studies Circle of the Academy of Christian Humanism*] (1979-1983), which later became the Women's Studies Center [*Centro de Estudios de la Mujer*] (1983-1985)³¹; the Casa de la Mujer La Morada [*La Morada Women's*

House] (1983); the Colectiva Lésbica Ayuquelén [*Ayuquelén Lesbian Collective*] (1984-2004), the Instituto de la Mujer [*Women's Institute*] (1987), and the Movimiento de Mujeres por el Socialismo [*Women's Movement for Socialism*] (1984-1988), among many others³². They were joined by groups of the struggle for human rights that operated through cultural street demonstrations, such as the Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos [*Group of Relatives of Detained-Disappeared*] (AFDD) and the Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos [*Group of Family Members of the Politically Executed*] (AFEP), which organized and welcomed on their headquarters artistic-political actions that, over time, were central in the development of women's struggles against authoritarianism. In this context, there were collectivities that had a proper artistic character combined with their political action, using culture and street action with slogans like, "No + We are +", "Because we give our lives, we defend it" and "Democracy in the country and in the home"³³, which defined being a woman as an irreducible point of view; the "siluetazo" carried out

30 The MEMCh 83 restored the separatist party experience of the first half of the 20th century initiated by the Movement for the Emancipation of Women in Chile (MEMCh, 1935-1952).

31 The independent founding of the Center for Women's Studies was due to conflicts between the female intellectuals in the group and the leadership of the university in the hands of the church. Oyarzún, "Saberes críticos"; Largo, *Calles caminadas*, 19.

32 Other women's groups are the Chilean Women's Organization or MUDECHI (1981), with many militant members of the Communist Party; the Chilean Union of Women or UCHM (1983) linked to the Chilean Socialist Party; the Popular Women's Movement or MOMUPO (1979-1993); the Committee for the Defense of Women's Rights or CODEM, close to the MIR; the Information and Dissemination Network of Women or RIDEM, and the Center for Studies and Care of Children and Women, CEANIM.

33 Largo, *Calles caminadas*, 11.

Torres escribiera para su hermano desaparecido. Entre estas destaca el Movimiento Mujeres por la Vida (1983-1988)³⁵, que planteó un despliegue cultural y artístico a nivel nacional. También destacamos a los grupos de resistencia económica por medio de la elaboración y comercio de arpilleras y otros soportes de arte popular como Las Domitilas (1980) y el Colectivo de Mujeres de Lo Hermida (1975), conformados por mujeres periféricas cuyo acceso a la práctica artística profesional fue justamente el activismo³⁶.

Ante las grandes limitaciones, no todas las artistas participaron de manera directa en las manifestaciones callejeras, o en su participación en las movilizaciones, no necesariamente propusieron una obra para la calle. Sin embargo, en su heterogeneidad, muchas buscaron hacer notar sus voces en la esfera pública pese a la privatización militar de la ciudad. Este es el caso de Gracia Barrios, que hacia 1984 retornó desde el exilio y su protesta se situaba más en la «disputa de los símbolos patrios», tomando las palabras del poeta Raúl Zurita para caracterizar esos años³⁷. En este contexto de silenciamiento general por la censura, y personal debido a la experiencia del exilio, Barrios realiza la pintura de gran formato *Para Carmen Gloria* (1986) con el objetivo de dejar una huella histórica en la pintura chilena, mezclando su propia destreza con la silueta negra de Carmen Gloria Quintana, quien fue protagonista involuntaria del terror del régimen pinochetista. En su cita pictórica, Barrios buscó realizar una referencia a la tortura, a la incineración de dos jóvenes, Rodrigo Rojas de Negri y Carmen Gloria Quintana, por parte de agentes militares durante la Huelga Nacional del 2 de julio de 1986. La oscuridad de la cabeza monumental, que bien podría ser una escultura de bronce enmarcada por la cordillera y destellos tricolores, devela la intención de la pintora por elaborar un contramonumento que se erige en la pintura como contestación a la cultura castrense impuesta por el orden dictatorial. En su concepción de

los contornos del ser humano, que viene desarrollando sistemáticamente en diversos medios desde los años cincuenta, la pintora coincide con las Madres de Plaza de Mayo, que al mismo tiempo en Argentina se tornaban improvisadas pintoras para dar cuenta, también a través de la huella y el contraste, de la desaparición de las y los suyos por medio del *Siluetazo* (1983)³⁸. Otra artista que recurre a una estrategia crítica oblicua es Roser Bru, en su obra *La letra con sangre entra* (1986), trabaja en el terreno de la cita a la historia y la literatura: en plena dictadura, la pintora reivindicó la figura de Gabriela Mistral; sin embargo, no rescató al imaginario del apego y la maternidad que se suele asociar a su trayectoria docente, sino al momento del castigo como

³⁵ De acuerdo a lo planteado por la investigadora Isabel Gross, Mujeres por la Vida tuvo originalmente una cualidad más bien heterogénea en Santiago, y en Concepción aglutinó a tres grandes colectividades políticas de mujeres preexistentes: el MUDECHI, el Movimiento de Mujeres Independientes de Concepción y las mujeres aglutinadas en torno a las luchas por los derechos humanos. También sumó en todo Chile a diversos grupos de mujeres contrarios al orden dictatorial, tanto en derechos humanos como en el ámbito sindical y en la defensa de los derechos civiles. Isabel Gross, *Por la vida: Las agrupaciones de mujeres durante la dictadura militar chilena* (trabajo, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2015), 11-18, 27-33, http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2015/12/Isabel-Gross_20151.pdf.

³⁶ *Ibíd.*; Vanessa Tessada Sepúlveda, «Democracia en el país y en la casa. Reflexión y activismo feminista durante la dictadura de Pinochet», *Cuadernos Kore. Revista de historia y pensamiento de género* 8 (primavera-verano 2013): 96-117, <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/CK/article/view/2036>.

³⁷ Cristian Arregui y Natalia Figueroa, «Las grandes batallas perdidas. Entrevista a Raúl Zurita», en *Revista 2010. Volver a decir Chile* 1 (2009): 60.

³⁸ Longoni y Bruzzone, *El siluetazo*, 353.

since 1986³⁴; the candlelight vigils called by women in shanty-towns, and “la cueca sola”, a performance by the AFDD that began with the song of the same name that Gala Torres wrote for her missing brother. Among these, the Movimiento Mujeres por la Vida [*Women for Life Movement*] (1983-1988)³⁵ stood out, proposing a cultural and artistic work at a national level. We also emphasize the economic resistance groups through the production and trade of embroidered sack cloths and other popular art forms such as Las Domitilas (1980) and the Colectivo de Mujeres de Lo Hermida [*Lo Hermida Women’s Collective*] (1975), made up of peripheral women whose access to a professional artistic practice activity was precisely activism³⁶.

Given the great limitations, not all female artists participated directly in street demonstrations, or in their participation in mobilizations they did not necessarily propose artworks for the street. However, in their heterogeneity, many sought to make their voices heard in the public sphere despite the military privatization of the city. This is the case of Gracia Barrios, who around 1984 returned from exile and her protest was rather directed at the “dispute over national symbols”, using the poet Raúl Zurita’s words to characterize those years³⁷. In this context of general silencing due to censorship, and also personal due to the experience of exile, Barrios made the large-format painting *For Carmen Gloria* (1986) with the aim of leaving a historical mark on Chilean painting, combining her own skill with the black silhouette of Carmen Gloria Quintana, who was the involuntary protagonist of the terror of the Pinochet regime. In her pictorial reference, Barrios sought to make a comment on the torture and cremation of two young persons, Rodrigo Rojas de Negri and Carmen Gloria Quintana, by military agents during the National Strike of July 2, 1986. The darkness of the monumental head, which could well be a bronze sculpture framed by the mountain

range and tricolor flashes, reveals the painter’s intention to elaborate a counter-monument that is erected in the painting as a response to the military culture imposed by the dictatorial order. In her conception of the contours of the human being, which she had been developing systematically in various forms since the 1950s, the painter coincided with the Mothers of the Plaza de Mayo, who at the same time in Argentina became improvised painters to give an account, also through tracing and contrasting, of the disappearance of their family through the *Siluetazo* (1983)³⁸. Another artist who resorted to an oblique critical strategy was Roser Bru, in her painting *La letra con sangre entra* [*To spare the rod is to spoil*

34 The “siluetazo” [*The silhouette event*] was initially carried out by the Mothers of the Plaza de Mayo in Buenos Aires in 1983, but its practice quickly expanded to other dictatorial/post-dictatorial contexts such as Chile, Peru, and Uruguay. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, eds., *El siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 353.

35 According to researcher Isabel Gross, *Mujeres por la Vida* originally had a rather heterogeneous quality in Santiago, and in Concepción it brought together three large political collectivities of pre-existing women: MUDECHI, the Independent Women’s Movement of Concepción and women gathered around the struggles for human rights. It also gathered various groups of women throughout Chile that were opposed to the dictatorial order, both in human rights and in the union sphere and in the defense of civil rights.

Isabel Gross, *Por la vida: Las agrupaciones de mujeres durante la dictadura militar chilena* (trabajo, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2015), 11-18, 27-33, http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2015/12/Isabel-Gross_20151.pdf.

36 *Ibid.*; Vanessa Tessada Sepúlveda, “Democracia en el país y en la casa. Reflexión y activismo feminista durante la dictadura de Pinochet”, *Cuadernos Kore. Revista de historia y pensamiento de género* 8 (spring-summer 2013): 96-117, <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/CK/article/view/2036>.

37 Cristian Arregui and Natalia Figueroa, “Las grandes batallas perdidas. Entrevista a Raúl Zurita”, in *Revista 2010. Volver a decir Chile* 1 (2009): 60.

38 Longoni y Bruzzone, *El siluetazo*, 353.

metáfora sobre el presente, en épocas marcadas por la persistencia de la rabia de las y los subalternos.

Entre las expresiones artísticas desarrolladas en dictadura, la que ha recibido más comentarios es sin duda la Escena de Avanzada, propuesta en tiempo presente como una interpretación de la fragmentada esfera local del arte en el libro *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973* de la teórica francochilena Nelly Richard (1986)³⁹. Surgida hacia 1979 y finalizada tras el envío no-oficial de Chile a la Bienal de París (1982), el impacto de su lectura feminista fue más sutil que el de otras de sus propuestas críticas, entre otros motivos, por la férrea restricción de lo público. La disolución de la Avanzada hacia 1982, justamente cuando las agrupaciones feministas, que desbordan los barrios y universidades, plantean una acción política abierta, muestran una convivencia casi sucesiva de estas experiencias para varias de las figuras feministas que formaron parte de ambas: Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y la propia Richard. Estos años, marcados por la recomposición del movimiento de mujeres en Chile, fueron asimismo un momento de construcción de cultura propia para el movimiento de mujeres, expresado en espacios como el Centro de Estudios de la Mujer y el impulso de una ciencia política del género por intelectuales como Julieta Kirkwood y Margarita Pisano⁴⁰. En este escenario, otras figuras vinculadas a la Avanzada, sin plegarse a ningún programa de luchas, experimentaron al género como pregunta dentro de sus propios procesos creativos. Este es el caso de las investigaciones artísticas de Catalina Parra y Marcela Serrano, en cuyas sutiles y autorales reflexiones sobre la cotidianidad, así como en sus formas de producción experimentales, propusieron un panorama sobre los significados y posibilidades del «ser mujer» en Chile. Desde una mirada residual sobre el arte chileno, la Avanzada acogió en su mirada experiencias que problematizaron el género desde la disidencia sexual y

sus poéticas políticas, esto en sus debates como también otorgando protagonismo a figuras como Carlos Leppe y Juan Domingo Dávila, cuyas obras se desarrollaban en torno al travestismo y el lugar social de la homosexualidad. Estos aspectos se profundizaron con la aparición hacia 1988, en el seno de las manifestaciones antidictatoriales en el ámbito de las artes, del colectivo Yeguas del Apocalipsis, conformado por los escritores Pedro Lemebel, Francisco Casas y Carmen Berenguer⁴¹.

Fuera de estas redes más documentadas y estudiadas, en los años ochenta iniciaron su práctica artística otras figuras que transitaron los porosos límites entre el arte y la política, proponiendo una perspectiva de género en espacios y escenas culturales que no necesariamente tenían este interés particular. Este es el caso de Janet Toro, cuya aproximación a la performance se dio en el marco de la Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ), colectivo contracultural arraigado a la Universidad de Chile con quienes llevó a cabo sus primeras acciones de arte político callejero hacia 1985. Otras artistas amplificaron sus miradas acerca del género durante el auge del videoarte y la videoinstalación, soportes ampliamente promovidos en espacios institucionales y autónomos en los años ochenta: obras como *Tricolor* (1984) o *Popsicles* (1984) de la videasta Gloria Camiruaga, que entrecruzan lecturas de un deber «ser mujer» en dictadura y su relación con las referencias

³⁹ Nelly Richard, *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973* [1986] (Santiago: Editorial Metales Pesados, 2007).

⁴⁰ Julieta Kirkwood, *Ser política en Chile: las feministas y los partidos* (Santiago: FLACSO, 1986); Margarita Pisano, *Deseos de cambio o... ¿el cambio de los deseos?* (Santiago: autoedición, 1995).

⁴¹ Camila Alegría, «Carmen Berenguer, la jinete invisible», *El gocerío*, 16 abril de 2021, <https://elgocerio.home.blog/2021/04/16/carmen-berenguer-la-jinete-invisible>.

the child] (1986), she worked in the field of referencing history and literature: in the midst of the dictatorship, the painter vindicated the figure of Gabriela Mistral. However, she did not rescue the imaginary of attachment and motherhood that is usually associated with her teaching career, but rather punishment as a metaphor for the present, in times marked by the persistence of the anger of subalterns.

Among the artistic expressions developed during the dictatorship, the one that has received most comments is undoubtedly the Advanced Scene, proposed in the present time as an interpretation of the fragmented local sphere of art in the book *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973* [Margins and Institutions. Art in Chile since 1973] by the French-Chilean theorist Nelly Richard (1986)³⁹. Beginning around 1979 and finished after Chile's unofficial submission to the Paris Biennial (1982), the impact of its feminist perspective was subtler than other of her critical works, among other reasons, due to the severe restrictions of the public sphere. The dissolution of the Advanced Scene towards 1982, precisely when feminist groups were overflowing the neighborhoods and universities proposing an open political action, shows an almost successive coexistence of these experiences for several of the feminist figures who were part of both: Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld and Richard herself. These years, marked by the recomposition of the women's movement in Chile, were also a time of construction of a culture of its own for the women's movement, expressed in spaces such as the Centro de Estudios de la Mujer [Center for Women's Studies] and the promotion of a political science of gender by intellectuals like Julieta Kirkwood and Margarita Pisano⁴⁰. In this scenario, other figures linked to the Advanced Scene, without submitting to any struggle program, experienced gender as a question within their own creative processes. This is the case of the artistic

research carried out by Catalina Parra and Marcela Serrano, in whose subtle and authorial reflections on everyday life, as well as in their experimental forms of production, they proposed an overview of the meanings and possibilities of "being a woman" in Chile. From a residual perspective on Chilean art, the Advanced Scene welcomed experiences that problematized gender based on sexual dissidence and its political poetics and debates, as well as giving prominence to figures such as Carlos Leppe and Juan Domingo Dávila, whose works explored transvestism and the social place of homosexuality. These aspects were deepened with the appearance around 1988, within the anti-dictatorial demonstrations in the field of the arts, of the Yeguas del Apocalipsis collective [Mares of the Apocalypse], made up of the writers Pedro Lemebel, Francisco Casas and Carmen Berenguer⁴¹.

Besides these more documented and studied networks in the eighties, other figures began their artistic practice, crossing the porous limits between art and politics, proposing a gender perspective in cultural spaces and scenes that did not necessarily have this particular interest. This is the case of Janet Toro, whose approach to performance took place within the framework of the Agrupación de Plásticos Jóvenes [Young Plastics Association] (APJ), a countercultural collective rooted in the University of Chile with whom

³⁹ Nelly Richard, *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973* [1986] (Santiago: Editorial Metales Pesados, 2007).

⁴⁰ Julieta Kirkwood, *Ser política en Chile: las feministas y los partidos* (Santiago: FLACSO, 1986); Margarita Pisano, *Deseos de cambio o... ¿el cambio de los deseos?* (Santiago: autoedición, 1995).

⁴¹ Camila Alegría, "Carmen Berenguer, la jinete invisible", *El gocerío*, April 16, 2021, <https://elgocerio.home.blog/2021/04/16/carmen-berenguer-la-jinete-invisible>.

de lo nacional, la patria y la desaparición. En otra serie formada por *Performance San Pablo - San Martín* (1988) y *Casa particular* (1989) —este último en colaboración con Yeguas del Apocalipsis—, Camiruaga aborda los paisajes y subjetividades de la prostitución y la transexualidad para hablar de los ecos autoritarios que persisten aún en democracia, al mismo tiempo que genera una memoria visual del propio movimiento feminista en piezas como *Diamela Eltit* (1986) y *La venda* (1999). También se produce en esta coyuntura el emblemático díptico audiovisual *La comida* (1983), dirigido por Sybil Brintrup y Magali Meneses, que, haciendo propio el ejercicio audiovisual de revisión del sentido propuesto por *Semióticas de la cocina* (1975) de Martha Rosler, otorga el protagonismo a la modesta preparación de unos piures y una ensalada de lechuga, gesto cotidiano en que este foco particularmente monumental adquiere connotaciones sensuales y elegantes.

Desde el documental y la fotografía, otras figuras como las cineastas Patricia Mora, Ximena Prieto y Tatiana Gaviola, así como las fotógrafas Leonora Vicuña y Julia Toro, dieron cuenta de los efectos de la dictadura en las vidas de miles de mujeres y sujetos populares en Chile desde una perspectiva situada en la cotidianeidad, relevando en su ejercicio de mirada distintas visualidades rescatadas en las décadas posteriores por agrupaciones del movimiento de mujeres, justamente con el objeto de trenzar las luchas del pasado y presente.

Recuperando lo público

En un escenario de amplio entusiasmo democrático, las carreras artísticas prosiguieron su ya histórica tendencia a la feminización, dando paso a lo largo de la década del noventa a una importante generación de artistas emergidas justamente de los procesos de revitalización de la educación pública y privada en las universidades. Se dieron en un contexto marcado

por la institucionalización en el Estado de parte de las demandas históricas del movimiento de mujeres, periodo emblemático de creación del Sernam, los programas de estudio y las políticas estatales con enfoque de género, que abrieron nuevos espacios de posibilidad a las prácticas culturales y artísticas.

Durante los años noventa, se trama en varias generaciones de artistas una serie de significados que formaron, en su conjunto, un cuerpo de experiencias que, a mi juicio, constituyen la base de una imaginación artística feminista fortalecida en los años de la transición democrática. Uno de los elementos de mayor relevancia fue el rescate de la costura y el bordado como referencia al universo femenino, y sus diferentes despliegues como metáfora de la persistente desigualdad de género en la cultura chilena: a la acción experimental de Nury González sobre dicha poética desde mediados de los años ochenta, se sumaron en la primera década del siglo XXI las artistas Ximena Zomosa, Judith Jorquera, Livia Marín y Yennyferth Becerra, quienes tomaron la poética sobre el corte y la confección como cita a la crítica feminista. También pertenece a esta constelación el *Quipu menstrual* (2006) de Cecilia Vicuña, que descalza la sutil escala de las lanas y los nudos en la trama del telar artesanal a través de su ampliación al espacio expandido de la sala de arte.

En este mismo periodo de reconstrucción pública, obras como *203 fotografías* (1998), *en vigilia* (1999) y *10:04, domingo* (2003) de Mónica Bengoa retoman a una mirada en torno al género a partir del autorretrato y el registro de los cuerpos próximos en la relación maternal, problematizando los límites entre lo público y lo doméstico. Sus *ejercicios de traslado* (2004) proponen imágenes en que las tareas de cuidados adquieren una nueva dimensión, como en los trabajos *the color of garden (el color del jardín)* (2004), *enero, 7:25* (2004) y *W, Así lo veo yo (o el gran cuaderno de instrucciones de uso de un aficionado a clasificar las cosas)* (2007),

she carried out her first political street art actions around 1985. Other female artists amplified their views on the genre during the rise of video art and video installation, a medium that was widely promoted in institutional and autonomous spaces in the eighties: pieces such as *Tricolor* (1984) or *Popsicles* (1984) by video artist Gloria Camiruaga, which intersected readings of the duty of “being a woman” in dictatorship and its relation with references to nationality, homeland and disappearance. In another series formed by *Performance San Pablo - San Martín* (1988) and *Casa Particular* [Particular House] (1989)—the latter in collaboration with Yeguas del Apocalipsis— Camiruaga addressed the landscapes and subjectivities of prostitution and transsexuality to speak of the authoritarian echoes that still persist in democracy, at the same time that it generated a visual memory of the feminist movement itself in pieces such as *Diamela Eltit* (1986) and *La Venda* [The bandage] (1999). The emblematic audiovisual diptych *La Comida* [Food] (1983), directed by Sybil Brintrup and Magali Meneses, was also produced at this juncture, which, owning the audiovisual exercise of revision of the meaning proposed by *Semióticas de la cocina* [Semiotics of the kitchen] (1975) by Martha Rosler, granted prominence to the modest preparation of some seafood and a lettuce salad, a daily gesture in which this particularly monumental focus acquires sensual and elegant connotations.

From documentary and photography, other figures such as filmmakers Patricia Mora, Ximena Prieto and Tatiana Gaviola, as well as photographers Leonora Vicuña and Julia Toro, gave an account of the effects of the dictatorship on the lives of thousands of women and popular subjects in Chile based on a perspective situated in everyday life, revealing in their gaze exercises different visualities recovered in subsequent decades by groups of

the women’s movement, precisely in order to weave the struggles of the past with those of the present.

Recovering the public sphere

In a scenario of broad democratic enthusiasm, artistic careers continued their already historical trend towards feminization, giving way throughout the nineties to an important generation of artists who emerged precisely from the revitalization processes of public and private education in the universities. This took place in a context marked by the State institutionalization of the historical demands of the women’s movement, the emblematic period of the creation of the Sernam, and study programs and state policies with a gender approach, which opened new spaces of possibility for cultural and artistic practices.

During the 1990s, several generations of artists wove a series of meanings that formed, as a whole, a body of experiences that, in my opinion, constitute the basis of a feminist artistic imagination strengthened in the years of the democratic transition. One of the most relevant elements was the recovery of sewing and embroidery as a reference to the female universe, and its different forms as a metaphor for the persistent gender inequality in Chilean culture: with the experimental action of Nury González on said poetics from the mid-eighties, came artists Ximena Zomosa, Judith Jorquera, Livia Marín and Yennyferth Becerra in the first decade of the 21st century, taking the poetics of dressmaking as a reference to feminist critique. Also belonging to this constellation is the *menstrual Quipu* (2006) by Cecilia Vicuña, which moves the subtle dimension of wool and knots in the weave of artisan looms through its enlargement into the expanded space of the art room.

In this same period of public reconstruction, artworks such as *203 photographs* (1998), *in vigil* (1999) and

que se construyen por medio del cambio de escala y la monumentalización de gestos domésticos a través de ella, utilizando prácticas comunes como el coloreado de servilletas y el bordado. Una mirada semejante, aunque intensificadora de la afirmación de la artista como una cuestión trascendente (o inclusiva) de la dimensión materna, está presente en los autorretratos de Natalia Babarovic, como el díptico *Domicilio* (2006), en que la imagen del taller se mezcla con la afirmación de un «yo» artístico atado a los detalles de un entorno doméstico. En una mirada irónica sobre esta autoconstrucción, el mediometrage *Vernissage* (2005) de la videasta Yael Rosenblut, refleja un campo profesional del arte en Chile, proponiendo como excusa la inauguración ficcional de una galería dirigida por una joven y ambiciosa mujer que busca el éxito amarrando su destino al de los varones que dominan el circuito artístico local: el curador consagrado, el crítico del arte, el artista emergente. En todas estas obras prima la pregunta en torno a la diferencia, que se evidencia en agravios que explotan en distintas esferas que representan el «ser mujer» en la contemporaneidad.

Otro grupo de artistas desarrollaron obras sobre las imposiciones del «ser mujer» legadas por los modelos tradicionales, pero ensanchadas por una nueva sociedad de consumo que revitalizaba ciertos modelos de comportamiento femenino. Las visiones deshumanizantes sobre el papel de la mujer en la sociedad contemporánea emergen en espacios expositivos institucionales, como parte del habla pública de las mujeres en un nuevo contexto democrático. En la serie *Ritos* (2001), expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes, Beatriz Leyton se cuestiona la imaginación subjetiva del vínculo nupcial a través de la puesta en escena de obras objetuales conformadas por series impersonales de zapatos de muñeca y pequeñas novias de pastel de matrimonio, acompañadas por serigrafías que muestran a distintas novias impresas sobre raso blanco. También en la obra *Ficciones de un uso* (2007),

formada por más de dos mil barras de labios moldeadas y exhibidas como esculturas, Livia Marín propuso una imagen poderosa sobre el maquillaje y su condición serializada, impersonal, en un contexto de exigencia constante de una belleza femenina delimitada por el mercado.

Durante los años noventa se experimentó también una diferenciación importante entre la actuación dentro y fuera de los límites institucionales, demarcando la existencia de grupos que exaltaron su posicionamiento contrainstitucional como un compromiso político con la continuidad de los principios antidictatoriales. Estos sectores, activos en la denuncia de la impunidad de los crímenes de lesa humanidad acontecidos en dictadura, conformaron circuitos culturales *underground* en ciudades como Santiago, Concepción y Valparaíso, e incorporaron —entre otras referencias— tanto la crítica a la heteronorma y el activismo de la disidencia sexual, como a la crítica feminista surgida tanto de las intelectuales, como de las luchas por los derechos humanos en Chile. Esta contracultura fue sostenida por una generación marcada por el fin de la Unión Soviética y la caída del muro de Berlín, así como por el resurgimiento de movimientos internacionales feministas, ecologistas y antifascistas. A esta generación pertenece la fotógrafa feminista Zaida González, cuyas series de retratos intervenidos a través de técnicas tradicionales de coloreado problematizan desde un punto de vista crítico las imposturas del amor romántico, el modelo de familia heteronormado y los anhelos prefigurados para las jóvenes populares en el matrimonio y la maternidad. Desde la ironía y el lenguaje propio de los cuentos de hadas, que se exacerban con su inclusión de colores brillantes y situaciones plagadas de la cita iconográfica al universo Disney, González construye imágenes que desnaturalizan los estereotipos de género y los moldes impuestos a las mujeres por la tradición. En la bisagra de una escena dictatorial restringida a otra abierta, el grupo

10:04, Sunday (2003) by Mónica Bengoa recover a certain gaze on genre based on the self-portrait and the record of intimate bodies in the maternal relationship, problematizing the limits between the public and domestic spheres. Her *transfer exercises* (2004) offer images in which care tasks acquire a new dimension, as in the pieces *the color of the garden* (2004), *January, 7:25* (2004) and *W, That's the way I see it (or the notebook, a user's manual of an amateur who classifies things)* (2007), which were constructed by a change of scale and the monumentalization of domestic gestures, using common practices such as the coloring of napkins and embroidery. A similar perspective, although intensifying the affirmation of the female artist as a transcendent (or inclusive) aspect of the maternal dimension, is present in Natalia Babarovic's self-portraits, such as the diptych *Domicile* (2006), in which the image of the workshop is combined with the affirmation of an artistic "self" tied to the details of a domestic environment. In an ironic look at this self-construction, the medium-length film *Vernissage* (2005) by video artist Yael Rosenblut, reflects on a professional art field in Chile, proposing as an excuse the fictional opening of a gallery directed by a young and ambitious woman who seeks success by tying her destiny to that of the men who dominate the local artistic circuit: the consecrated curator, the art critic and the emerging artist. In all of these artworks, the question of difference prevails, which is evidenced in grievances that explode in different spheres that represent "being a woman" in contemporary times.

Another group of artists developed artworks on the impositions of "being a woman" bequeathed by traditional models, but expanded by a new consumer society that revitalized certain models of female behavior. Dehumanizing visions about the role of women in contemporary society emerged in institutional exhibition spaces, as part of the public discourse of women in a new

democratic context. In the *Rites* series (2001), exhibited at the National Museum of Fine Arts, Beatriz Leyton questioned the subjective imagination of the nuptial bond by presenting object works made up of impersonal series of doll shoes and small wedding cake bride figurines, accompanied by serigraphs showing different brides printed on white satin. Also in *Fictions of a use* (2007), made up of more than two thousand lipsticks molded and exhibited as sculptures, Livia Marín proposed a powerful image about makeup and its serialized, impersonal condition, in a context of constant pressure for a feminine beauty delimited by the market.

During the 1990s, there was also an important differentiation between action within or outside institutional boundaries, demarcating the existence of groups that exalted their counter-institutional position as a political commitment to the continuity of anti-dictatorial principles. These sectors, active in denouncing impunity for crimes against humanity that occurred during the dictatorship, formed underground cultural circuits in cities such as Santiago, Concepción and Valparaíso, and incorporated —among other references— both the criticism of heteronorm and the activism of sexual dissidence, as well as the feminist critique that emerged from both intellectuals and the struggles for human rights in Chile. This counterculture was sustained by a generation marked by the end of the Soviet Union and the fall of the Berlin Wall, as well as the resurgence of international feminist, environmental and anti-fascist movements. To this generation belongs the feminist photographer Zaida González, whose series of portraits intervened with traditional coloring techniques problematize from a critical point of view the impostures of romantic love, the heteronormed family model and the prefigured desires of popular young women within marriage and motherhood. Based on the irony and language of fairy tales, exacerbated by their inclusion of

de artistas feministas conformado por la ya mencionada Zaida González, Janet Toro y Eli Neira fueron parte de un movimiento artístico contracultural acontecido en el cambio de siglo, en que muchas se autodenominaron decididamente como feministas desde la trinchera del activismo y en diferencia frente a las feministas «institucionalizadas» en las universidades.

Por su propio carácter experimental, el ámbito del videoarte acogió muchas de las reflexiones de las artistas sobre su propia figuración pública y el rol de las mujeres en un nuevo contexto democrático. A los abordajes directos de las cuestiones de género en las obras de Andrea Goic, a través de la cita cinematográfica en *Madame Bovary* (2004) o *La dama de las camelias* (2006), se suma un realismo de lo cotidiano que emerge en los trabajos audiovisuales de Ingrid Wildi, Klaudia Kemper, Maricruz Alarcón y, posteriormente, Bárbara Oettinger. Hacia la década del 2000, una nueva generación de artistas toma la posta en la denuncia de los crímenes de la dictadura a través del video y el videomontaje, prosiguiendo un rol testimonial y documental iniciado por las videastas de las décadas anteriores, entre ellas las realizadoras Claudia Aravena Abughosh, Jeanette Muñoz y Tiziana Panizza. Resulta interesante destacar la performance *Miss TV* (2003) de Valentina Serrati, una acción de desplazamiento del video a la performance que propuso su cuerpo como productora y producto de consumo, captando la mirada voyerista de los varones y la sorpresa de las mujeres por medio de una grabación de video cuyo aparato filmico le cubría el rostro al mismo tiempo que registraba la escena.

A partir del nuevo siglo, las problematizaciones al género se hicieron cada vez más frecuentes, y propiciaron en su puesta en público la formación de colectivos de mujeres y disidencias de afinidad feminista, así como también de autopromoción y apoyo mutuo en la circulación, advertidas por las desigualdades históricas también denunciadas por las investigadoras

del arte del mismo periodo. En este escenario de claro cuestionamiento, experiencias colectivas como Miss 3 Señoritas, agrupación formada por Alejandra Ugarte, Gabriela Rivera y Zaida González en 2004, restituyeron la pregunta acerca de la desigualdad de género y una respuesta radical es su persistencia en el ámbito disciplinar de las artes visuales. Algunos años más tarde, Natascha de Cortillas inició en Concepción dos programas de intervenciones públicas basadas en el uso de la culinaria y las tareas reproductivas como un lenguaje plástico, cuyo objetivo era el diálogo cultural con la memoria emotiva de las mayorías: tanto en *Chile amasa su pan* (2008) como en *Desterritorialidades Culinarias* (2010), De Cortillas resignifica los espacios públicos y museales a través de una intervención habitualmente relegada a la esfera privada, superponiendo lo íntimo (amasar, guisar, servir, sorber) y lo público (la calle, la sala de arte) a fin de redescubrir otras funciones y lenguajes plásticos asibles para las mayorías populares. Por otro lado, estos trabajos contribuyen a revalorizar las tareas reproductivas y de cuidados que resultan invisibles, inferiores e ineficientes a ojos del productivismo neoliberal. Tareas que habitualmente ocupan gran parte de las vidas de las mujeres y las relegan al espacio privado.

Desde esta idea de resistencia y descalce frente al itinerario institucionalizado de la transición, podemos observar un proceso de revalorización de las identidades indígenas en las principales ciudades del país, reflejado de manera ejemplar en la aparición de una extensa construcción cultural relacionada al resurgimiento del movimiento mapuche urbano, cuya huella es visible en el ámbito de la formación artística ampliado por los procesos contemporáneos de crecimiento universitario. En este proceso, estudiantes mapuche aportan contenidos de sus propias vidas al participar de la educación superior, al mismo tiempo que la represión política al pueblo mapuche obliga la toma de posición de las artistas frente a la violencia política estatal

bright colors and situations plagued by the iconographic reference to the Disney universe, González creates images that distort gender stereotypes and the patterns imposed on women by tradition. In the hinge between a restricted dictatorial scene and an open one, the group of feminist artists made up of the aforementioned Zaida González, Janet Toro and Eli Neira were part of a countercultural artistic movement that took place at the turn of the century, in which many decidedly called themselves as feminists from the trench of activism and in contrast to the “institutionalized” feminists in the universities.

Due to its own experimental nature, the field of video art welcomed many of the female artists’ reflections on their own public figuration and the role of women in a new democratic context. A direct approach to gender issues in the work of Andrea Goic, through cinematographic reference in *Madame Bovary* (2004) or *The Lady of the Camellias* (2006), is accompanied by a realism of the everyday that emerges in the audiovisual work of Ingrid Wildi, Klaudia Kemper, Maricruz Alarcón and, later, Bárbara Oettinger. Towards the 2000s, a new generation of artists took the lead in denouncing the crimes of the dictatorship through video and videomontage, continuing a testimonial and documentary role initiated by videographers from previous decades, including filmmakers Claudia Aravena Abughosh, Jeanette Muñoz and Tiziana Panizza. It is worth mentioning the *Miss TV* (2003) performance by Valentina Serrati, a shift from video to performance, presenting her body both as a producer and a consumer product, capturing the voyeuristic gaze of men and the surprise of women through a video recording apparatus that covered her face while capturing the scene.

In the new century, gender problematization became more and more frequent, and led to the formation of groups of women and dissidents with feminist affinity, as well as self-promotion and mutual support in the

dissemination, warned by the historical inequalities also denounced by the researchers of the art of the same period. In this scenario of clear questioning, collective experiences such as Miss 3 Senoritas, a group formed by Alejandra Ugarte, Gabriela Rivera and Zaida González in 2004, restored the question about gender inequality and a radical answer is their persistence in the disciplinary field of visual arts. Some years later in Concepción, Natascha de Cortillas began two programs of public interventions based on using cooking and reproductive tasks as a visual language, the objective of which was a cultural dialogue with the emotional memory of popular majorities: both in *Chile kneads its bread* (2008) as in *Culinary Deterritorialities* (2010), De Cortillas redefined public and museum spaces through an intervention usually relegated to the private sphere, superimposing intimacy (kneading, stewing, serving, sipping) and the public realm (the street, the art room) in order to rediscover other functions and plastic languages that can be grasped by popular majorities. On the other hand, these works contribute to revalue the reproductive and care tasks that are invisible, inferior and inefficient in the eyes of neoliberal productivism. Tasks that usually take a large part of women’s lives, relegating them to the private space.

Based on this idea of resistance and mismatch in the face of the institutionalized itinerary of the transition, we can observe a process of revaluation of indigenous identities in the main cities of the country, reflected in an exemplary way in the appearance of an extensive cultural construction related to the resurgence of the urban Mapuche movement, whose trace is visible in the field of artistic training expanded by contemporary processes of university growth. In this process, Mapuche students contribute content from their own lives by participating in higher education, at the same time that the political repression of the Mapuche people forces the artists

como contracara del derecho universal a la cultura. Las marcas de este conflicto abierto son visibles en las obras de muchas de las artistas incluidas en este libro, y en las de la poeta Roxana Miranda Rupailaf, Daniela Catrileo, el escritor y performer Kütral (Francisco Vargas Huaiquimilla) y el artista Sebastián Calfuqueo, estos últimos con una mirada arraigada a las disidencias.

Otra preocupación visible en las obras de las artistas de este periodo reciente es una amplia defensa e identificación con las luchas por los derechos humanos y el fin de la impunidad de los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura. En este ámbito han proliferado las alianzas entre artistas y activistas, propiciando en las artistas más jóvenes una opinión y postura propia que se independiza de la experiencia directa del periodo dictatorial, interpretando las consecuencias de las gravísimas violaciones a los derechos humanos en cada uno de sus territorios. Con la preocupación de descentralizar la memoria de la dictadura por medio del arte y diversificar los discursos más institucionalizados, artistas como Voluspa Jarpa, Ingrid Wildi y Claudia del Fierro han tomado como un tema protagónico en sus trabajos, además de la denuncia de los crímenes de lesa humanidad, la violencia política, económica y ecológica que persiste en la vida cotidiana del país.

En tiempo presente

Desde su vereda particular, a partir de 2013 las calles exhiben la presencia de un vasto movimiento gráfico político y feminista, que anuda un complejo tramado de técnicas, identidades, consignas y lenguajes visuales emergidos al alero de la lucha por el aborto libre, así como del masivo movimiento de mujeres iniciado con el «mayo feminista» de 2018 y que el 8 de marzo de 2020 convocó en Santiago a dos millones de mujeres que salieron a las calles, y a cuatro millones en todo el país. Más allá de su heterogeneidad aparente, este cuerpo gráfico feminista acuna un rico diálogo entre colectivas y organizaciones

basado en la lucha contra las formas patriarcales naturalizadas y la explotación de los cuerpos feminizados. De este modo, carteles realizados en contextos tan disímiles como agrupaciones feministas y de disidencia sexual, colectivas de propaganda y activismo, organizaciones políticas, oficinas de comunicación y secretarías de género universitarias, convergen en las calles ante la masividad y el ritmo urgente impuesto por la movilización. Además, encuentran en diferentes espacios curatoriales de carácter feminista su vínculo vital con las artes visuales. Su rol público, entre la comunicación social, la didáctica contrahegemónica y la producción de una nueva cultura política propia en clave femenina, busca construir un «sentido común» feminista sólido en una generación completa de mujeres gráficas (dibujantes, cartelistas, grafiteras, trazadoras, muralistas), así como también inspirar, visibilizar y legitimar las nacientes redes de sororidad en Chile.

Un ejemplo temprano de este movimiento es la Brigada de Propaganda Feminista (BPF), que nace como proyecto separatista durante la preparación de la marcha por el aborto libre en 2015. A partir de entonces, esta colectiva ha continuado su acción propagandística y de intervención pública durante las marchas y eventos convocados por la lucha feminista, como son la conmemoración del Día Internacional de la Mujer (8 de marzo), las movilizaciones por el acceso al aborto libre (25 de julio y 29 de septiembre), el Día Internacional contra la Violencia hacia las Mujeres (25 de noviembre) y el Día Nacional contra el Femicidio (19 de diciembre). A través de la serigrafía como una práctica gráfica artesanal accesible, politizada y colectiva, la BPF busca agitar y promover en las calles un ideario público feminista, con el fin de disputar sentidos al discurso hegemónico imperante y tensionar la herencia patriarcal. En este mismo universo es posible inscribir a colectivos gráficos de despliegue territorial como las editoras de El Rayo Verde y el taller gráfico de la Brigada Laura Rodig en Santiago, y Las

to take a position before State political violence as the opposite of the universal right to culture. The scars of this open conflict are visible in the works of many of the female artists included in this publication, and in those of poets Roxana Miranda Rupailaf and Daniela Catrileo, and writer and performer Kütral (Francisco Vargas Huaiquimilla) and artist Sebastián Calfuqueo, both with a deep-rooted dissident perspective.

Another visible concern in the works of the female artists of this recent period is a broad defense and identification with the struggles for human rights and the end of impunity for crimes against humanity committed during the dictatorship. In this area, alliances between artists and activists have proliferated, fostering in younger female artists an opinion and their own position, independent of the direct experience of the dictatorial period, interpreting the consequences of the very serious human rights violations in each of their territories. With the concern of decentralizing the memory of the dictatorship through art and diversifying the most institutionalized discourses, artists such as Voluspa Jarpa, Ingrid Wildi and Claudia del Fierro have taken as a leading subject in their works, in addition to denouncing the crimes against humanity, the political, economic and ecological violence that persists in the daily life of the country.

In present tense

From its particular side, as of 2013 the streets have been exhibiting the presence of a vast political and feminist graphic movement, weaving a complex fabric of techniques, identities, slogans and visual languages that emerged under the eaves of the struggle for free abortion, as well as the massive women's movement that began with the "feminist May" of 2018 and that on March 8, 2020, gathered two million women who took to the streets in Santiago, and four million throughout the country. Beyond its apparent heterogeneity, this feminist

graphic body cradles a rich dialogue between collectives and organizations based on the fight against naturalized patriarchal forms and the exploitation of feminized bodies. In this way, posters made in contexts as dissimilar as feminist and sexual dissidence groups, propaganda and activism collectives, political organizations, communication offices and university gender secretariats, converge on the streets in the face of the massive and urgent pace imposed by mobilizations. In addition, they find in different curatorial spaces of a feminist nature their vital link with the visual arts. Its public role, between social communication, counter-hegemonic didactics and the production of a new political culture of its own in a feminine key, seeks to create a solid feminist "common sense" in an entire generation of graphic women (cartoonists, poster artists, graffiti artists, plotters, muralists), as well as inspiring, giving visibility and legitimizing the nascent sisterhood networks in Chile.

An early example of this movement is the Brigada de Propaganda Feminista [*Feminist Propaganda Brigade*] (BPF), which was born as a separatist project during the preparations for the free abortion protests in 2015. Since then, this collective has continued its propaganda action and public interventions during the demonstrations and events called by the feminist struggle, such as the commemoration of International Women's Day (March 8), the mobilizations for free abortion access (July 25 and September 29), the International Day of the Elimination of Violence against Women (November 25) and the National Day Against Femicide (December 19). Using serigraphy as an accessible, politicized and collective artisan graphic practice, the BPF seeks to agitate and promote a feminist public ideology in the streets, in order to dispute meanings from the prevailing hegemonic discourse and challenge the patriarchal heritage. In this same universe, it is possible to inscribe graphic collectives of territorial action such as the female

Diablas Sueltas en Iquique, dedicados a la confección de carteles. La Brigada Serpientes y el Colectivo Chilcocas —formados principalmente por mujeres de Chile— desarrollan prácticas gráficas semejantes en las calles de París, y otros grupos formados hacia 2019 han adoptado la capucha como símbolo de un arte feminista, latinoamericano y libertario. En este grupo también cabe mencionar a figuras que por años han convertido la calle en el soporte de sus realizaciones, como las muralistas Telly Tigre y Stfi Leighton, y la artista urbana Paloma Rodríguez. En paralelo a esta acción propagandística y de sobrevivencia económica, muchas de estas artistas participan en exhibiciones dedicadas a la gráfica feminista en Chile y el extranjero, cuestión que otorga una resonancia a su denuncia permanente de la desigualdad en el país también en el ámbito internacional.

En años recientes, presenciamos el surgimiento de diversas agrupaciones artísticas, que buscaron justamente en su formación colectiva una fortaleza, un respaldo para ejercer su trabajo en el espacio público y un medio de resistencia económica. Algunos ejemplos de colectivos entre los cientos de agrupaciones artísticas de mujeres que existen —y que van en aumento en los últimos años— son las Muchachitas Pintoras, agrupación de 43 artistas urbanas surgida del encuentro homónimo de muralistas; la Brigada Textil; el Comedor Popular Margarita Ancacoy, coordinado desde el Museo de la Solidaridad Salvador Allende por la comunidad del vecindario, mantiene una olla común permanente en memoria de esta trabajadora asesinada en un violento crimen acontecido en el barrio; el colectivo de arpilleristas Memorarte, que confecciona imágenes textiles para la memoria de las resistencias cotidianas a la desigualdad y la represión, dando continuidad a una práctica artística y económica surgida en dictadura; la agrupación de mujeres en torno a la obra *A reconstruir el tejido social*, coordinada por el Museo de Arte Popular Americano (MAPA) de la Universidad de Chile y la artista Deysi Cruz para conservar

la memoria de la revuelta de 2019. En ellas se refleja una nueva concepción de las relaciones humanas, y la revaloración de la creación colectiva en contextos de movilización social. También la voluntad de las artistas de participar de un escenario prolífico para la formación de grandes frentes feministas, como la Coordinadora Feministas en Lucha, la Coordinadora Feminista 8 de Marzo y la Coordinadora 19 de Diciembre Contra el Femicidio.

A la par de estos movimientos y sus huellas públicas, que reinventan en clave feminista y disidente una tradición de arte político de izquierdas, asistimos a un desarrollo inédito de la performance y su desplazamiento casi obligado al espacio público. Tras años en que las movilizaciones alcanzan los cientos de miles de personas, observamos cuerpos de performance que asumen a la movilización como su espacio natural de despliegue. En sus estéticas, las multitudes no son mero trasfondo o escenario, sino que la movilización y sus materialidades —la barricada, la bengala, la represión policial— proveen a la obra de una parte integral del lenguaje que las hace comprensibles tanto para las mayorías, como novedosas a ojos de los discursos disciplinares más habituales. Entre estas tentativas destaca el cuerpo de performance la Yeguada Latinoamericana, dirigido por la artista Cheril Linett, que desarrolló la obra *Estado de rebeldía* durante las movilizaciones de octubre de 2019. También los colectivos de performance Gata Engrifá y Maygara, ambos formados con motivo de la revuelta (2019). En el desarrollo callejero de las obras de estos proyectos observamos una impostura de los cuerpos de mujeres y disidencias en el espacio público que muchas veces es considerada «impúdica», pues desnaturaliza el ocultamiento de las sexualidades que aún producen incomodidad pública, utilizando su puesta en escena como forma de manifestación y acción directa, demarcada en sus límites por la autoridad sobre el propio cuerpo. En un contexto en que las mujeres y disidencias se movilizan por más derechos sexuales y reproductivos, el fin al femicidio

publishers behind El Rayo Verde [*The Green Ray*] and the graphic workshop of the Brigada Laura Rodig in Santiago, and Las Diablas Sueltas [*The Loose Devils*] in Iquique, dedicated to making posters. The Brigada Serpientes [*The Snakes Brigade*] and the Chilcocas Collective —made up mainly of Chilean women— develop similar graphic practices on the streets of Paris, and other groups formed around 2019 have adopted the hood as a symbol of feminist, Latin American and libertarian art. In this group, it is also worth mentioning figures who for years have turned the street into the basis of their work, such as muralists Telly Tigre and Stfi Leighton, and the urban artist Paloma Rodríguez. In parallel to this economic survival and propaganda action, many of these female artists take part in exhibitions dedicated to feminist graphics in Chile and abroad, which also gives resonance in the international arena to their permanent denunciation of inequality in the country.

In recent years, we have witnessed the emergence of various artistic groups, which sought in their collective formation a strength and a support to carry out their work in the public space, as well as a means of economic resistance. Some examples of collectives among the hundreds of artistic groups of women that exist —and that have been growing in recent years— are the Muchachitas Pintoras [*Girl Painters*], a group of 43 urban artists that emerged from the homonymous meeting of muralists; the Brigada Textil [*Textile Brigade*]; the Comedor Popular Margarita Ancacoy [*Margarita Ancacoy Popular Dining Room*], coordinated from the Salvador Allende Solidarity Museum by the neighborhood community, maintaining a permanent makeshift soup-kitchen in memory of this worker murdered in a violent crime that took place in the neighborhood; the Memorarte collective of embroidered sack cloth weavers, which create textile images for the memory of daily resistance towards inequality and repression, giving continuity to an artistic and economic

practice that emerged during the dictatorship; the group of women related to *A reconstruir el tejido social* [*Rebuilding the social fabric*], coordinated by the Museum of American Popular Art (MAPA) of the University of Chile and artist Deysi Cruz in order to preserve the memory of the 2019 revolt. They reflect a new conception of human relations, and the revaluation of collective creation in contexts of social mobilization. Additionally, the will of the artists to take part in a prolific scenario for the formation of great feminist fronts, such as the Coordinadora Feministas en Lucha [*Feminists in Struggle Coordinating Committee*], the Coordinadora Feminista 8 de Marzo [*March 8 Feminist Coordinating Committee*], and the Coordinadora 19 de Diciembre Contra el Femicidio [*Against Femicide December 19 Coordinating Committee*].

Along with these movements and their public traces, which reinvent in a feminist and dissident key a tradition of left-wing political art, we are witnessing an unprecedented development of performance and its almost forced movement into the public space. After years in which the mobilizations reached hundreds of thousands of people, we observe performance bodies that adopt the mobilization as their natural space for action. In their aesthetics, the crowds are not mere background or scenery, but rather the mobilization and its materialities —the barricade, the flare, the police repression— provide the artwork with an integral part of the language that makes it understandable for the majority, and novel in the eyes of the most common disciplinary discourses. Among these attempts, the performance group the Yeguada Latinoamericana stands out, directed by artist Cheril Linett, who developed *State of rebellion* during the mobilizations of October 2019. Also, the performance groups Gata Engrifá and Maygara, both formed on the occasion of the revolt (2019). In the street development of the artworks by these projects we observe an imposture of the bodies of women and dissidents in the

y el odio a las poblaciones LGBTQ+, la propuesta de imágenes de mujeres fuertes, amenazantes, sensuales y animalizadas resulta un antídoto de libre albedrío ante una realidad en que prima la violencia.

El momento último de las artistas contemporáneas de Chile está marcado por el auge de un movimiento feminista de masas ya no solo a nivel regional —como con la «marea verde» en el Cono Sur, iniciada hacia 2001 con colectivos como Mujeres Públicas— o nacional —como el llamado «mayo feminista» chileno de 2018—, sino que también a nivel internacional. Este impulso facilitó la salida de muchas artistas y sus obras a circuitos internacionales a partir de 2017, cuando las redes del activismo y el arte comprometido con la lucha contra la violencia machista respaldaron producciones hasta entonces consideradas como «marginales», «ilustrativas» y «no profesionales» por parte de la escena santiaguina del arte. El 8 de marzo de 2020, última concentración convocada antes de las restricciones sanitarias, contó con un centenar de colectivos artísticos separatistas espontáneamente. Fue, sin duda, la mayor muestra de mujeres artistas al aire libre que se haya visto alguna vez en nuestro país.

El signo de estos tiempos es ambiguo. A pesar de los avances, aún existen problemas de desempleo y precarización femenina, así como una grosera desigualdad en la promoción laboral y funcionaria de mujeres. Aunque quizás son más abundantes que nunca antes en la historia, tenemos muy pocas direcciones institucionales llevadas por mujeres, y casi ninguna de ellas es de una artista. El escaso reconocimiento de las comunidades de trabajadoras y la baja incorporación de mujeres transexuales a las instituciones suma nuevos aspectos al horizonte de transformaciones trazado en el crecimiento de las artes y la cultura como un derecho constitucional para todas las mujeres del país. El marcado interés por una perspectiva feminista y una historia de las mujeres

en las artes visuales durante los años recientes nos otorga un antecedente esperanzador. Se suma a un momento en que cientos de artistas a lo largo de todo el país elaboran sin reparos, con todas sus armas y desde todos sus espacios disponibles, una crítica despiadada al sistema que hasta ahora ha reproducido los mecanismos de subordinación de las mujeres en todas las esferas de la vida. Las artes visuales, desde su vereda particular, suman cientos de experiencias de cuestionamiento a los cánones patriarcales, pero sobre todo una gran voluntad por vislumbrar un presente transformado. Impulso transversal que, en años recientes y desde diversas trincheras, ha impulsado el derecho a la cultura como expresión de lo común para la mitad de la población del país.

public space that is often considered “impudent”, since it denaturalizes the concealment of sexualities that still produce public discomfort, using its setting as a form of manifestation and direct action, demarcated in its limits by authority over one’s own body. In a context where women and dissidents are mobilizing for more sexual and reproductive rights, an end to femicide and the hateful mistreatment of LGBTIQ+ populations, proposing images of strong, threatening, sensual and animalized women is an antidote to free will in the face of a reality in which violence prevails.

The last moment of contemporary Chilean female artists is marked by the rise of a mass feminist movement and not only at a regional level—as with the “green tide” in the Southern Cone, which began around 2001 with groups such as *Mujeres Públicas* [*Public Women*—or nationally—like the so-called Chilean “feminist May” of 2018—, but also internationally. This impulse facilitated the presence of many artists and their works in international circuits since 2017, when the networks of activism and art committed to the fight against sexist violence supported productions until then considered “marginal”, “illustrative” and “non-professional” by the Santiago art scene. On March 8, 2020, the last gathering before sanitary restrictions, spontaneously had one hundred separatist artistic collectives. It was, without a doubt, the largest exhibition ever of women artists in the open air in our country.

The sign of these times is ambiguous. Despite the progress, there are still issues of unemployment and female precariousness, as well as gross inequality in the promotion of women in employment and civil service. Although perhaps more abundant than ever before in history, we have very few institutional managements run by women, and almost none of them is a female artist. The scarce recognition of working communities and the minimum incorporation of transsexual women

into the institutions adds new aspects to the horizon of transformations drawn in the growth of the arts and culture as a constitutional right for all women in the country. The marked interest in a feminist perspective and a history of women in the visual arts in recent years gives us a hopeful background. It adds to a moment in which hundreds of artists throughout the country elaborate without hesitation, with all their weapons and from all their available spaces, a ruthless critique of the system that until now has reproduced the mechanisms of subordination of women in all spheres of life. The visual arts, in their particular path, add hundreds of questioning experiences of the patriarchal canons, but above all a great desire to see a transformed present. A transversal impulse that, in recent years and from various trenches, has promoted the right to culture as a common expression for half of the country’s population.

Bibliografía / Bibliography

- Alegría, Camila. «Carmen Berenguer, la jinete invisible». *El gocerío*. 16 de abril de 2021, <https://elgocerio.home.blog/2021/04/16/carmen-berenguer-la-jinete-invisible/>.
- Arregui, Cristian, y Natalia Figueroa. «Las grandes batallas perdidas. Entrevista a Raúl Zurita». *Revista 2010. Volver a decir Chile* n°. 1 (2009): 58-67.
- Becerra, Yenniferth, Soledad Novoa y Ana María Saavedra, eds. *Handle with Care. Arte de mujeres en Chile, 1995-2005*, 2007. Publicado en paralelo a la exposición del mismo título celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo, Quinta Normal, entre el 9 de marzo y el 12 de abril.
- Daniela Berger y Soledad García, curads. *La emergencia del pop. Irreverencia y calle en Chile*, 2016. Publicado en paralelo a la exposición del mismo título celebrada en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, entre el 16 de julio y el 25 de septiembre.
- Berger, Daniela, y Caroll Yasky. «Tras el deshielo. Brigadas en Suecia y Finlandia», 2017. Exposición celebrada en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, entre el 8 de abril de 2017 y el 21 de enero de 2018.
- Berrios, María, y Gerardo Mosquera. «Arte y contexto. Tres décadas de producción estética en Chile». En *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile*, editado por Gerardo Mosquera, 65-83. Santiago: Puro Chile, 2006.
- Carvajal, Fernanda. «Yeguas». En *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos de los años 70 y 80 en Chile*, Vol. I, 15-49. Santiago: CEDOCAV/LOM, 2011.
- Castillo, Alejandra. *Julieta Kirkwood. Políticas del nombre propio*. Santiago: Palinodia, 2007.
- Colvin, Marta. «Marta Colvin», *Revista Anales de la Universidad de Chile* 134 (abril-junio, 1965): 179-193. <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/22553/23873>.
- «Marta Colvin, Premio Nacional de Arte 1970». *El Mercurio*. 30 de abril de 1970.
- Cortés Aliaga, Gloria. *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno. 1900-1950*. Santiago: Origo Ediciones, 2013.
- *Yo soy mi propia musa. Artistas latinoamericanas de entreguerras (1919-1939)*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2019. Publicado en paralelo a la exposición del mismo título celebrada en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, entre el 17 de abril y el 30 de junio.
- curad. «Desacatos. Prácticas artísticas femeninas, 1835-1938», 2018. Exposición celebrada en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, entre el 15 de julio y el 17 de septiembre.
- curad. «(en)Clave Masculino», 2016. Exposición celebrada en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, entre el 20 de enero de 2016 y el 12 de marzo de 2017.
- Franco, Jean. «Género y sexo en la transición hacia la modernidad». *Nomadías* 1 (diciembre 1996): 33-65. <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/50919/53339>.
- García, Soledad. «Las barricadas de Alberto Pérez. Fuerzas de combate en el arte y la política». *Izquierdas* 44 (2018): 75-90. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/izquierdas/n44/0718-5049-izquierdas-44-00075.pdf>.
- Giunta, Andrea. *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de Artistas que emanciparon el Cuerpo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2018.
- Glavic, Karen. «Un deseo feminista en la Revista de Crítica Cultural». Ponencia presentada en la X Jornada de Historia de las Izquierdas, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas CeDinCi, Buenos Aires, octubre 2019.
- González, Nury, curad. «Al Hilo de Violeta», 2007. Exposición celebrada en la Sala de Artes Visuales del Centro GAM, Santiago, entre el 23 de agosto y el 15 de octubre.
- curad. «Violeta y la Pintura Instintiva», 2017. Exposición celebrada en la Sala Museo de Arte Popular Tomás Lago del Centro GAM, Santiago, entre el 23 de agosto 2017 y el 25 de marzo de 2018.
- Gross, Isabel. *Por la vida: Las agrupaciones de mujeres durante la dictadura militar chilena*. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2015.
- Halart, Sophie. *El arte de performance en Chile: la herencia de la Escena de Avanzada y la nueva generación*. Santiago: Observatorio Cultural CNCA, 2012.

- *Mater chilensis: hacia una relectura de lo maternal en el arte chileno*. Santiago: CEDA, 2019.
- Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile: las feministas y los partidos*. Santiago: FLACSO, 1986.
- Largo, Eliana, comp. *Calles caminadas. Anverso y reverso*. Santiago: Centro de Investigación Diego Barros Arana, 2014.
- Longoni, Ana, y Gustavo Bruzzone, eds. *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Machuca, Guillermo, ed. *Del otro lado. Arte contemporáneo de mujeres en Chile*, 2006. Publicado en paralelo a la exposición del mismo título celebrada en el Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago, entre el 10 de noviembre y el 31 de diciembre.
- Manzi, Javiera y Paulina Varas, curads. *Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta*, 2016. Publicado en paralelo a la exposición del mismo título celebrada en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, entre el 9 de abril y el 26 de julio.
- Mistral, Gabriela. «El sufragio femenino» [1932]. En *Gabriela Mistral: pensamiento feminista, mujeres y oficios*, editado por Pedro Pablo Zegers, 178-180. Santiago: RIL, 1998.
- Novoa, Soledad, y María Laura Rosa, eds. *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte*. Santiago: Editorial Metales Pesados, 2017.
- Ortega, Inés, curad. «4 Premios Nacionales: José Balmes, Gracia Barrios, Roser Bru y Guillermo Núñez», 2017. Exposición celebrada en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, entre el 26 de abril y el 21 de junio.
- Oyarzún, Kemy. «Saberes críticos y estudios de género». *Nomadías* 1 (diciembre 1996): 11-23. <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/50911/53329>.
- Pisano, Margarita. *Deseos de cambio o... ¿el cambio de los deseos?*. Santiago: autoedición, 1995.
- Preciado, Paul B. *Testo Yonki*. Madrid: Espasa, 2014.
- Richard, Nelly. «Las mujeres bajo la dictadura militar en Chile: fugas de identidad y disidencias de códigos». En *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*, compilado por Sonia Montecino, 343-352. Santiago: Catalonia, 2008.
- *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973* [1986]. Santiago: Editorial Metales Pesados, 2007.
- *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993.
- «Postfacio/Deseos de... ¿Qué es un territorio de intervención política?». En *Por un feminismo sin mujeres. Fragmentos del Segundo Circuito de Disidencia Sexual CUDS 2011*, 156-178. Santiago: Alfabeta Artes Gráficas, 2011.
- Ríos T., Marcela, Lorena Godoy C. y Elizabeth Guerrero C. *¿Un nuevo silencio feminista? La transformación de un movimiento social en el Chile posdictadura*. Santiago: CEM / editorial Cuarto Propio, 2003.
- Sanhueza Acuña, Camila. «¡Será belleza y espíritu al servicio de la Patria! La acción de la Falange Femenina en la integración de la mujer en la esfera política chilena (1941-1949)». En *Mujeres y Política en Chile*, editado por Manuel Loyola, Ana Gálvez y Rolando Álvarez, 189-210. Santiago: Ariadna Ediciones, 2019.
- Tessada Sepúlveda, Vanessa. «Democracia en el país y en la casa. Reflexión y activismo feminista durante la dictadura de Pinochet». *Cuadernos Kore. Revista de historia y pensamiento de género* no. 8 (primavera-verano 2013): 96-117. <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/CK/article/view/2036>.
- Valdés, Adriana. «Artes visuales y mujeres en Chile. (Reflexiones hacia el 2010)». En *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*, compilado por Sonia Montecino, 329-342. Santiago: Catalonia, 2008.
- Varas, Paulina. «Artist for democracy. El archivo de Cecilia Vicuña» Exposición celebrada en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago, entre el 14 de enero y el 4 de mayo.
- VV.AA. *Chile 100 años artes visuales*. Vol. 1, *Primer periodo. 1900-1950: modelo y representación*. Vol. 2, *Segundo periodo. 1950-1973: entre modernidad y utopía*. Vol. 3, *Tercer periodo. 1973-2000: transferencia y densidad*. Santiago: MNBA, 2000.
- Vicuña, Cecilia. *Sabor a mí*. Londres: Beau Geste Press, 1973.
- Zerán, Faride. «Gracia Barrios y la constante humana». En *Gracia Barrios: Ser-Sur, 1949-1995*, 11-40. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes/CONARTE Editores, 1995.
- ed. *Mayo feminista. El asalto al patriarcado*. Santiago: LOM Ediciones, 2018.

Arte y mujeres en el Chile reciente: mirar, cuestionar e intentar asir una década

Art and women in recent Chile: observing, questioning and trying to grasp a decade

Organizar una publicación que reúna solo a mujeres es necesario y, al mismo tiempo, problemático, pero creemos que así debe serlo. Hablar de mujeres instala distintas dimensiones y podemos considerar dos predominantes en el imaginario social: por una parte, encontramos los parámetros que nos han definido como frágiles, volubles, sumisas, abnegadas y buenas madres; por otra, también podemos ser frívolas, manipuladoras, «bruja» y prostitutas. Una realidad tensionada por un binarismo en el que las mujeres son el *otro* posible en consonancia con el régimen político heterosexual. La filósofa Alejandra Castillo describe el trabajo desarrollado exclusivamente en torno a mujeres en los siguientes términos: «La política de la acción afirmativa busca la inclusión de lo otro, las otras, en el marco social y cultural existente con la promesa de que la propia inclusión de las mujeres transformará el marco social y cultural existente»¹. Esto quiere decir que incorporar a las mujeres *en cuanto* mujeres, pese a que promete corregir la disparidad del orden establecido (predominantemente masculino), lo que hace es reafirmarlo, en la medida en que la presencia de las mujeres sería un «complemento» o «suplemento» de lo masculino, como un adicional y no una interpelación a sus categorías. Es decir, en este ejercicio editorial que busca ser compensatorio frente a las desigualdades que experimentan las artistas, y generar un cuestionamiento a los imaginarios persistentes en la sociedad, se confirmaría inevitablemente el orden hegemónico, que es lo que buscamos impugnar, desde una mirada analítica. En la identificación de este problema es que nuestro trabajo se posiciona desde la complejidad de enunciar la diferencia, pero entendiendo a las mujeres como heterogéneas, tramadas por la racialización, la clase y la disidencia

sexual, lo que a su vez está determinado por estructuras de poder que constituyen *lo otro*. Estas problemáticas, que se encuentran en varios de los textos y obras que componen esta publicación, entienden que el enunciarse desde el ser mujer es un posicionamiento estratégico de discurso, puesto que no basta con «ser mujer» para generar una disrupción crítica: es una condición primaria, pero no suficiente, ya que depende de las posturas que se adopten. Siguiendo los planteamientos de Teresa de Lauretis, tanto la sexualidad como el género no son una condición propia de los seres humanos, sino que los efectos que la sociedad, con sus representaciones culturales y lingüísticas, tiene sobre los cuerpos; en este sentido me parece necesario destacar el siguiente fragmento:

Las mujeres están a la vez dentro y fuera del género, a la vez dentro y fuera de la representación. Esas mujeres continúan deviniendo la Mujer, continúan atrapadas en el género (...) y nosotras persistimos en esta relación imaginaria aun cuando sabemos, como feministas, que no somos eso, sino que somos sujetos históricos gobernadas por relaciones sociales reales, que incluyen centralmente al género; tal es la contradicción sobre la que debe construirse la teoría feminista y su misma condición de posibilidad.²

¹ Alejandra Castillo, *Nudos feministas, política, filosofía, democracia* (Santiago: Palinodia, 2018), 12.

² Teresa de Lauretis, *Technologies of gender. Essays on theory, film, and fiction* (Londres: Macmillan Press, 1989). Traducido por Ana María Bach y Margarita Roulet como «La tecnología del género», *Mora* 2 (1996): 16, http://repositorio.filo.uba.ar/jspui/bitstream/filodigital/11003/1/uba_ffyl_r_mora_2.pdf.

Organizing a publication that only brings women together is necessary and at the same time problematic, but we believe that it should be so. Talking about women establishes different dimensions and we consider two of these to be predominant in the social imaginary: on the one hand, we find the parameters that have defined us as fragile, fickle, submissive, selfless and good mothers; on the other, we can also be frivolous, manipulative, “witches” and prostitutes. A reality stressed by a binarism in which women are the possible *other*, in line with the heterosexual political regime. The philosopher Alejandra Castillo describes the work developed exclusively around women in the following terms: “The politics of affirmative action seeks the inclusion of the other in the existing social and cultural framework, with the promise that inclusion of women will transform the existing social and cultural framework”.¹ This means that incorporating women as women, despite promising to correct the disparity of the established order (predominantly male), what it does is reaffirm it, to the extent that the presence of women would be a “complement” or “supplement” of masculinity, as an addition and not an interpellation to its categories. That is, in this editorial exercise that seeks to be compensatory in the face of the inequalities that female artists experience, and to question the persistent imaginaries in society, the hegemonic order would inevitably be confirmed, which is what we seek to challenge from an analytical point of view. In identifying this problem, our work is positioned on the complexity of stating a difference, but from an understanding of women as heterogeneous, woven by racialization, class and sexual dissidence, which in turn is determined by the structures of power that constitute the *other*. These issues, found in several of the texts and artworks that make up this publication, comprehend that enunciating oneself on being a woman is a strategic discourse position, since it is not enough to “be a woman” to

generate a critical disruption: it is a primary condition, but not a sufficient one, since it depends on the stance being taken. Following Teresa de Lauretis’ approach, both sexuality and gender are not conditions of human beings, but rather the result of the effects that society, with its cultural and linguistic representations, has on bodies. In this sense, the following fragment seems necessary and noteworthy:

Women are both inside and outside gender, at once within and without representation. That women continue to become Woman, continue to be caught in gender (...) and that we persist in that imaginary relationship even as we know, as feminists, that we are not *that*, but that we are historical subjects governed by real social relations, which centrally include gender —such is the contradiction that feminist theory must be built on, and its very condition of possibility.²

It is in these *real social relationships* that women earn a lower salary than men, even when doing the same job, that they continue to be the main responsible of the policies of care on a mostly unpaid basis (a situation worsened by the pandemic), and that femicidal violence continues to claim lives, sometimes in the name of

¹ Alejandra Castillo, *Nudos feministas, política, filosofía, democracia* (Santiago: Palinodia, 2018), 12.

² Teresa de Lauretis, *Technologies of gender. Essays on theory, film, and fiction* (London: Macmillan Press, 1989). Translated by Ana María Bach and Margarita Roulet as “La tecnología del género”, *Mora* 2 (1996): 16, https://www.mnba.gob.cl/617/articles-8671_archivo_04.pdf.

Es en estas *relaciones sociales reales* que las mujeres ganan un sueldo inferior a los hombres, incluso al realizar el mismo trabajo, que siguen como principales responsables de la política de los cuidados de forma mayoritariamente no remunerada (situación que se ha agudizado con la pandemia), y que la violencia femicida continúa cobrando vidas, en algunas ocasiones en nombre del amor romántico, en otras, porque sencillamente puede hacerlo en un sistema patriarcal.

A pesar de décadas de desarrollo de múltiples feminismos y sus consiguientes luchas que han abierto caminos hacia la obtención de derechos, podemos constatar que si bien pareciera que «avanzamos», al mismo tiempo la estructura heterosexista continúa reproduciendo sus jerarquías y patrones sobre los cuerpos *feminizados*³. Es un hecho que la historia de las mujeres se borra y nos encontramos dando discusiones que en realidad fueron iniciadas hace décadas. Por ejemplo, en el campo artístico chileno contemporáneo las exposiciones de mujeres, en los setenta y ochenta, fueron una constante y perfilaron ciertas nociones en torno al ser mujer y artista, las que quedaron registradas en documentos desperdigados⁴. A partir de su análisis podemos distinguir que desde una perspectiva conservadora e institucional se reafirmaron las ideas de la Mujer-esencia, mientras que hubo artistas que desmontaron los estereotipos de lo femenino y problematizaron al sujeto-mujer desde prácticas experimentales. La actividad que levantaron mujeres artistas y también galeristas, teóricas y directoras de espacios en el periodo de la dictadura fue tal que me atrevo a sostener que podría ser equivalente, o inclusive mayor, al interés que ha despertado la relación entre arte y mujeres en los últimos años. Independientemente de lo anterior, ese momento pasó por el silencio de los noventa y así sus lineamientos e intereses quedaron en un segundo plano. Y, a pesar de la predilección que las

mujeres artistas suscitan en el último tiempo, igualmente las exposiciones de hombres o con porcentajes de representación mayores son una constante. Con estos diagnósticos, nuestro proyecto busca ser el testimonio de un momento y generar una herramienta tanto para el presente como para el futuro en relación a la producción artística de mujeres.

Mujeres en las artes visuales en Chile (2010-2020) surge así al alero de la institucionalidad⁵ y se constituye como una política pública de visibilización que de ninguna manera busca definir qué sería un arte de mujeres, puesto que descartamos que existan características que puedan determinar el hacer complejo y heterogéneo que se encuentra en las páginas siguientes. Es por ello que el concepto de plataforma es el que resulta más apropiado para incluir esta diversidad y pensar en un espacio que permite exhibir obras, recorridos de artistas o colectivas y escrituras provenientes de mujeres que operan en el campo artístico. Decidimos que el título precisara que se trata de mujeres en Chile, ya que algunas son migrantes, aymara o mapuche, y otras, nacidas en este país,

³ Refiero aquí a cuerpos feminizados, ya que no solo las mujeres son oprimidas por el régimen sexo-género, sino que también aquellos cuerpos que no se corresponden con las ficciones que el género establece para el Hombre y la Mujer.

⁴ Esta idea y las siguientes del párrafo provienen de mi actual investigación, «Bajo el signo mujer» (Fondart, 2020), que revisa exposiciones de mujeres, realizadas tanto en Chile como en el extranjero, entre los años 1973 y 1991.

⁵ Me interesa traer en este punto las palabras de la teórica y crítica cultural Nelly Richard que resuenan en mí al asumir y pensar este proyecto: «Por lo demás, yo no le temo a la palabra 'institución' en el entendido que una institución no funciona exclusivamente como una regulación impositiva: es también un campo de fuerzas que libera energías de renovación en la pugna entre lo instituyente y lo instituido». En «Feminismo, revuelta y pandemia», *Papel Máquina* 14 (octubre 2020): 99.

romantic love, sometimes simply because it can do so in a patriarchal system.

Despite decades of development of multiple feminisms and their consequent struggles that have opened paths towards the acquisition of rights, we can verify that although it seems that we are “advancing”, at the same time the heterosexist structure continues to reproduce its hierarchies and patterns on *feminized* bodies.³ It is a fact that the history of women has been constantly erased and we find ourselves having discussions that were actually started decades ago. For example, in the contemporary Chilean artistic field, women’s exhibitions in the seventies and eighties were a constant, outlining certain notions about being a woman and an artist, which were recorded in scattered documents.⁴ From its analysis we can distinguish that from a conservative and institutional perspective the ideas of Woman-essence were reaffirmed, while there were artists who dismantled feminine stereotypes and problematized the subject-woman on experimental practices. The activity that women artists and also gallery owners, theorists and directors of spaces raised in the period of the dictatorship was such that I dare to argue that it could be equivalent, or even greater, to the interest aroused by the relationship between art and women in recent years. Regardless of the above, this moment went through the silence of the nineties and thus its guidelines and interests were kept in the background. And, despite the predilection that women artists arouse in recent times, exhibitions by men or with higher percentages of representation are also a constant. With these diagnoses, our project seeks to be the testimony of a moment, generating a tool both for the present and the future in relation to women’s artistic production.

Women in the visual arts in Chile (2010-2020) is thus born under the wing of institutionality⁵ and is constituted as a public policy of visibility that in no way seeks to

define what female art is, since we rule out that there are characteristics that may determine the complex and heterogeneous production found on the following pages. That is why the platform concept is the most appropriate one in order to include this diversity and consider a space that enables the exhibition of artworks, collectives or artists’ careers and the writings of women who operate in the artistic field. We decided that the title should specify that these are women in Chile, since some are migrants, Aymara or Mapuche, and others, born in this country, write and work from different territories, but with a deep-rootedness that keeps them active and attentive to their context of origin.

Facing a selection is always a complex task, because it means generating an outside, which is problematic when we consider the relevance of visibility for our purposes. Any editorial cut is based on its inability to encompass and “include everything”, so the risk of incompleteness is inherent when formulating a compendium. It is also important to consider that female artists that are active today overflow any space, since they are in different places and motivated by heterogeneous desires. On this basis we try to put together the broadest possible

³ I speak here of feminized bodies, because not only women are oppressed by the sex-gender regime, but also those bodies that do not correspond to the fictions that gender establishes for man and woman.

⁴ This idea and the following one in this paragraph belong to my current research, “Under the female sign” (Fondart, 2020), which explores exhibitions by women, held both in Chile and abroad, between 1973 and 1990.

⁵ At this point I’m interested in bringing up the words of cultural theorist and critic Nelly Richard that resonate with me when I take on and think about this project: “By the way, I’m not afraid of the word ‘institution’, in the understanding that an institution does not work exclusively as an imposing regulation: it is also a field of forces that releases renewal energies in the struggle between instituting and instituted elements”. In “Feminismo, revuelta y pandemia”, *Papel Máquina* 14 (October 2020): 99.

escriben y trabajan desde distintos territorios, pero con un arraigo que las mantiene activas y atentas a su contexto de origen.

Afrontar una selección siempre es una tarea compleja, porque significa generar un afuera, el que es problemático cuando pensamos en la relevancia que tiene la visibilización para nuestros objetivos. Cualquier corte editorial se basa en su imposibilidad de abarcar e «incluirlo todo», por lo que el riesgo de lo incompleto es inherente a formular un compendio; es importante considerar también que las artistas activas actualmente desbordan cualquier espacio, puesto que se encuentran en distintos lugares y motivadas por anhelos heterogéneos. En función de esto es que intentamos construir una mirada lo más amplia posible. Seguimos un largo recorrido para llegar a las 61 artistas y 21 *escritoras*⁶ que integran la publicación, iniciado en julio de 2020. A partir de la iniciativa e invitación de Varinia Brodsky Zimmermann, quien conformó un comité editorial integrado por Gloria Cortés Aliaga, Soledad Novoa Donoso, Carolina Olmedo Carrasco y quien escribe (como coordinadora editorial), decidimos en conjunto que la noción de proceso sería clave para afrontar este trabajo, puesto que nos interesaba generar discusiones de cara a las decisiones que fuéramos dando, sin una estructura rígida que nos determinara *a priori*, ya que estamos abordando un campo actual, vivo y en devenir. Esto mismo permitió que la publicación tomara su curso y que levantara los múltiples sentidos que vemos hoy.

El proceso comenzó con la idea de convocar a tres curadoras que ofrecieran sus lecturas sobre el campo artístico actual. Esta idea se diluyó al reparar en la gran cantidad de mujeres que componen el sistema del arte sin ser artistas, sino que desde la reflexión, la escritura y la gestión. Apostamos entonces por la que creímos una mejor opción: incluir la mayor cantidad de miradas que nos permitiera identificar a artistas más allá de nuestros

lugares de acción. Convocamos a curadoras, teóricas, historiadoras del arte, gestoras y académicas para que presentaran un cuerpo de escritura que problematizara el arte producido por mujeres, siendo esto reconocible en su trabajo público. La invitación contemplaba que propusieran nombres de artistas para conformar el corpus de la publicación, y así dar cuenta de la diversidad del campo en el que encontramos una amplitud en el hacer de las mujeres artistas. Algunos de los nombres sugeridos eran conocidos al interior del comité y otros eran nuevos. Para solicitar el listado de las artistas propusimos algunas directrices en atención al perfil divulgativo y actual que este libro tiene; así, establecimos que la carrera de las artistas fuera «emergente», lo que se tradujo en un mínimo de exposiciones, performances y/o intervenciones y la posibilidad de reconocer un cuerpo de obra autónomo. Si bien los términos para caracterizar las carreras siempre resultan imprecisos y un tanto limitantes, a partir de la respuesta de las *escritoras* pudimos observar ciertas tendencias que fueron definiendo nuestro marco editorial. Una característica transversal a todos los trabajos artísticos es su reconocible acción crítica, capaz de generar ficciones que cuestionen los imaginarios dominantes desde diferentes estrategias visuales.

Sin imponerlo, las obras que conforman el libro se desarrollan a lo largo de diez años, comprendidos entre 2010 y 2020. Señalar una década siempre tiene algo de simbólico —es el modo en que se suelen organizar los tiempos y la historia reciente—, y cabe señalar que los hitos de 2010 desencadenaron nuevos procesos en

⁶ Término que nos permite agruparlas para efectos de su participación, ya que sus disciplinas y trabajos son variados.

perspective. It took a long journey to reach the 61 female artists and 21 *female writers*⁶ that make up this publication, which began in July 2020. From the initiative and invitation of Varinia Brodsky Zimmermann, who formed an editorial committee together with Gloria Cortés Aliaga, Soledad Novoa Donoso, Carolina Olmedo Carrasco and myself (as editorial coordinator), we decided together that the notion of process would be key to take on this project, since we were interested in generating discussions before our decisions, without a rigid structure determining us beforehand, since we were dealing with a current field that is alive and in development. This itself enabled the publication to take its course and raise the multiple meanings that we see today.

The process began with the idea of inviting three curators to offer their perspectives on the present artistic field. This idea vanished when we noticed the large number of women that make up the art system and are not artists, but rather operate from reflection, writing and management. So we bet on what we thought was a better option: to include the most points of view that would enable us to identify artists beyond our places of action. We summoned curators, theorists, art historians, managers and academics to present a body of writing that would problematize art produced by women, this being recognizable in their public work. The invitation contemplated that they propose names of artists to make up the corpus of the publication, and thus account for the diversity of the field and the breadth of work of women artists. Some of the names that were suggested to the committee were known and others were new. To request the list of artists, we proposed some guidelines in response to the contemporary and informative profile of this publication, and thus established that the career of the artists had to be “emerging”, which resulted in a minimum of exhibitions, performances and/or interventions and the possibility of recognizing an

autonomous body of work. Although the terms used to characterize careers are always imprecise and somewhat limiting, from the *women writers*’ response we were able to observe certain trends that helped to define our editorial framework. A transversal characteristic of all the artists is their recognizable critical action, capable of generating fictions that question dominant imaginaries by using different visual strategies.

Without imposing it, the artworks that make up the book ended up being developed over the last ten years, between 2010 and 2020. Signaling a decade always has a symbolic element—it is the way in which time and recent history are usually organized—, and it should be noted that the events of 2010 triggered new processes in Chile. An earthquake and tsunami shook much of the country, then the first right-wing government took office after the civic-military dictatorship, it was also the year of the Bicentennial and, in its last month, the Femicide Law was enacted. The following year, there were protests that gave rise to the great student movement, which not only questioned the educational model, but also removed the logic of neoliberalism as common sense. Added to this were the mobilizations against the HidroAysén project, which wanted to build two hydroelectric plants in rivers of the Aysén region, located in southern Chile, placing the problem of the depredation of natural environments in the public arena. The murder of Daniel Zamudio gave visibility to the violence against people who defy the heterosexual regime. In this decade we also find the first demonstrations for abortion access since the beginning of the democratic transition, which ended with a feminist irruption in Santiago’s Cathedral. The historical conflict

⁶ A term that enables us to group them for the purpose of their participation, since their disciplines and works are varied.

Chile. Un terremoto y *tsunami* sacudieron a gran parte del país; luego asumió el primer gobierno de derecha con posterioridad a la dictadura cívico-militar; fue también el año del Bicentenario y, en su último mes, se promulgó la Ley de Femicidio. Al año siguiente, se sucedieron las protestas que conformaron al gran movimiento estudiantil, el cual no solo cuestionó el modelo educativo, sino que además removió la lógica del neoliberalismo como sentido común. A esto se sumaron las movilizaciones contra el proyecto HidroAysén, que instalaría hidroeléctricas en dos ríos de la región de Aysén, ubicada al sur de Chile, lo que puso el problema de la depredación de los medios naturales en la palestra pública. El asesinato de Daniel Zamudio visibilizó la violencia contra las personas que desafían al régimen heterosexual. En esta década encontramos también la primera marcha por el aborto libre desde el inicio de la transición democrática, que terminó con una irrupción feminista en la Catedral de Santiago, y el conflicto histórico del Estado chileno con el pueblo mapuche persiste. Vivimos la masiva llegada de migrantes que diversificó nuestra sociedad. Empezaron las movilizaciones «No + AFP» y la marcha «Ni una menos» instaló la crítica y el rechazo público a la violencia de género; así comenzó una recirculación masiva de la *palabra* feminismo, puesto que el feminismo históricamente ha pasado por periodos de visibilidad y latencia⁷. A esa rearticulación y en los años más recientes, sobrevino la irrupción feminista universitaria del año 2018, la revuelta social de 2019, los masivos 8M y, desde hace más de un año, la pandemia, mientras enfrentamos un proceso constituyente inédito. Más que detenerme en cada uno de los sucesos que marcaron año a año, me parece importante traer al presente de esta lectura ciertos momentos, pues son tiempos en que el arte nos permite pensar, no porque las obras sean ilustrativas de la historia, sino porque se alimentan

del contexto y son contemporáneas al desarrollar «una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia»⁸. Y para no atarlas a una eventual revisión histórica es que invitamos a las *escritoras*, para que desde sus miradas puedan expandir el curso de las obras, las que son fundamentalmente abiertas a distintos sentidos. Desde lo propiamente artístico, la relación entre arte, artistas y mujeres tuvo momentos relevantes con anterioridad a 2010, fundamentalmente por dos exposiciones: «Del otro lado» (2006), a cargo de Guillermo Machuca y «Handle with care. Mujeres artistas en Chile 1995-2005» (2007), curada por Soledad Novoa Donoso, Ana María Saavedra y Yennyferth Becerra. Ambas muestras representaron posturas diferentes para abordar la producción hecha por mujeres, y si bien han pasado catorce años desde esta última muestra, es posible ver coincidencias entre los asuntos que trabajaban algunas de las artistas y las discusiones que tuvieron lugar en el seminario que la complementó. Otra simultaneidad fue una suerte de continuidad generacional, pues las artistas que fueron parte de «Handle with care» habían nacido mayoritariamente en los setenta, y las que constituyen este libro entre finales de los setenta y principios de los noventa. Un punto a considerar es que la curaduría, a diferencia de lo que ocurre con este proyecto, se basa en obras y en sentidos que las unifican, y se

⁷ Eliana Largo, feminista y licenciada en Antropología, define esto —a partir de los conceptos de Alberto Melucci— como inherente a «las distintas etapas o ciclos de la trayectoria movimientista». En *Calles Caminadas. Anverso y reverso* (Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2014), 11.

⁸ Giorgio Agamben, «¿Qué es lo contemporáneo?» (texto leído en el curso de Filosofía Teorética, Facultad de Artes y Diseño de Venecia, 2006-2007), <https://19binal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>.

between the Chilean State and the Mapuche people persisted. We experienced the massive arrival of migrants that diversified our society. The “No + AFP” mobilizations began and the “Not one less” demonstrations established criticism and public rejection of gender violence. Thus, a massive recirculation of the *word* feminism took place, since feminism has historically gone through periods of visibility and latency.⁷ With this rearticulation, and in the past few years, came the university feminist irruption of 2018, the social revolt of 2019, the massive 8M movement and, for more than a year, the pandemic, while we face an unprecedented constituent process. Rather than dwell on each of the events that marked each year, I think it is important to bring certain moments to the present of this reading, since they are times when art enables us to think, not because the pieces illustrate history, but because they feed off the context and are contemporary by developing “a unique relationship with time itself, adhering to it and, at the same time, distancing from it.”⁸ And in order not to tie them to an eventual historical revision, we invited the *female writers*, based on their views, to expand the course of the artworks, which are fundamentally open to different meanings. From the artistic point of view, the relationship between art, artists and women had relevant moments prior to 2010, mainly in two exhibitions: “From the other side” (2006), by Guillermo Machuca and “Handle with care. Women artists in Chile 1995-2005” (2007), curated by Soledad Novoa Donoso, Ana María Saavedra and Yennyferth Becerra. Both exhibitions represented different approaches to women’s production, and although fourteen years have passed since this last exhibition, it is possible to see coincidences between the issues addressed by some of the artists and the discussions that took place in the complementing seminar. Another simultaneity was a kind of generational continuity, since the artists who were part of “Handle with care” were mostly born in the seventies,

and those that make up this publication were born between the late seventies and early nineties. One aspect to consider is that the curatorship, unlike what happens with this project, was based on artworks and meanings that unify them, being spatially laid out. The present editorial project, on the other hand, focuses on generating a cartography of the artists’ body of work and the writings that represent work perspectives within the artistic field. The *female writers* are the ones in dialogue with the artists, their works and their trajectories in order to offer a point of view and interpretation, while also presenting their own experiences, interests and reflections. This seems especially relevant to us, since the field tends to focus on female artists; however, this platform allows us to offer a cartography of the other women who are fundamental to the art system. Thus, our aim was to generate a weave where each artist is presented on her particularities, which can connect or detach, because, as I mentioned before, heterogeneity and multiplicity are fundamental concepts for understanding this publication.

From our editorial position we promote the freedom of writing, therefore, once the texts and the selection of works was defined, we proposed an ordering through *nodes of meaning* to indicate a path that we know is open and mobile. This represents our desire to trigger critical reflections, an issue that a different kind of order (alphabetical, or by origin or disciplines

⁷ Eliana Largo, a feminist with a degree in Anthropology, defines this —based on the concepts of Alberto Melucci— as inherent in “the different stages or cycles of the movementist trajectory”. In *Calles Caminadas. Anverso y reverso* (Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2014), 11.

⁸ Giorgio Agamben, “What is contemporary?” (lecture in the course of Theoretical Philosophy, Faculty of Arts and Design in Venice, 2006-2007), <https://19biennial.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-ques-lo-contemporaneo.pdf>.

diagrama espacialmente. El presente proyecto editorial, en tanto, se centra en generar una cartografía de los cuerpos de obras de las artistas y de las escrituras que representan perspectivas de trabajo dentro del campo artístico. Las *escritoras* son quienes dialogan con las artistas, sus obras y sus trayectorias para proponer una mirada y lectura, mientras que también nos ofrecen sus propias experiencias, intereses y reflexiones. Esto nos parece especialmente relevante, ya que el campo suele centrarse en las artistas; no obstante, esta plataforma nos permite ofrecer una cartografía de las *otras mujeres* que son fundamentales para el sistema del arte. Se persigue entonces generar una trama en donde cada una se presenta desde sus particularidades, las que pueden enlazarse o distanciarse, ya que, como he señalado, la heterogeneidad y la multiplicidad son conceptos fundamentales a la hora de aproximarnos a esta publicación.

Desde nuestra postura editorial impulsamos la libertad de la escritura, por ello, ya conocidos los textos y la selección de obras, proponemos un ordenamiento a través de *núcleos de sentido* para señalar un camino que sabemos es abierto y móvil. Lo anterior representa nuestro deseo por desencadenar reflexiones críticas, cuestión que otro tipo de organización, por ejemplo, alfabética, de procedencia o disciplinar, no proporciona, ya que establece categorías/jerarquías tradicionales e inclusive obvias. Los núcleos son diez: **Explorar las matrilinealidades y los linajes; Imaginarios inconclusos de lo público; Resignificación de saberes; La simulación como herramienta para torcer lo dominante; Nuevos mundos, futuros posibles; La memoria de los territorios; El cuerpo como cartografía de resistencias; Disuadir los centros; Identidades y orígenes habitados; y Contra la deshumanización.** Todos ellos nos permiten trazar un ingreso a esta década de trabajos que se abren en sus lecturas y diferencias.

A propósito del libro *Por qué filmamos lo que filmamos. Diálogos en torno a la mujer en el cine chileno* (2020) de Antonella Estévez, la filósofa Karen Glavic escribió una crítica que se preguntaba por qué era necesario que «la anatomía» sea el argumento, reconociendo de todos modos aquellas mermas y menoscabos que enuncié al comienzo de este texto. Además, Glavic recordaba que no basta con que sean mujeres para hablar de un potencial crítico, en la misma línea de lo revisado a partir de Castillo. Como cierre de su texto, la filósofa plantea: «No es posible que todas seamos feministas, un archivo de mujeres es un aporte valioso, pero qué hacemos ahora con este material, cómo lo interrogamos, desarmamos y volvemos a armar»⁹. En este libro no todas se declaran feministas y no todas las obras deben ser leídas desde ese lugar —no era necesario que así fuera¹⁰—; sin embargo, sí estamos frente a un *arte crítico* que no radica únicamente en el género. Con este libro, la invitación es a conocer, difundir, interrogar y desgarrar para mirar lo propuesto y más allá, para construir nuevas genealogías en estos tiempos convulsos y de mucha densidad histórica.

⁹ Karen Glavic, «Por qué filmamos lo que filmamos», *laFuga* 25, <https://lafuga.cl/por-que-filmamos-lo-que-filmamos/1060>.

¹⁰ En este punto retomo la idea de la contemporaneidad del arte: la obra en sí misma no tiene un significado unívoco, sino que se instala como un punto de convergencia temporal, material y temática en función de un propósito planteado por la artista. Siguiendo los postulados de Laura Cottingham respecto al arte feminista, cuyo surgimiento es parte de esta categoría específica, es necesario

considerar que el feminismo, por su carácter múltiple, teórico y marginal, puede tomar distintas formas y las artistas enunciar si su arte es feminista o no, sin embargo, lxs espectadores pueden o no coincidir en ello de acuerdo a su propia relación con el feminismo. Del mismo modo, una obra cuya autorx explicita que no es feminista, puede ser leída desde esa perspectiva. Es esta apertura y descalce lo que vuelve más interesante al arte contemporáneo, puesto que acoge el disenso y la pluralidad para motivar una reflexión crítica.

for example) would lack this meaning and would establish traditional and even obvious categories/hierarchies. These are ten: **Exploring matrilinealities and lineages; Unfinished Imaginaries of the public space; Resignification of knowledge; Simulation as a tool to thwart dominance; New worlds, possible futures; The body as a cartography of resistance; The memory of the territories; Deter centers; Inhabited identities and origins; and Against dehumanization.** All of them enable us to draw an entrance to this decade of artworks that open up their interpretations and differences.

In relation to the book *Why we film what we film. Dialogues on women in Chilean cinema* (2020) by Antonella Estévez, the philosopher Karen Glavic wrote a critique that wondered why it was necessary for “anatomy” to be the argument, recognizing those losses and impairments that I enunciated at the beginning of this text. In addition, Glavic recalled that it is not enough that they are women in order to speak of a critical potential, in the same line of what was reviewed by Alejandra Castillo. Closing her text, the philosopher states: “It is not possible that we are all feminists, a women’s archive is a valuable contribution, but what do we do now with this material? How do we interrogate, disarm and reassemble it?”⁹ In this publication, not all women artists declare themselves as feminists and not all their artworks should be read from that place—it didn’t have to be that way.¹⁰ However, we are indeed faced with a *critical art* that is not solely rooted in gender. With this book, the invitation is open to get to know, disseminate, question and tear apart,

looking at what is proposed and going beyond, in order to create new genealogies in these turbulent times of great historical density.

⁹ Karen Glavic, “Por qué filmamos lo que filmamos”, *laFuga* 25, <https://lafuga.cl/por-que-filmamos-lo-que-filmamos/1060>.

¹⁰ At this point I return to the idea of the contemporaneity of art: the work itself does not have a univocal meaning, but is located as a point of temporal, material and thematic convergence based on a purpose proposed by the artist. Following the postulates of Laura Cottingham regarding feminist art, whose emergence is part of this specific category, it is necessary to consider that

feminism, due to its multiple nature, both theoretical and marginal, can take different forms and the artists state whether their art is feminist or not, however, the viewers may or may not agree on it according to their own relationship with feminism. In the same way, a piece made explicit by its author as not being feminist, can nonetheless be read from that perspective. It is this openness and mismatch that makes art more interesting, since it welcomes dissent and plurality in order to motivate critical reflection.

Bibliografía / Bibliography

Agamben, Giorgio. «¿Qué es lo contemporáneo?». Texto del curso Filosofía Teórica, Facultad de Artes y Diseño de Venecia, 2006-2007. <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>.

Castillo, Alejandra. *Nudos feministas, política, filosofía, democracia*. Santiago: Palinodia, 2018.

De Lauretis, Teresa. *Technologies of gender. Essays on theory, film, and fiction*. Londres: Macmillan Press, 1989. Traducido por Ana María Bach y Margarita Roulet como «La tecnología del género», *Mora* 2 (1996). http://repositorio.filo.uba.ar/jspui/bitstream/filodigital/11003/1/uba_ffyl_r_mora_2.pdf.

Glavic, Karen. «Por qué filmamos lo que filmamos». *laFuga* 25 (2020). <https://lafuga.cl/por-que-filmamos-lo-que-filmamos/1060>.

Largo, Eliana. *Calles Caminadas. Anverso y reverso*. Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2014.

Richard, Nelly. «Feminismo, revuelta y pandemia». Por Alejandra Castillo. *Papel Máquina* 14 (octubre 2020): 85-106. https://www.academia.edu/44321875/P_A_P_E_L_M_%C3%81_Q_U_I_N_A_14_2_0_2_0_Nelly_Richard

Núcleos de sentido

Nodes of meaning

Explorar las matrilinealidades y los linajes

Exploring matrilinealities
and lineages

Las artistas de este grupo interrogan los orígenes y crean archivos propios como estrategias para levantar sus historias. Desde ahí resignifican los sentidos de lo familiar, lo íntimo y el cotidiano como alternativas para construir nuevos trayectos, los que a su vez proponen otras matrices de representación que van desde lo personal hasta las relaciones afianzadas con otros. Los afectos también son constitutivos al momento de articular estos recorridos, porque tanto el pensar como el sentir tienen cabida para vincularnos a estas obras.

The female artists in this group question the origins and create their own archives as strategies for building their stories. Based on this, they resignify the meanings of family, intimacy and the everyday as alternatives to create new paths, which in turn propose other representation matrices that go from the personal sphere up to the relationships established with others. Affects are also fundamental in articulating these routes, because both thinking and feeling have their place in connecting us to these artworks.

Paula Coñoepan Acuña



1

3 LA VAGINA ES LA MATRIZ (2015) |
THE VAGINA IS THE MATRIX (2015)
Serie de cinco vaciados vaginales en
resina epóxica transparente,
13 x 4,5 cm c/u.

2 LA MATRIZ (2014) |
THE MATRIX (2014)
Videoperformance.
Video digital, 7:31 min.

1 PERDER EL ORIGEN (2018) |
LOSING THE ORIGIN (2018)
Videoperformance.
Video digital, 7:48 min.



2



La matriz es cada vez lo incierto

The matrix is always uncertain

Paula Coñoepan suele estar presente en sus propias obras, así como su madre y su abuela materna. Alejada de ese tipo de performance que utiliza el cuerpo para desplegar una serie de discursos en defensa del derecho individual, Coñoepan opta por hacer del suyo el lugar de interrogación de aquellos actos de filiación que nos comprometen afectivamente con otros, actos que suponen un contacto con aquello que del cuerpo y el origen están siempre próximos al enigma y lo desconocido.

Quizás por eso la artista utiliza como modo de saber la pregunta, así como lo hacen los niños, para dejar que sea la experiencia la que le tienda la mano a la hora de interrogarse por aquello que significaría ser mujer, mapuche, hija, nieta o artista. De la mujer, las feministas han dicho que no es aquella que está definida por sus genitales; Coñoepan decide entonces hacer vaciados en resina de su propia vagina para verla con sus ojos, para mostrarnos que su forma es tan austera y apática que difícilmente podría edificarse sobre ella la pesantez de un discurso. *La vagina es la matriz* (2015) pone a esa matriz más cerca de un músculo que de un órgano de reproducción, más cerca de algo que incita al movimiento que de aquello que lo contiene. Cuando se pregunta por su condición de hija, Coñoepan deja que sea el volumen que ocupan los cuerpos en un espacio aquello que le dé una señal. En la videoperformance titulada *La matriz* (2016), la artista realiza un hoyo en la tierra para dejar que su madre repose allí en posición fetal y luego hacer un vaciado en yeso de su cuerpo. Al intentar introducirse en esa matriz, el cuerpo de Coñoepan no termina de acomodarse. Entre la madre y la hija no se arma un rompecabezas donde cada pieza coincide correctamente con la otra, no hay fusión posible, y desde ese desencuentro la artista nos invita a pensar los elementos de discordia o desajuste que estructuran ese afecto primigenio. Cuando se

pregunta por su condición de nieta, también lo hace para interrogar su vínculo con la tradición de los pueblos originarios. Coñoepan nos relata que su abuela nunca se autopercibió mapuche, porque hacerlo significaba aceptar todo tipo de violencias y exclusiones. En *Perder el origen* (2018), el video muestra cómo la abuela, mientras le trenza y acaricia el pelo, le nombra las únicas palabras que reconoce del mapuzungun —sobre todo de animales y comida—, además le confiesa preferir «la otra raza, la raza de mi madre». La madre de la abuela de Coñoepan nació con apellido español. Ante esa confesión, y frente a la mirada tensa de la abuela, la artista corta sus trenzas de raíz y las enlaza, como una prótesis, al pelo corto de su abuela. Un acto de amor, un acto de filiación que incluye todas las contradicciones y los enigmas de su procedencia.

En la obra de Paula Coñoepan aquello que está próximo al origen no tiene nunca la forma de una certeza. De allí que la pregunta por aquello que sería ser mujer, mapuche, hija o nieta sea siempre una pregunta sin garantías, para decirnos en cambio que el lazo que nos une a los otros solo se mantiene fuerte si no sabemos completamente lo que somos.

Paula Coñoepean is usually present in her own works, as well as her mother and her maternal grandmother. Detached from the kind of performance that uses the body to present a series of discourses in defense of individual rights, Coñoepean chooses to use her own as a place of interrogation of those acts of filiation that engage us affectively with others, acts that involve contact with the aspects of the body and origin that are always close to an enigma and the unknown.

Perhaps that is why the artist uses questions as a way of knowing, just as children do, to let experience reach out to her when it comes to wondering what it means to be a woman, Mapuche, daughter, granddaughter or artist. Of the woman, feminists have said that she is not defined by her genitalia; Coñoepean then decides to make a resin cast of her own vagina to see it with her own eyes, to show us that her form is so austere and apathetic that it could hardly hold the heaviness of a discourse. *The vagina is the matrix* (2015) puts the womb closer to a muscle than to a reproductive organ, closer to something that encourages movement than something that contains it. When she wonders about her status as a daughter, Coñoepean lets the volume that bodies occupy in a space to provide a signal. In the video performance entitled *The matrix* (2016), the artist digs a hole in the ground to let her mother rest there in a fetal position and then casting her body in plaster. When trying to enter this matrix, Coñoepean's body doesn't fit entirely. It is not a puzzle between mother and daughter where each piece precisely matches the other, there is no possible fusion, and from such disagreement the artist invites us to consider elements of discord or mismatch structuring this primal affection. When she reflects on her condition as a granddaughter she also reflects about her connection to the tradition of native peoples. Coñoepean tells us that her grandmother never perceived herself as Mapuche, because doing so meant accepting all kinds of violence and exclusion. In *Losing the origin* (2018), the video

shows how her grandmother braiding and stroking her hair, and uttering the only words she recognizes from the Mapuzungun —especially animals and food—, while also confessing that she prefers “the other race, my mother's race”. Coñoepean's grandmother's mother was born with a Spanish surname. Before that confession, and in front of the tense gaze of her grandmother, the artist cuts her braids at the roots and ties them, like a prosthesis, to the short hair of her grandmother. An act of love, an act of filiation that includes all the contradictions and enigmas of her origin.

In Paula Coñoepean's work that which is close to the origin has never the form of a certainty. Hence, the question of what it means to be a woman, Mapuche, daughter or granddaughter is always a question without warranties, telling us instead that the bond that binds us to others only remains strong if we do not fully know what we are.

Gabriela Carmona Slier



1



2

4 *DESAPARECER* (2018) |
DISAPPEAR (2018)
Videoperformance. Video digital,
11:55 min.

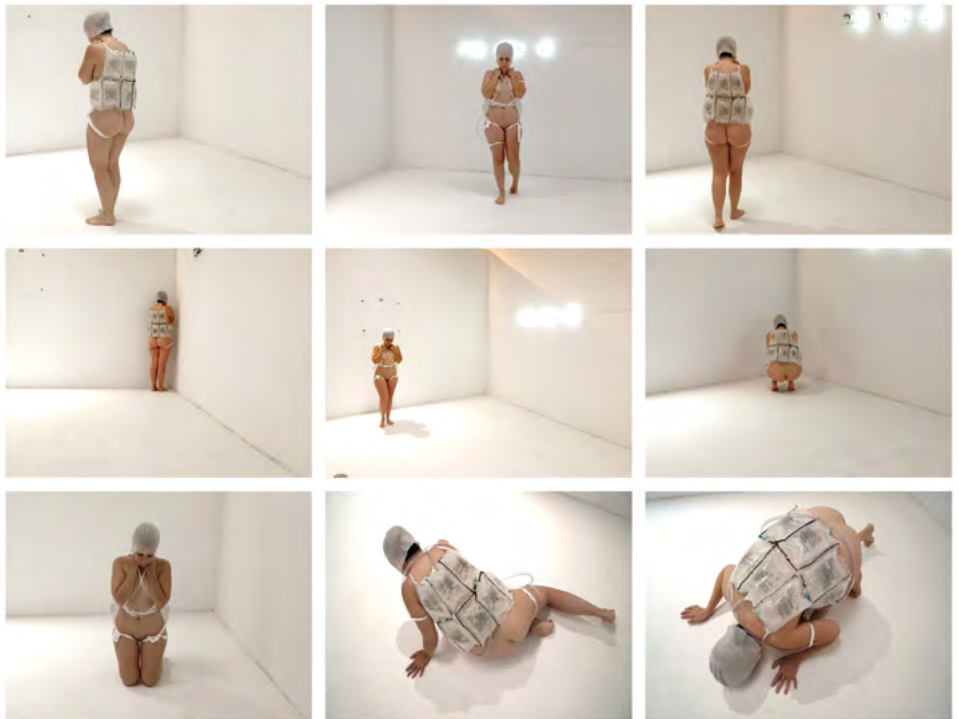
3 *NUNCA TERMINAMOS*
DE VIVIR (2018) | *WE NEVER*
FINISH LIVING (2018)
Instalación, dimensiones variables.

2 *IMÁGENES QUEMADAS* (2020) |
BURNED IMAGES (2020)
Fotoperformance. Impresión sobre
papel fotográfico, 210 x 135 cm.

1 *SORROW* (2017)
Fotoperformance. Impresión sobre
papel fotográfico, 80 x 100 cm.



3



4

«...una vez morí en el agua»

“... I once died in the water”

Tengo que dejar que este dolor fluya a través de mí y pase. Si resisto o trato de pararlo de alguna manera, va a detonar dentro de mí, me va a destrozar...

Audre Lorde

Las fuerzas que animan nuestra existencia y que identificamos con sentimientos como alegría, miedo, deseo, rabia o impotencia irrumpen y transforman de manera permanente nuestra vida cotidiana. Estas energías o *numen*, como propone Gabriela Carmona, se convertirán en los espíritus que impulsan y deambulan en sus acciones y articulan su corpus de obra.

Desde reflexiones que vinculan ciclos vitales de la existencia, encarnadas en la naturaleza y el sentir femenino, su proyecto ha transitado en diálogo permanente con la experiencia del dolor y la muerte. Las máscaras que ella elabora se convierten en referentes simbólicos de este andar y estarán presente en varios de sus trabajos, como una especie de residuo ancestral, proveniente de la voz mapuche *witrakekinolge domo*, traducida como ‘mujer, no te quedes aquí de pie’, corporizando el gesto y su fluir, como estrategia performativa para, como ella misma propone, «exorcizar» traumas, miedos y violencias.

El proyecto se inició con la obra *Sorrow* (2017), fotoperformance que marcó el giro performático de su trabajo artístico. A partir del grabado homónimo de Van Gogh (1882), esta imagen cargada de desesperanza y dolor es transformada por la artista en un gesto corporal que encarna sobre sí misma. Su cuerpo se va cubriendo de mortajas, siguiendo una práctica que nos acerca a la percepción intimista del proceso en que la vida va transmutando en muerte. Seguirá *Nunca terminamos de vivir* (2018), instalación que, a modo de ofrenda, profundiza en la relación material que

implica la construcción de un ajuar mortuario, esta vez de carácter colectivo. La costura que realiza en esta instalación une diversas vestimentas femeninas que proceden de distintas mujeres y le permite levantar en el espacio expositivo una especie de altar/cruz/sudario. Se encuentran también sus máscaras tejidas y proyecta la videoperformance *Desaparecer* (2018), en la cual es posible observar el desdoblamiento metafórico del cuerpo y su desvanecer.

Gabriela Carmona sitúa en la escena de la performance gestos que parecieran destinados al silencio de lo privado y sin embargo su trabajo transgrede esos límites. A través del cuerpo y materialidades que va hilando en sus acciones, como en *Imágenes quemadas* (2020), Gabriela nos propone una reflexión íntima donde imaginar la libertad que desafía diversas formas de violencia contra las mujeres. Esta última acción pareciera retomar las palabras de Audre Lorde: «Me siento como otra mujer, salida de la crisálida, y me convierto en una yo más ancha, estirada; fuerte y excitada, un músculo flexionado y listo para la acción»¹.

¹ Audre Lorde, *Los diarios del cáncer* (Rosario: Hipólita Ediciones, 2008), 10.

I have to let this pain flow through me and pass. If I resist or try to stop it in any way, it will detonate inside me, it will destroy me...

Audre Lorde

The forces that animate our existence and that we identify with feelings such as joy, fear, desire, anger or helplessness burst in and permanently transform our daily life. These energies or *numen*, as proposed by Gabriela Carmona, will become the spirits that drive and wander in her actions, articulating her body of work.

Based on reflections connecting the life cycles of existence, embodied in nature and feminine feelings, her project has been in permanent dialogue with the experience of pain and death. The masks that she makes become symbolic references of this path and will be present in several of her works, as a kind of ancestral residue, coming from the Mapuche *witrakekinolge domo*, translated as ‘woman, don’t stay and stand here’, embodying the gesture and its flow as a performative strategy for, as she herself proposes, “exorcising” traumas, fears and violence.

The project began with *Sorrow* (2017), a photoperformance that marked the performative turn of her artistic work. Starting with Van Gogh’s homonymous etching (1882), this image full of despair and pain is transformed by the artist into a bodily gesture incarnated in herself. Her body is covered with shrouds, following a practice that brings us closer to the intimate perception of the process in which life transmutes into death. This was followed by *We never finish living* (2018), an installation that, as an offering, delves into the material relationship in the creation of a mortuary trousseau, now of a collective nature. The sewing she makes for this installation unites various women’s clothing from different origins, allowing her to erect a kind of altar/

cross/shroud in the exhibition space. Her woven masks are also present, together with the video performance *Disappear* (2018), in which we can observe the metaphorical unfolding of the body and its fading.

Gabriela Carmona places gestures on the performance scene that seem destined for private silence and yet her work transgresses those limits. Through the body and materialities that she weaves in her actions, as in *Burned Images* (2020), Gabriela offers us an intimate reflection where we can imagine freedom challenging various forms of violence against women. This last action seems to take up the words of Audre Lorde: “I feel like another woman, out of the chrysalis, and I become a broader, stretched self; strong and excited, a flexed muscle ready for action”¹.

¹ Audre Lorde, *Los diarios del cáncer* (Rosario: Hipólita Ediciones, 2008), 10.

Ana Blanchard

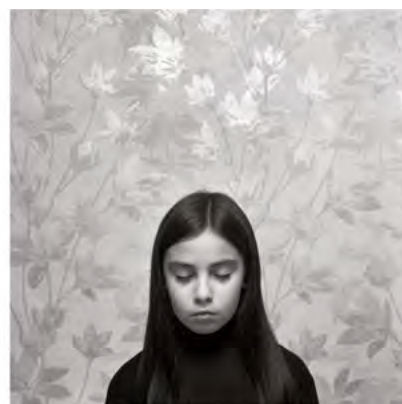
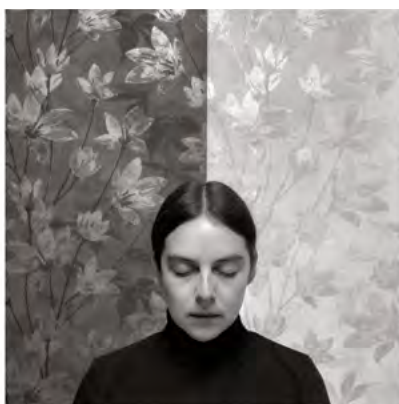
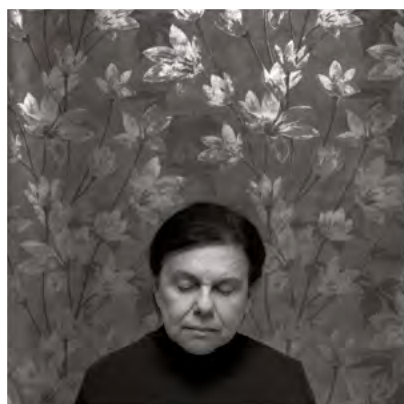


1

3 GRÁVIDA (2011) |
GRAVID (2011)
Fotografía digital,
dimensiones variables.

2 SERIE LINAJE (2019-) |
LINEAGE SERIES (2019-)
Fotografía (formato 120),
50 x 50 cm c/u.

1 POLÍPTICO DE LA SERIE LINAJE
(2019-) | POLYPTYCH FROM THE
LINEAGE SERIES (2019-)
Fotografía (formato 120),
30 x 30 cm c/u.



2



Los umbrales de lo posible

The thresholds of possibility

El trabajo de Ana es parte del tiempo de lo distinto. Inicia con una vivencia que luego desplaza y observa con distancia. Como si entrara en una meditación catártica, va tramando una veladura de sí misma, un mapa simbólico de vínculos, afectos, miedos y obsesiones recurrentes, donde cada detalle tiene su propio tiempo. En un proceso sobre lo íntimo, compone signos con voz. Objetos como telas, cortinas y fondos llegan a su taller y se van organizando junto a otros elementos que esboza en bitácoras; luego los modela, pinta, tiñe, cose y literalmente cocina, porque todo es cuidadosamente construido a mano por ella misma. En la lentitud del tiempo de lo manual, los carga de estratos de interpretación implícita, explícita, individual e intergrupar, y es que todo su hacer reflexivo es en sí mismo una performance de lo íntimo.

De este modo, trajes, objetos, cuerpos reales y seres imaginarios conforman los pliegues membranales de un relato material y psíquico afectivo, un intersticio entre lo biográfico y lo imaginario, entre el retrato y el autorretrato. Una escenificación de tiempo sincrónico que la fotografía análoga transforma en evidencia, develando el paroxismo de las obsesiones de la artista, como la constante presencia del signo mujer, de la madre y de la hija, y principalmente su deseo de sobrevivencia. De este modo, mientras es actriz, sujeto y objeto, utiliza la fotografía para entregarnos pistas de una narración aún inconclusa, y como un lugar para desplegar la vida.

Su cuerpo de obra es entonces un umbral crítico, una especie de ritual de paso que se manifiesta desde el Yo y se refleja furtivamente en los ecos de la imagen, conjurando al inconsciente para atravesar y domar la existencia en su amplitud. Como en la serie *Linaje* (2019-), que inicia cuando Ana y su hija se tienen que ir a vivir por un largo tiempo con su madre. Durante este período, la artista se adentra en un profundo viaje a su

propio núcleo, trabajando hasta hoy una memoria liminal desde el presente hacia el pasado, construyendo una ficción de lo que nunca ocurrió.

En este proceso los pliegues y concavidades representan el viaje hacia lo desconocido e invitan al linaje biográfico a escuchar el umbral, dejarse atravesar por él y avanzar a algo totalmente distinto. Pliegues y concavidades que también llevan inscrita la muerte en sus hombros, porque son habitadas por mujeres que están listas para despojarse de su *homo doloris*, tramar una profunda transformación y renacer. Un camino que dejaba huellas en *Grávida* (2011) y en *Magullada* (2013) y que hoy cultiva —con reconocimiento y cuidado— la importancia del espacio y tiempo extendido para cada proceso de transición, una ritualidad que incorpora nuevos estratos simbólicos a su camino de autoconocimiento, exploración y sanación, porque hay jardines interiores como el de Ana, que florecen en primavera y también en el más profundo de los inviernos.

Ana's work is part of the time of difference. She begins with an experience that she then displaces and observes from a distance. As if she were entering a cathartic meditation, she weaves a velature of herself, a symbolic map of recurring bonds, affections, fears and obsessions, where each detail has its own time. In a process on intimacy, she composes signs with a voice. Objects such as fabrics, curtains and backgrounds arrive at her workshop and are organized along with other elements that are sketched in logbooks; then she models, paints, dyes, sews and literally cooks them, because everything is carefully hand-built by herself. In the slow pace of manual work, she fills them with layers of implicit and explicit, individual and intergroup interpretation, because all of her reflexive making is in itself a performance of intimacy.

In this way, costumes, objects, real bodies and imaginary beings make up the membrane folds of a material and affective psychic account, an interstice between biography and imagination, between portrait and self-portrait. A mise-en-scène of synchronic time that analog photography transforms into evidence, revealing the paroxysm of the artist's obsessions, such as the constant presence of the sign of women, mother and daughter, specifically her desire for survival. Thus, while she is an actress, subject and object, she uses photography to provide the clues to an unfinished narrative, and a place to display life itself.

Her body of work is a critical threshold, a kind of rite of passage that manifests itself from the Self and is furtively reflected in the echoes of the image, conjuring the unconscious to traverse and tame existence in its breadth. As in the *Lineage* series (2019-), which begins when Ana and her daughter have to go live for a long time with her mother. During this period, the artist embarks on a deep journey into her own core, working until this day with a liminal memory from the present to the past, creating a fiction of that which never took place.

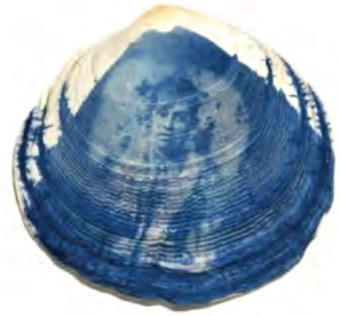
In this process, the folds and recess represent the journey into the unknown, inviting the biographical

lineage to listen to the threshold, allowing itself to be opened to it and move on to something completely different. Folds and recess that also bear death inscribed on its shoulders, because they are inhabited by women who are ready to shed their *homo doloris*, plotting a deep transformation and rebirth. A path that left its traces in *Gravid* (2011) and *Bruised* (2013) and that today nurtures with appreciation and care the importance of extended space and time for each transition process, a ritual that incorporates new symbolic layers to its path of self-knowledge, exploration and healing, because there are inner gardens like Ana's, which bloom in spring as well as in the deepest of winters.

Kimberly Halyburton Fuster



1



1 CONCHA DE TU MADRE (2018) |
YOUR MOTHER'S CUNT (2018)
Cianotipia sobre conchas de mar,
13 x 18 cm. Imagen extraída del
libro *Retratos de mujer 1880-1920*,
Chile, del Archivo del Museo
Histórico Nacional.

2 TRABAJO DOMÉSTICO (2020) |
HOUSEKEEPING (2020)
Antotipo de betarraga, 27 x 21 cm.
Negativo (formato 120) de
archivo familiar.

3 ROSA BLANCA (2018) |
WHITE ROSE (2018)

Revelado en clorofila sobre hoja,
30 x 25 cm. Imagen extraída del libro
Retratos de Mujer 1880-1920, Chile, del
Archivo del Museo Histórico Nacional.





Mirar el pasado contemplando la naturaleza

Looking at the past contemplating nature

Frente al desprecio platónico del cuerpo y del mundo terrenal, desprecio que marcó tan fuertemente al pensamiento occidental, la filosofía epicúrea destacó por su invitación a admirar la belleza y perfección de la Naturaleza.

Alicia Puleo

Pensar la fotografía nos acerca a su naturaleza, que es luz. Por medio de la luz, ha devenido el acontecer del tiempo. En este sentido, pensar el tiempo implica relacionarse con el pasado, con la memoria. Luz, tiempo y memoria sitúan a la fotografía no sólo desde la iconicidad referencial de la imagen, sino más bien profundizan en procesos en los que intervienen diversos ámbitos de lo sensible, desde donde se nutre sustantivamente el proyecto fotográfico de Kimberly Halyburton.

Siguiendo los aprendizajes prácticos de la botánica Anna Atkins en el siglo XIX, su investigación se adentra en el mundo de la naturaleza alquímica y nos acerca a dimensiones diversas del tiempo, en su transcurrir y en su *memorar*, poniendo en evidencia la fragilidad de la materia y su inexorable desaparición al recurrir tanto a archivos de mujeres chilenas de finales del siglo XIX como a su propio álbum familiar para testimoniar esas presencias; así, aborda su trabajo desde una perspectiva de género que sitúa tensiones entre el aparecer de las mujeres a través del retrato y la persistente operación que las desvanece en la historia.

En el año 2018 comenzó a investigar el proceso de cianotipia sobre conchas. Mediante este procedimiento fotográfico monocromo, los retratos son revelados en azul, estableciendo una relación material entre técnica y poética del soporte, consonancia que irá profundizando en sus siguientes trabajos al incluir plantas y hortalizas. Sin embargo, estos pequeños elementos de la naturaleza

existencializan la fragilidad de la imagen y su inevitable caducidad, pero al mismo tiempo establecen la posición crítica que asumen sus fotografías.

Concha de tu madre (2018), como titula a esta serie, refiere a un insulto de uso común en jerga masculina chilena que objetualiza el cuerpo femenino, desprecia su sexualidad y la oculta. Miradas del pasado venidas al presente a través de retratos recuperados de diversos álbumes familiares que permanecieron silenciados en el mundo privado se revelan en este y en su siguiente proyecto fotográfico, *Trabajo doméstico* (2018). En esta última serie incorpora su registro familiar y combina dos técnicas que emplean materiales naturales: la clorofila, obtenida de hojas de hortalizas como espinacas o diente de león, y el antotipo, que requiere de emulsiones naturales producidas por jugos de frutas y hortalizas como la betarraga o el repollo. El título establece una clara referencia temática a las labores domésticas del género basadas en el cuidado y reproducción de la vida en la casa, la cocina y la huerta.

Como propone la ecofeminista Alicia Puleo, el jardín/huerto, en su cultivar, siembra resistencias frente a logos de la razón, pues el conocimiento práctico propone otras experiencias del saber. De la misma forma, a través de la experimentación fotográfica es posible reconocer en el proyecto de Kimberly Halyburton un gesto emancipatorio frente a las estéticas del olvido.

Faced with the Platonic contempt for the body and the earthly world, a contempt that left such a deep mark in Western thought, Epicurean philosophy stood out for its invitation to admire the beauty and perfection of Nature.

Alicia Puleo

Thinking about photography brings us closer to its nature, which is light. Through light stemmed the events of time. In this sense, thinking about time implies relating to the past, to memory. Light, time and memory situate photography not only from the referential iconicity of the image, but rather delve into processes in which various areas of sensitivity intervene, upon which the photographic project of Kimberly Halyburton is substantively nourished.

Following the practical learnings of botanist Anna Atkins in the 19th century, her research explores the world of alchemical nature and brings us closer to different dimensions of time, in its passing and in its *memorizing*, highlighting the fragility of matter and its inexorable disappearance by dealing with both archives of Chilean women from the end of the 19th century and her own family album in order to bear witness to these presences. Thus, she approaches her work from a gender perspective that places tensions between the manifestation of women in portraits and the persistent operation that vanishes them in history.

In 2018 she began exploring the cyanotype process on shells. Through this monochrome photographic procedure, portraits are revealed in blue, establishing a material relationship between the technique and the poetics of the medium, a consonance that she will deepen in her subsequent work by including plants and vegetables. However, these small elements of nature existentialize the fragility of the image and its inevitable

expiration, but at the same time establish the critical stance of her photographs.

Your mother's cunt (2018), as she titles this series, refers to an insult commonly used in Chilean male slang objectifying the female body, despising and hiding her sexuality. Glances from the past come to the present through portraits recovered from various family albums that remained silenced in the private world, now become revealed in this and her next photographic project, *Housekeeping* (2018). In this last series she incorporated her family records by combining two techniques using natural materials: chlorophyll, obtained from the leaves of vegetables such as spinach or dandelion, and anotype, which requires natural emulsions produced by fruit and vegetable juices such as beetroot or cabbage. The title establishes a clear thematic reference to the domestic tasks of the genre based on the care and reproduction of life within the house, the kitchen and the garden.

As ecofeminist Alicia Puleo proposes, the garden/orchard, in its cultivation, sows resistance against the logos of reason, since practical knowledge proposes other experiences of knowledge. In the same way, through photographic experimentation it is possible to recognize in Kimberly Halyburton's project an emancipatory gesture against the aesthetics of oblivion.

Andrea Herrera Poblete



1

3 *MARÍA NINGUÉM* (2014)

Registro de montaje realizado por los colectivos Caja de Cartón, Las Niñas y Encontraste, 200 x 150 cm. Exposición Encuentro de Colectivos Fotográficos Iberoamericanos (E-CO), Santos, Brasil.



2

2 *OFRENDAS FOTOGRAFICAS CONTRA EL FEMICIDIO EN CHILE* (2017) | *PHOTOGRAPHIC OFFERINGS AGAINST FEMICIDE IN CHILE* (2017)

Fotomontaje realizado con Gabriela Rivera Lucero y artistas invitadas al proyecto, 150 x 200 cm. Fotografía pegada en el espacio público en Santiago, Chile.

1 *OFRENDAS FOTOGRAFICAS CONTRA EL FEMICIDIO EN CHILE* (2016) | *PHOTOGRAPHIC OFFERINGS AGAINST FEMICIDE IN CHILE* (2016)

Fotomontaje de creación colectiva. Papel impreso, engrudo, 150 x 400 cm. Acción realizada en Concepción, Chile.



La fuerza de la emancipación

The force of emancipation

La práctica de arte de Andrea es eminentemente colectiva, y desde este lugar hace de las ideas y el pensamiento un espacio de interpelación y transformación. Cada una de sus investigaciones comienza al observar un contexto social y preguntarse ¿dónde están las voces de las mujeres invisibilizadas o silenciadas? Las respuestas surgen a través de procesos de obra que metodológicamente vinculan elementos provenientes de las artes y las ciencias sociales. Basándose en los estudios de la memoria, procesa, codifica y ordena, almacena y recupera reflejos de vida. Relatos individuales y colectivos que tramados por lo político mutan, constelando experiencias que transitan entre el cotidiano y los saberes populares, entre el recuerdo y el olvido, entre lo que se muestra y lo que se oculta: devela, para que no vuelva a ocurrir, y activa, para evidenciar, recordar, tejer, curar, cohabitar, resignificar y fundamentalmente para aceptar las transformaciones y supervivir.

Utiliza operaciones fotográficas para cuestionar la realidad y hablar de su temporalidad. Nos desplaza y crea narrativas que, desde una perspectiva crítica y feminista interseccional, se adentran en las profundidades de la micro y macropolítica para revelar las dinámicas de poder contenidas en el discurso hegemónico. En su acción en el espacio público —realizada en el marco del proyecto *Ofrendas fotográficas contra el femicidio en Chile* (2017)¹—, intervienen una icónica fotografía de las *garment workers*² estadounidenses agregándose dentro de la fotografía. Un simple pero certero gesto, que tuvo por objeto señalar que las luchas por el reconocimiento y la justicia social traspasan las fronteras temporales y nos identifican transgeneracional y deslocalizadamente.

Su trabajo se asemeja a una forma de videncia, un rastro simbiótico que se desplaza de la fotografía hacia otros lenguajes y temporalidades, apareciendo un sutil componente performático, por ejemplo, en las distintas series de autorretratos donde indaga sobre sí misma, o aquellas en donde las imágenes son puente para trabajar las políticas del cuidado mutuo y conocer

lo que ocurre más allá, evidenciando una insistencia en hacer consciente a las cuerpos como activadoras de pulsaciones y conectoras de dispositivos y contextos. Es el caso de *María Ninguém* (2014)³, proyecto donde se enlazan las vidas de María Agnaldo Arístides, inmigrante y obrera, y Pagu (Patrícia Galvão), periodista y activista de la década del veinte, en Santos, Brasil. A partir del encuentro del archivo de la periodista, se elabora un trabajo de memoria colectiva entre estas dos mujeres que nunca se conocieron y que habitan mundos y temporalidades distantes. Las diversas acciones de recorrido y fotografía derivadas, como la invitación a distintas personas a donar la foto de su cédula para ser María Ninguém, dan cuenta de cómo esta María es una excusa para hablar de todas las mujeres que todos los días, por diversas circunstancias estructurales, pasan desapercibidas o son olvidadas.

Esta tejedora de imágenes que es inquieta, luchadora e insumisa, cruza en su práctica de arte todas las seres que viven en ella⁴, las que, como vertientes, fluyen hacia el trabajo colectivo y la práctica recíproca casi en la totalidad de sus procesos. En ellos indaga sobre metodologías participativas que establecen diálogos intersticiales entre arte y pedagogía, sobre el pensar y accionar la práctica cultural como un tejido interconectado donde sea posible hacer del feminismo un conflicto permanente.

¹ Desarrollada junto con un grupo de mujeres de distintas regiones del país y a la artista Gabriela Rivera Lucero en el marco del 8M.

² Con este término se conoce a las trabajadoras de la industria textil estadounidense quienes, a mediados del s. XIX, se organizaron para exigir mejores condiciones laborales.

³ Proyecto fotográfico colaborativo realizado junto con mujeres de la ciudad de Santos en Brasil, fotografías del colectivo Encontraste (México), el colectivo Las Niñas (Chile) y el colectivo Caja de cartón (Chile). Realizado en el Encuentro de Colectivos Fotográficos Iberoamericanos (E-CO), Santos, Brasil.

⁴ Es parte de los colectivos Mesa8, Miradas Lúcidas e Insolentes, Colectiva Vamp, Cooperativa de Fotógrafas y Plante Sorcières, entre otros.

Andrea's art practice is eminently collective, and from this place she turns ideas and thought into a space for interpellation and transformation. Each of her research projects begins by observing a social context and by asking herself, where are the invisible or silenced voices of women? The answers come out of work processes that methodologically connect elements from the arts and social sciences. Based on the studies of memory, she processes, encodes and orders, stores and retrieves reflections of life. Individual and collective stories woven by politics that mutate, creating constellations of experiences that move between everyday life and popular knowledge, between memory and oblivion, between what is shown and what is hidden: it reveals, so that it doesn't happen again, and it activates, to show, remember, weave, heal, cohabit, resignify and fundamentally to accept transformations and survive.

She uses photographic operations to question reality and talk about her temporality. She displaces us and creates narratives that, from an intersectional critical and feminist perspective, delve into the depths of micro and macropolitics to reveal the power dynamics contained in the hegemonic discourse. In her action in the public space —carried out within the *Photographic Offerings Against Femicide in Chile* project (2017)¹— they intervened an iconic photograph of American garment workers² adding themselves to the photograph. A simple but precise gesture, whose intention was to point out that the struggles for recognition and social justice go beyond temporal borders, identifying us transgenerationally and in a delocalized way.

Her work resembles some sort of clairvoyance, a symbiotic trace that moves from photography to other languages and temporalities, with a subtle performative ingredient, for example, in the different self-portrait series where she studies herself, or those in which the images become a bridge to work on the policies of mutual care and thus get to know what happens on the other side,

evidencing an insistence on making bodies conscious, activators of pulsations and connectors of devices and contexts. Such is the case of *María Ninguém* (2014)³, a project where the lives of María Agnaldo Aristides, an immigrant and worker, and Pagu (Patrícia Galvão), a journalist and activist from the 1920s, are linked in Santos, Brazil. Upon finding the journalist's archive, a collective memory work was developed between these two women who never met and who inhabited distant worlds and temporalities. The various derivative actions and photographs, such as inviting different people to donate their ID photograph in order to become María Ninguém, show how this María is an excuse to talk about all the women who every day, due to various structural circumstances, go unnoticed or are forgotten.

This image weaver who is restless, tenacious and insubordinate, combines in her art practice all the beings that live in her⁴, which, as natural springs, flow towards collective work and reciprocal practice in almost all of her processes. In them, she inquires about participatory methodologies that establish interstitial dialogues between art and pedagogy, about thinking and activating a cultural practice as an interconnected fabric where it is possible to make feminism a permanent conflict.

1 Together with a group of women from different regions of the country and the artist Gabriela Rivera Lucero in the context of the 8M.

2 Female workers of the American textile industry under the International Ladies Garment Workers Union (ILGWU) who in the middle of the 19th century demanded better working conditions.

3 Collaborative photographic project carried out together with women from the city of Santos in Brazil, with photographers from the Encontraste collective (Mexico), the Las Niñas collective (Chile) and the Caja de cartón collective (Chile). Carried out at the Meeting of Ibero-American Photographic Collectives (E·CO) in Santos, Brazil.

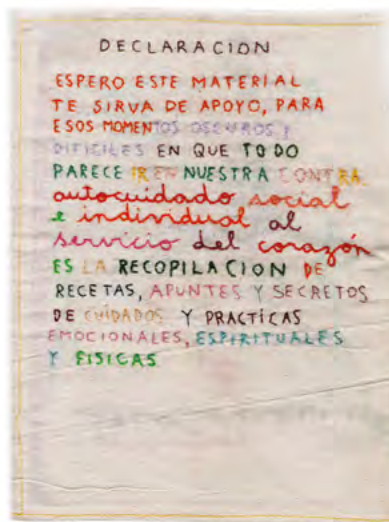
4 She is a member of the Mesa8, Miradas Lúcidas e Insolentes, Colectiva Vamp, Cooperativa de Fotógrafas and Plante Sorcières collectives, among others.

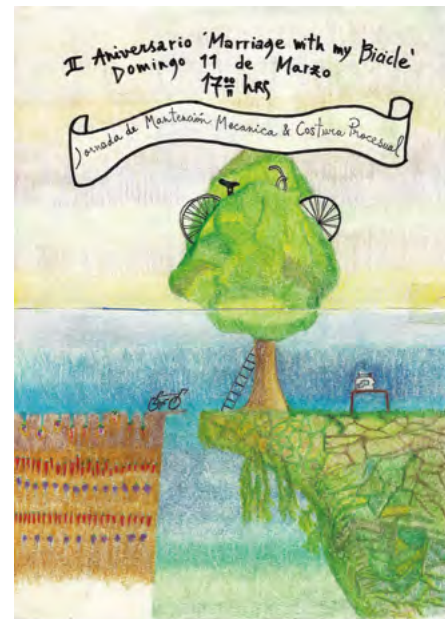
Dani Negri

Daniela Pizarro Torres

2 MARRIAGE WITH MY BICYCLE (2010-2012),
SANTIAGO DE CHILE
Performance colaborativa. La artista se casó
con su bicicleta en el frontis de la Iglesia Los
Sacramentinos el 9 de marzo del 2010 y celebró sus
dos aniversarios de boda en el Cerro Huelén (2011)
y Parque Botánico de Ñuñoa (2012). El 28 julio de
2012, la artista realizó un acto de cierre para este
trabajo en La Máquina Maravillosa.

1 AUTOCUIDADO SOCIAL E
INDIVIDUAL EN TIEMPOS DE
REHABILITACIÓN (EX-GUERRA)
(2015-2020) | SOCIAL AND
INDIVIDUAL SELF-CARE IN
TIMES OF REHABILITATION
(EX-WAR) (2015-2020)
Libro textil bordado a mano y a
máquina, 29 x 23 x 6 cm, 700 g.





Puntadas con hilo firme en lo colectivo

Firm threaded stitches into collectivity

La obra de Dani Negri, a ratos, dice la artista, olvida la producción personal en pos de lo colectivo. Con su creación, ha desarrollado una metodología grupal de trabajo en territorio, fundiéndose en el trabajo comunitario, borrando la autoría para construir en conjunto una memoria sensible con quienes ha trabajado: pueblos originarios, personas de la diversidad intelectual, pacientes psiquiátricos, migrantes y hogares de menores, entre otros.

Lo comunitario, como una operación en territorio con sus saberes, pensares y creatividad, ha sido una potencia para la artista. Para disponer de lo común sin abandonar la reflexión personal, crea sus «diarios de campo». Realizar sus fichas y anotaciones le ha permitido conformar un archivo que es testigo de los procesos creativos en los que se ha embarcado por más de una década. El *Archivo emotivo* (2017-) es su acumulación de experiencias tejidas y bordadas, y otras cartografiadas, literalmente urdidas en lo común.

Para la artista, el feminismo es parte de su posicionamiento ético, a partir de los cuidados que sostienen la vida, especialmente en su trabajo con mujeres jóvenes en situación de encierro, pacientes psiquiátricas y mujeres migrantes. Su práctica la define como un esfuerzo y revaloración del trabajo de los cuidados llevado a cabo por nuestras ancestras, madres u otras mujeres que nos han asegurado la subsistencia y que, sin embargo, ha sido históricamente invisibilizado o infravalorado. Traer la memoria del cuidado le posibilita a la experiencia, como categoría feminista, una validación y encuentro con comunidades diversas.

Su práctica artística es social. Le ha permitido abordar la vulneración de derechos, la violencia desde la infancia, y muchas otras problemáticas que son la esencia de su obra. Dani es una facilitadora de procesos y articuladora de redes de apoyo ante la voracidad del sistema neoliberal que se vive en Chile.

Desde lo personal, que es político, Negri ha puesto el cuerpo a la performance. Durante tres años se casó con su bicicleta, creando un dúo inseparable¹, un idilio de compañerismo con nombre y apellido: Marco della Biela. En rigor fue casarse consigo misma a modo de celebración de la autonomía y subversión irónica para criticar, por un lado, la construcción patriarcal del amor, y por otro, la supuesta necesidad de un hombre para la aprobación de una mujer artista en el campo del arte.

Dani ha concebido su práctica colectiva como un ejercicio performático que *tallerea* con comunidades. En ese sentido, poner el cuerpo propio para el cuerpo social es más que un gesto. Su obra transforma la narrativa textil del sentir de una comunidad en un libro abierto donde bordan sus historias y suturan las honduras de las violencias vividas. Las mantas también recogen el discurso de protesta o de sentires varios. En el libro textil *Autocuidado social e individual en tiempos de rehabilitación (ex-guerra)* (2015-2020) recopila, a modo de abecedario, recetas y augurios, entre otros zurcidos poéticos, para compartir cómo podemos sentirnos mejor. Cada letra del abecedario está construida a mano, cada página es autónoma. Actualmente este libro está en proceso de pasar al papel.

Con todo, su obra es un gran archivo emotivo que busca generar ‘nuevas maneras de mirar a las memorias porfiadas, obstinadas, cotidianas’, como dice Dani, que condensan ese estar aquí y ahora en la resistencia y reproducción de la vida, por el cuidado de les otros, haciendo pedagogía activa con arte comunitario comprometido con la existencia del mejor vivir.

¹ *Marriage with my bicycle* (2010-2012), performance colaborativa en la que celebró su boda y cada aniversario. En julio de 2012, la artista realizó un acto de cierre para este trabajo.

Dani Negri's work, at times, says the artist, leaves personal production aside in pursuit of the collective. With her creation, she has developed a group work methodology in the territory, merging in community work, erasing authorship in order to jointly create a sensitive memory with those she has worked with: indigenous peoples, people of intellectual diversity, psychiatric patients, migrants and children's homes, among others.

Community, as an operation in the territory with its wisdoms, thoughts and creativity, has been a potency for the artist. In order to ensure a common experience without abandoning personal reflection, she creates her "field diaries". Making records and annotations has enabled her to compose an archive that bears witness to the creative processes in which she has embarked for more than a decade. The *Emotional Archive* (2017-) is her accumulation of woven and embroidered experiences, and others that were mapped, literally woven into the common experience.

For the artist, feminism is part of her ethical stance based on life-sustaining cares, especially in her work with young women in confinement situations, psychiatric patients and migrant women. She defines her practice as an effort and revaluation of the care work carried out by our ancestors, mothers or other women who have ensured our subsistence and which, however, have been historically undervalued or made invisible. Reclaiming the memory of care grants experience, as a feminist category, a validation and connection with diverse communities.

Her artistic practice is of a social nature. It has enabled her to address human rights violations, violence against children, and many other issues that are essential to her work. Dani is a process facilitator and an articulator of support networks in the face of the voracity of the current Chilean neoliberal system.

Based on personal elements, which are political, Negri has given her body to performance. For three years she was married to her bicycle, creating an inseparable

duo¹, an idyll of companionship with a full name: Marco della Biela. Strictly speaking, she married herself as a celebration of autonomy and an ironic subversion to criticize, on the one hand, the patriarchal construction of love, and on the other, the supposed need of a man for the approval of a woman artist in the field of art.

Dani has conceived her collective practice as a performance exercise *workshopping* with communities. In that sense, offering one's own body to the social body is more than a mere gesture. Her work transforms the textile narrative of the feelings of a community into an open book where they can embroider their stories and stitch together the depths of the violence they have experienced. Blankets also collect protest speech or diverse feelings. In the textile book *Social and individual self-care in times of rehabilitation (ex-war)* (2015-2020) she compiles, as an alphabet, recipes and omens, among other poetic darning, to share how we can feel better. Each letter of the alphabet is handmade; each page is autonomous. This book is currently in the process of being put on paper.

All in all, her work is a great emotional archive that seeks, as Dani says, to generate 'new ways of looking at stubborn, obstinate, everyday memories', which condense a being here and now in the resistance and reproduction of life, in the caring for others, carrying out active pedagogy with community art committed to the existence of better living.

¹ *Marriage with my bicycle* (2010-2012), collaborative performance celebrating each wedding anniversary. In July 2012, the artist carried out a closing ceremony for this piece.

Cecilia Flores Aracena



1

1 **TRAMAS (2010) |
WEAVE (2010)**

Instalación. Tejidos de crochet y
algodón, nueve módulos de
50 x 90 cm c/u. Registro: Francisco
Navarrete Sotja.

2 **YO, MÍ MISMA Y CONMIGO
(2021) | I, MYSELF AND WITH
ME (2021)**

Videoperformance. Vídeo digital,
3:43 min.

3 **BIENES FAMILIARES (2009) |
FAMILY GOODS (2009)**

Instalación. Loza esmaltada y lustre,
tejidos de algodón y mesas de maño,
dimensiones variables. Museo de Arte
Contemporáneo, Santiago.



2



La domesticidad subversiva

Subversive domesticity

La domesticidad subversiva es el tema que aborda la artista Cecilia Flores a partir de la experimentación con la cerámica, el textil y otras disciplinas históricamente feminizadas en lo que se ha denominado «artes menores». El espacio de lo privado y la tradicional política de los cuidados constituyen la base para la acción directa, trasladando los diversos soportes del modelado, la costura y el tejido a una dimensión política o lo que Betsy Greer enuncia como *craftivismo*, es decir, la práctica de los oficios manuales con el activismo, generalmente feminista¹.

Desde este lugar, lo decorativo —considerado un estado fallido del arte²— puede transformarse en visualidades críticas e independientes de hegemonías canónicas y académicas. Al mismo tiempo, la acción insurgente y denunciante desde el espacio de lo doméstico-ideológico³ interrumpe en lo público para impugnar el orden y concebir inversiones simbólicas a la política de las representaciones. Desde esta perspectiva, Cecilia Flores construye en *Bienes familiares* (2009) una serie de figuras en cerámica nacarada y lustrosa, sostenidas en pequeñas mesas redondas y sobre paños tejidos a crochet, para tensionar las nociones de familia tradicional. Acudiendo a los imaginarios del hogar y las prácticas cotidianas de ornamentación femenina, las pequeñas esculturas de animales deformes, higienizados y blanqueados sitúan la pregunta sobre el modelo nuclear heteronormativo, incluidas las nociones de maternidad y las posibilidades de expansión de la institución familiar.

Siguiendo esa misma línea, las cenefas de algodón de *Trama* (2011), realizadas con la técnica del crochet, profundizan la cuestión del adentro y el afuera, la separación de la cocina con la calle, la distancia entre lo doméstico y lo público. Esta división de los segmentos del hogar y la estructura corporal que la sostiene definen los roles y espacios que ocupan los

diferentes miembros de la familia. Al destituir la noción de los territorios domésticos por antonomasia, la artista reemplaza las temáticas florales de las cenefas por patrones que aluden a la supremacía tecnológica, a las crisis medioambientales y de consumo, entre otras consecuencias de los avances demoledores del neoliberalismo y, con ello, de las estructuras base de la organización social.

En *Yo, mí misma y conmigo* (2021), la artista reflexiona su *saber de sí* desde el lugar de lo íntimo durante la pandemia. La multiplicación de los roles, las identidades en conflicto, los estados emocionales y la relación con el espacio propio mediante el uso de piezas aerófonas que reproducen «la hora de la once», convergen aquí en una narrativa autobiográfica y afectiva que confluye y opera en el cuerpo y las cosas.

¹ El término es acuñado el año 2002 por la escritora canadiense a partir del sitio *craftivism*. com. Ver también Betsy Greer, *CRAFTIVISM. The Art and Craft of Activism* (Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2014).

² Elissa Auther, «The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg», *Oxford Art Journal* 27, Issue 3 (2004): 339-364, <https://academic.oup.com/oaj/article-abstract/27/3/339/1515865>.

³ María de Fátima Barceló, «Domesticidad, desafío y subversión: la discursividad femenina sobre el progreso y el orden social, 1910-1930», *Revista del Centro de Investigaciones históricas* 14 (diciembre 2002): 187-212, <https://revistas.upr.edu/index.php/opcit/article/view/16999>. Ver también Rozsika Parker, *The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine* (Londres: The Women's Press, 1986).

Subversive domesticity is the theme addressed by artist Cecilia Flores based on her experimentation with ceramics, textiles and other historically feminized disciplines in what has been called “minor arts”. Private space and the traditional politics of care constitute the basis for direct action, transferring the various forms of modeling, sewing and weaving to a political dimension or what Betsy Greer enunciates as *craftivism*, that is, the practice of manual trades with activism, generally feminist¹.

From this place, what is decorative —considered a failed state of art²— can be transformed into critical visualities independent from canonical and academic hegemonies. At the same time, the insurgent and denouncing action from the domestic-ideological³ space interrupts the public realm to challenge order and conceive symbolic inversions in representational politics. From this perspective, Cecilia Flores creates in *Family Goods* (2009) a series of figures in pearlescent and lustrous ceramic, held on small round tables and on crocheted cloths, to stress the notions of traditional family. Using the imaginaries of the home and the daily practices of female ornamentation, the small sculptures of deformed, sanitized and bleached animals pose the question of the heteronormative nuclear model, including the notions of motherhood and the expansive possibilities of the family institution.

Following the same line, the cotton trimmings in *Weave* (2011), crafted in crochet, deepen the question of inside and outside, the separation of the kitchen from the street, the distance between domestic and public spheres. This division of the household segments and the body structure that supports it define the roles and spaces that the different members of the family occupy. By dismissing the notion of domestic territories par excellence, the artist replaces the floral themes of the trimmings with patterns that refer to technological supremacy, environmental and consumer crises, among

other consequences of the devastating advances of neoliberalism and, with it, of the basic structures of social organization.

In *I, myself and with me* (2021), the artist reflects on her *self knowledge* based on intimacy during the pandemic. The multiplication of roles, conflicting identities, emotional states and the relationship with one's own space through the use of aerophone devices reproducing “tea time”, come together in an autobiographical and affective narrative that converges and operates in the body and things.

¹ The term was coined in 2002 by the Canadian writer based on the site craftivism.com. See also Betsy Greer, *CRAFTIVISM. The Art and Craft of Activism* (Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2014).

² Elissa Auther, “The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg”, *Oxford Art Journal* 27, Issue 3 (2004): 339-364, <https://academic.oup.com/oaj/article-abstract/27/3/339/1515865>.

³ María de Fátima Barceló, “Domesticity, challenge and subversion: female discourse on progress and social order, 1910-1930”, *Revista del Centro de Investigaciones históricas* 14 (December 2002): 187-212, <https://revistas.upr.edu/index.php/opcit/article/view/16999>. See also Rozsika Parker, *The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine* (London: The Women's Press, 1986).

Imaginarios inconclusos de lo público

Unfinished Imaginaries
of the public space

La historia y la enseñanza proponen modelos de comprensión del mundo que se difunden hasta transformarse en sentido común.

Las artistas aquí congregadas despliegan su trabajo en torno a distintos imaginarios sociales para interrogarlos en su presente, tensionar su hegemonía y proponer líneas de fuga que abran perspectivas y nos permitan nuevos modos de relacionarnos con ellos. La ciudad, el museo, el régimen escópico, la educación formal y los ideales de los proyectos políticos son algunos de los insumos que nos invitan a re-mirar estos trabajos.

History and education offer models for understanding the world which spread until they become common sense. The female artists gathered here develop their work in relation to different social imaginaries, interrogating them in their present, challenging their hegemony and offering paths that open up perspectives, enabling us new ways of relating to them. The city, the museum, the scopoc regime, formal education and the ideals of political projects are some of the inputs inviting us to reconsider these artworks.

Pilar Quinteros



1 *SMOKE SIGNALS* (2016)
Instalación. Portal de madera,
pasto seco y cal. Mato
Grosso, Brasil.



2 *FRIENDSHIP OF PEOPLES
FOUNTAIN* (2014)
Intervención en la Plaza de la
Independencia (Maidán) de
Kiev, Ucrania.



Esculpiendo imágenes

Sculpting images

Por medio de la construcción de objetos escultórico-arquitectónicos, el trabajo de Pilar Quinteros conjuga recreación narrativa y propuesta material, y desafía las aproximaciones oficiales o formales de la historia de los lugares. La operación principal consiste en seleccionar objetos que transmitan imaginarios perdidos o inconclusos, acontecimientos históricos reales que se acercan a la ficción o ficciones que arrastran un deseo de veracidad. Los cuerpos hechos de materiales baratos, delicados y efímeros son protagonistas de un relato que recupera el pasado escondido de un sitio específico. El acto performático y de intervención, que generalmente acompaña esta misión, es fijado en el soporte audiovisual para explorar sus posibilidades retóricas, desde lo documental y la ficción, en diálogo con lo objetual, manual, e instalativo. El video, y también el dibujo, cumplen así un rol fundamental con dicha intención de «volver materia» las imágenes, de hacerse concretas y visibles a través de la obra.

La figura del monumento aparece en varios de sus trabajos en la forma de recortes arquitectónicos patrimoniales o de escultura pública conmemorativa. Entre el 2010 y el 2014 la artista realizó una serie de reconstrucciones de distintos monumentos desaparecidos. *Friendship of Peoples Fountain* (2014) fue una de ellas, una intervención en la Plaza de la Independencia (Maidán) de Kiev, Ucrania, que implicó la construcción e instalación de una parte de la desaparecida Fuente de la Amistad de los Pueblos en su lugar original, mediante una reproducción en cartón ligero. Con ayuda de un gran grupo de voluntarios, la obra da a lo perdido el estatuto del acontecimiento, reconstruyendo aquello que, víctima de las modernizaciones, fue enterrado. La «expectativa histórica» asociada a lo inexistente por la vía de la ficción la veremos de manera ejemplar en una obra posterior, *Smoke Signals* (2016), donde la artista utiliza la historia

de la ciudad perdida de Z, protagonizada por Percy Harrison Fawcett. A partir de la imagen de un dibujo de la entrada de la ciudad imaginada, hecho por el hijo de Fawcett, Quinteros construye un portal de madera, pasto seco y cal en medio del Amazonas en Mato Grosso, Brasil. Una construcción también colectiva en la que vemos una serie de sucesos e incidentes registrados en un filme de un poco más de una hora.

En una consumación de su interés por la matriz cinematográfica, aunque sin abandonar el motor del sitio específico y el desarrollo manual de las piezas, una obra relevante es *Piedra Ambrosetti* (2019-), primeros estudios para un proyecto cinematográfico, junto con Alan Segal, que combina técnicas de recreación, animación, documental, escultura y prácticas ceremoniales. La obra cita a los monolitos del valle de Tafí en Tucumán, Argentina, representaciones que datan del 820 a.C., entregados a la investigación y conservación arqueológica, y retirados todos de su lugar original. Al representar la transferencia y posterior instalación de la piedra Ambrosetti en el valle, junto con la utilización de testimonios y la historia del caso, la artista repasa preguntas sobre nuestra relación con el tiempo y la cultura material, en una crítica a las lógicas científico-arqueológicas.

En los tiempos del «boom de la memoria», la desconfianza con la interpretación del pasado y las incertezas con las expectativas del futuro, artistas como Quinteros colaboran para repensar nuestra relación con el tiempo histórico presente y con el pasado, destensándolo o exhibiéndolo en su naturaleza caleidoscópica y abierta, esto es, como pura condición de lo posible.

With the construction of sculptural-architectural objects, Pilar Quinteros' work combines narrative recreation and material proposal, challenging the official or formal approaches to the history of places. Her main operation consists of selecting objects that convey lost or unfinished imaginaries, real historical events that are close to fiction or fictions that carry a desire for truthfulness. Bodies made out of cheap, delicate and ephemeral materials are the protagonists of a story that recovers the hidden past of a specific place. A performance and intervention act generally goes together with this mission, being fixed on video in order to explore its rhetorical possibilities, based on documentary and fiction in dialogue with objectual, manual, and installative elements. Video, and also drawing, fulfill a fundamental role with the intention of "turning images into material", of making them concrete and visible through the artwork.

Monuments appear in several of her works in the form of patrimonial architectural sections or commemorative public sculpture. Between 2010 and 2014 the artist made a series of reconstructions of different missing monuments. *Friendship of Peoples Fountain* (2014) was one of them, an intervention at the Independence Square (Maidan) in Kiev, Ukraine, which involved the construction and installation of a part of the disappeared Friendship of Peoples Fountain in its original place, by means of a reproduction on light cardboard. With the help of a large group of volunteers, the piece gave a lost object the status of an event, reconstructing what had been buried, a victim of modernization. We will see this "historical expectation" associated with non-existent objects through fiction in an exemplary way in a later piece, *Smoke Signals* (2016), where the artist uses the story of the lost city of Z, starring Percy Harrison Fawcett. Based on a drawing of the entrance to the imagined city, made by Fawcett's son, Quinteros created a portal made out of wood, dry grass and lime in the middle of the Amazon in the Mato

Grosso, Brazil. A collective construction where we see a series of events and incidents recorded in a film lasting a little over an hour.

In a consummation of her interest in the cinematographic matrix, although without abandoning the drive of specific sites and the manual construction of her pieces, we find the *Ambrosetti Stone* (2019-), a relevant first study towards a cinematographic project, together with Alan Segal, which combines techniques of recreation, animation, documentary, sculpture and ceremonial practices. The piece refers to the monoliths of the Tafí valley in Tucumán, Argentina, representations dating from 820 BC, given over to archaeological research and conservation, and all removed from their original locations. By representing the movement and subsequent installation of the Ambrosetti stone in the valley, together with the use of testimonies and the history of the case, the artist reviews questions about our relationship with time and material culture, in a critique of scientific-archaeological logics.

In times of a "memory boom", marked by a mistrust of the interpretation of the past and an uncertainty with the expectations of the future, artists like Quinteros collaborate to reconsider our relationship with the present historical time and with the past, relaxing it or exhibiting it in its kaleidoscopic and open nature, that is, as a pure condition of possibility.

Camila Ramírez Gajardo



1

3 **UNIÓN POPULAR** (2012) | **POPULAR UNION** (2012)
Instalación. Seis herramientas intervenidas sobre mesa de madera, dimensiones variables.

2 **UN MILLÓN DE EMPLEOS** (2009) | **A MILLION JOBS** (2009)
Videoperformance y videoinstalación de tres canales, 2:52 min.

1 **ROJOS** (2020) | **REDS** (2020)
Cuatro puzzles de 414 piezas, 90 x 60 cm c/u.



2



Unión popular

Popular Union

Camila Ramírez trabaja con imágenes, símbolos y formas del pasado que activa en el presente como una estrategia para evidenciar la falta de proyecto político hoy. Por medio del diseño de objetos escultóricos, gráficas y archivos, se centra en las paradojas históricas sobre las utopías socialistas para plantear preguntas sobre los ideales y las desilusiones que sostienen el sistema productivo. Conceptos como los de trabajo y juego son fundamentales para comprender su obra, así como el rendimiento o la figura del obrero para reflexionar sobre cómo se construyó en Chile una de las sociedades más desiguales a nivel mundial. Esto lo hace a través de acciones colaborativas, objetos inútiles o puzzles en los que plantea el derrumbe de las utopías y la ferocidad del neoliberalismo basado en el abuso laboral, en la gestión y vigilancia del tiempo, en la productividad y eficacia de los cuerpos, en la precarización laboral, en la dependencia crediticia, entre otros.

Desde temprana edad la artista tuvo relación con el arte y la política; aquellas historias familiares y de barrio le generaron vínculos de afecto que han sido relevantes en su quehacer artístico. Hija de padre profesional y madre dueña de casa, abuelos obreros y abuelas costureras, creció en La Cisterna, comuna del sector sur de Santiago. Se unió a las Juventudes Comunistas, pero abandonó la militancia a los 20 años cuando entendió que ‘se perdía cierto campo visual’ estando en una especie de régimen disciplinario, porque lo que busca a través de la práctica artística es justamente construir espacios no previsibles, donde las incertidumbres y las preguntas le permitan revisar críticamente la historia, su propia historia.

En la obra *Un millón de empleos* (2012) —cuyo título se lo apropia de la primera campaña presidencial de Sebastián Piñera— construye juegos de plaza que sirven para la realización de acciones colaborativas. Muchas personas cargan un resbalín, un columpio o un balancín

para posibilitar su uso, planteándonos la paradoja de la (im)productividad como un eslabón del sistema, donde lxs trabajadorxs (obrerxs) sostienen la economía para el usufructo de unos pocos y donde los discursos políticos jamás se concretizan. En «Unión Popular» (2012), parte de la serie *Objetos comunitarios*, utiliza herramientas para la construcción como palas, martillos y carretillas, y las vuelve inservibles, convirtiéndolas en un gesto político sobre lo colectivo en cuanto ruina y anhelo.

En la serie *Rojos* (2020) propone frases que rememoran propagandas políticas —«Darle duro a la producción», «Chile trabaja por Chile» o «Estudiar y trabajar»— y que dan cuenta del discurso político-patronal que ha sostenido nuestro país a lo largo de siglos, donde la inequidad en temas de género, la impunidad frente a la corrupción de cuello y corbata, las brechas en el acceso a una educación de calidad, libre y gratuita, y la precarización laboral han empujado, entre otros acontecimientos históricos, el levantamiento social iniciado en octubre de 2019.

Su obra nos propone reflexionar sobre el pasado para movilizar un extraño estado quieto de las ideas. Sus obras nos abren preguntas sobre nuestro propio fracaso y las posibilidades de actuar colaborativamente para transformar, desde la acción, el presente.

Camila Ramírez works with images, symbols and forms of the past that she activates in the present as a strategy to show the current lack of a political project. Through the design of sculptural objects, graphics and archives, she focuses on the historical paradoxes of socialist utopias to raise questions about the ideals and disillusionments that sustain the productive system. Concepts such as work and play are essential for an understanding of her work, as well as the efficiency or the figure of the worker to reflect on how one of the most unequal societies in the world was created in Chile. She does this through collaborative actions, useless objects or puzzles in which she presents the collapse of utopias and the ferocity of neoliberalism based on labor abuse, on time management and surveillance, on the productivity and efficiency of bodies, on precarious work and credit dependency, among others.

From an early age the artist was related to art and politics. These family and neighborhood stories generated bonds of affection relevant to her artistic work. The daughter of a professional father and a housewife mother, laborer grandparents and grandmothers who were seamstresses, she grew up in La Cisterna, a commune in southern Santiago. She joined the Communist Youth Movement, but left the militancy at the age of 20 when she understood that ‘a certain visual field was lost’ by being in some kind of disciplinary regime, because what she seeks through her artistic practice is precisely to create unforeseeable spaces, where uncertainties and questions enable her to critically reevaluate history, her own history.

In her piece *A Million Jobs* (2012) —whose title was appropriated from Sebastián Piñera’s first presidential campaign— she built playground games for carrying out collaborative actions. Several people hold a slide, a swing or a seesaw in order for it to be used, posing the paradox of (im)productivity as a link in the system, where workers support the economy for the benefit of a few and

where political discourses never materialize. In *Popular Union* (2012), part of the *Community Objects* series, she used construction tools such as shovels, hammers and wheelbarrows, and rendered them useless, turning them into a political gesture on collectivity as ruin and longing.

In the *Reds* series (2020) she puts forth slogans that recall political propaganda, such as “Work hard for production”, “Chile works for Chile” or “Studying and working”, which show the political-employer discourse that our country has sustained over centuries, where inequity in gender issues, impunity in the face of white-collar corruption, disparity in access to free and quality education, and job insecurity have pushed, among other historical events, the social uprising that began in October 2019.

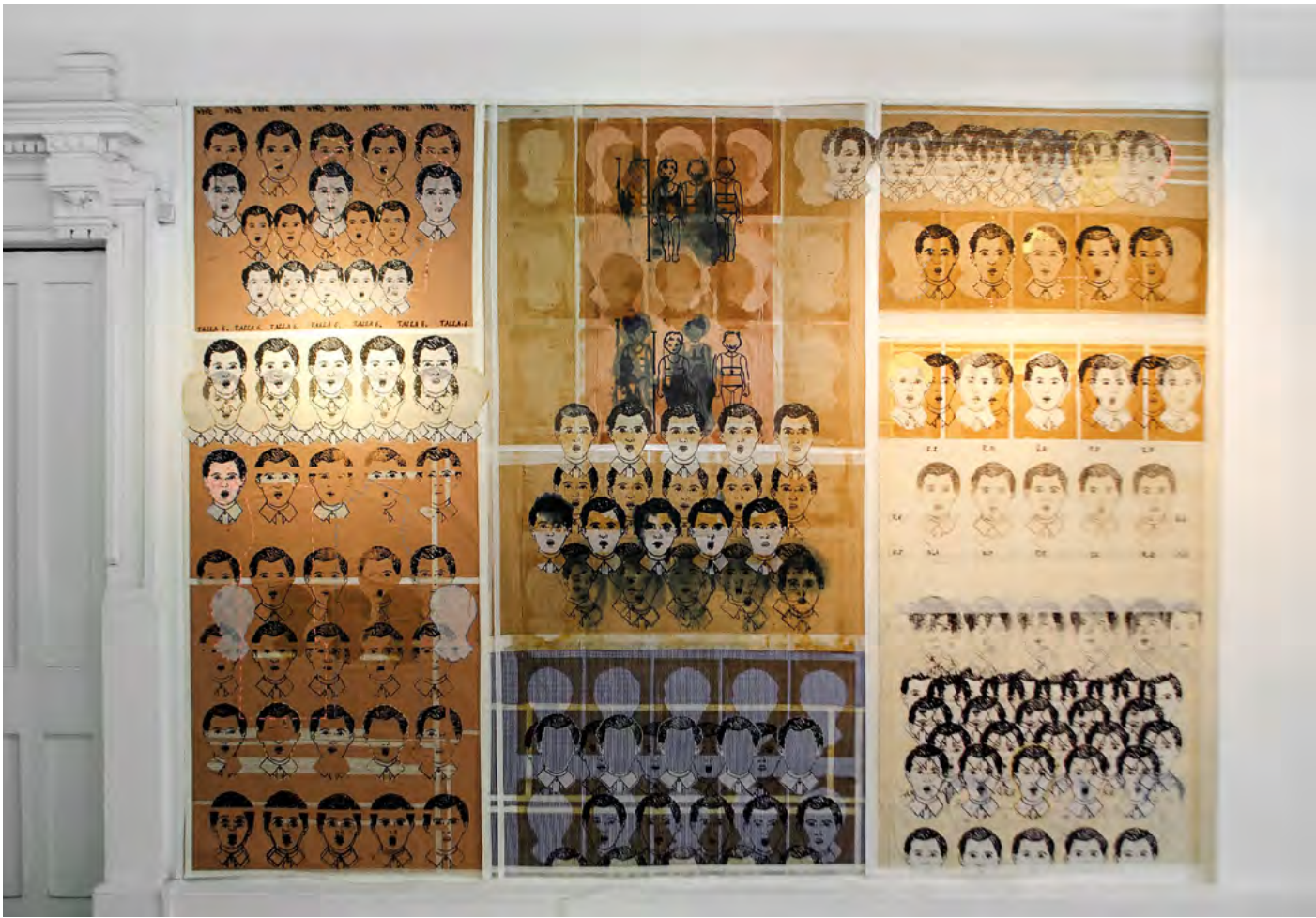
Her work makes us reflect on the past to mobilize a strange quiet state of ideas. Her work raises questions about our own failure and the possibilities of acting collaboratively to transform the present through action.

Katherina Oñate Potthoff



2 ESQUEMAS DE INFANCIA
(2016), DETALLES | CHILDHOOD
SCHEMES (2016), DETAILS
Instalación. Serigrafía, telas,
madera, dimensiones variables.

1 SOPA DE LETRAS (2018) |
ALPHABET SOUP (2018)
Escultura, 90 x 60 x 65 cm.
Colección Fondo de Adquisiciones
de Arte Contemporáneo del
Ministerio de las Culturas, las Artes
y el Patrimonio.



Costuras de una lectura o el arte más allá de la palabra

Seams of a reading or art beyond words

El (niño) inventa tanto como aprende; no es verdad que lo imite todo; quien se vuelve máquina de repetición es el hombre hecho y derecho.

Gabriela Mistral, *Elogio del niño*

Explorar la cuestión del problema en el mismo contexto, pareciera ser la desgarradura necesaria para abordar las causas y consecuencias que el proceso de modernización ha instalado en la hechura del tejido social. Como un proyecto de sumisión, el modelo canónico ha conducido patrones insignes mediante métodos maquinales que aspiran y seducen al comportamiento exhaustivo de una sociedad compulsiva, dispuesta a estandarizar su propia génesis a cambio de normativas que estimulan el apetito por producir y consumir contenidos al molde, los cuales se adentran en los cuerpos con la intención de colonizar los imaginarios personales y colectivos, figurando una serie de memorias donde reinan prejuicios y estereotipos que discriminan y alteran la textura natural de lo que fuese esencial a la vida: la distracción.

A partir de lo anterior, y ante el sometimiento de los esbozos de la cotidianeidad, Katherina Oñate viste un desobediente trabajo artístico en un amplio sentido biográfico, donde crea relaciones significativas en torno a las heridas que la estructura del régimen escolar imprimió en su infancia y desarrolla materialidades y objetos metafóricos en los que conjuga críticas y universos instalativos en referencia a las reglas impuestas por las encriptadas rutinas del sistema de orden. Este incierto producto de la crisis política que vivimos se desprende de su pasado decimonónico para abrir rutas de acceso hacia la sorpresa de lo inesperado y así, finalmente, descoser las costuras de lo hecho a la medida.

Desde un sentimiento reñido y desvanecido, y con la palabra como promotora de conceptualizaciones grabadas, la autora —a quien le costó aprender a leer— desarrolla desde muy temprana edad la agilidad del trabajo manual como puente recompositivo del saber, en un proceso cargado de analogías y deconstrucciones entre la técnica y la acción, donde es posible visualizar insistentes y obsesivas impresiones desde el quehacer doméstico como signo de las obligaciones de lo femenino e imitado a gran escala por las dimensiones sociales, culturales y políticas que determinan las frustraciones de una sociedad en crisis.

Para entonces, la combinación de subjetividades que aplica la artista en sus ejercicios plásticos, como por ejemplo en *Esquemas de infancia* (2016), han de introducirse desde otro corte, en donde el aprendizaje y el soporte quedan sujetos a las adiciones, sustracciones, desplazamientos y sobrecalces interesados en la desfiguración del prototipo, lo que advierte el peligro de la norma como limitación de cualquier proceso creativo-inventivo en cuanto a la reiteración de los contenidos como verdades absolutas.

Al inverso de ello, *Esquemas de infancia* va tramando, junto con una mixtura de lenguajes, genuinos silabarios que abren y aceleran la posibilidad del arte más allá de la ilustrada forma en la que habitamos desde un porvenir colonial, y que confeccionan pensamientos y sentidos a través de iconografías clásicas desbordantes para, de esta manera, (de)mostrarnos la homogeneización de una conducta aprehendida mediante la fragilidad de nuestra propia realidad, la que, sin duda, debe ser tratada para mejorar cualquier tipo de resultados.

He (child) invents as much as he learns; it's not true that he imitates everything; The one who becomes a repetition machine is the grown man.

Gabriela Mistral, *In praise of the child*

Exploring the issue of a problem in the same context seems to be the necessary fracture to address the causes and consequences that the modernization process has installed in the stitching of the social fabric. As a submission project, the canonical model has led to famous patterns through mechanical methods that aspire and seduce the exhaustive behavior of a compulsive society, willing to standardize its own genesis in exchange for regulations that stimulate the appetite for production and consumption adhering to the mold, which enter the bodies with the intention of colonizing personal and collective imaginaries, giving form to a series of memories where prejudices and stereotypes reign, discriminating and altering the natural texture of what is essential to life: distraction.

Based on the above, and faced with the submission of the sketches of everyday life, Katherina Oñate wears a disobedient artistic work in a broad biographical sense, where she creates significant relationships amid the wounds that the structure of the school regime imprinted on her childhood, developing materialities and metaphorical objects with which she combines criticism and installative universes in reference to the rules imposed by the encrypted routines of the order system. This uncertain product of the current political crisis emerges from its nineteenth-century past to open access routes to the surprise of the unexpected and thus, finally, unravel the seams of what is customized.

From a fought and fading feeling, and with the word as a promoter of recorded conceptualizations,

the author—who had a hard time learning to read—developed from an early age the agility of manual work as a recompositional bridge of knowledge, in a process full of analogies and deconstructions between technique and action, where it is possible to visualize insistent and obsessive impressions on housework as a sign of the obligations of femininity, imitated on a large scale by the social, cultural and political dimensions that determine the frustrations of a society in crisis.

By then, the combination of subjectivities that the artist applies in her plastic exercises, as for example in *Childhood Schemes* (2016), has to be introduced from another cut, where learning and support are subject to additions, subtractions, movements and overlaps interested in the disfigurement of the prototype, which warns of the danger of the norm as a limitation of any creative-inventive process in terms of the reiteration of the contents as absolute truths.

On the contrary, *Childhood Schemes* weaves, together with a mixture of languages, genuine syllabaries that open and accelerate the possibility of art beyond the enlightened way in which we inhabit a colonial future, which produces thoughts and meanings across overflowing classic iconographies so, in this way, it can demonstrate the homogenization of an apprehended behavior through the fragility of our own reality, which, without a doubt, must be treated to improve any kind of results.

Jessica Briceño Cisneros



1 ZONA DE SACRIFICIO (2020)
| SACRIFICE ZONE (2020)
Instalación realizada con Daniela Josefina Sepúlveda. Tapas de asbesto, pasta muro, cadenas, columna de 100 litros, circuitos eléctricos, dimensiones variables.
Registro: Camila González Simon.

2 TAJAMAR: CUANDO YA NO TE NOMBREN (2016) | TAJAMAR: WHEN THEY NO LONGER NAME YOU (2016)
Escultura. Hormigón armado, musgo, hepáticas y pintura látex, 130 x 130 x 80 cm, 320 kg.
Registro: Sebastián Mejía.

3 LIBÉLULA ISLAND (2020)
Díptico de video. Lago Wesserunsett, Madison, Wisconsin, EE.UU. Registro: Sanaz Sohrabi.



2



3

Un oasis del arte en Chile

An art oasis in Chile

«Oasis» es una de las palabras más antiguas registradas y se encuentra consignada en los papiros egipcios con el mismo significado que tiene hoy: lugar fértil. La obra de Jessica Briceño es eso, un lugar fértil desde el que podemos preguntarnos por la configuración de los afectos en este contexto neoliberal. Y cuando hablo de contexto no me refiero solo a Chile, el laboratorio de los Chicago Boys —que hasta hace poco se definió como un oasis desarrollado en medio del caos de América Latina—, sino que hablo del campo del arte en el que el concepto, las redes personales, la pose del compromiso político y saber navegar la corriente teórica de moda suelen ser determinantes en la construcción de una carrera.

Estuvo a punto de nacer en Isla Dorada, Maracaibo, pero escapó de su destino de ser isleña y en 1988 nació en Caracas, en el ocaso de la Venezuela saudita, la isla democrática y boyante que se mantenía fértil en medio de las dictaduras y crisis económicas que asolaban al resto de América Latina. En 1993 su familia se trasladó a Ecuador, donde vivieron por casi una década. Después llegaron a Chile, el país que reemplazó a Venezuela como el oasis latinoamericano. Estos viajes la marcaron profundamente: estar en movimiento y la incomodidad de no ser del lugar que habita devinieron en esa nostalgia migrante con la que empezó su exploración. Su familia y afectos han formado un archipiélago por el continente americano, lo que ha dirigido su investigación plástica hacia diversos contextos.

Se obsesionó con la arquitectura moderna de Santiago, con esa frialdad de los conjuntos habitacionales que comprendió como ruinas del proyecto moderno. Su interés principal es la escultura, campo en el que también es una isla: trabaja en el mundo del arte, que ha sido dominado por los hombres, y además se interesa por procesos y materiales que históricamente han sido masculinos, como la construcción, el concreto y la soldadura. Sus proyectos la han llevado a presentarse en espacios como

la Bienal de Cuenca y a hacer residencias en el Sculpture Space (Nueva York) y en Skowhegan School of Painting and Sculpture (Maine), en donde pudo materializar su sueño de construir una isla íntima llamada *Libélula Island*, ubicada en medio del lago Wesserunsett, que es parte de la residencia. Construir la isla implicó un trabajo exigente, y la recompensa era un lugar a solas, con una piscina privada y un volcán.

Lejos de sus islas, sigue reflexionando sobre su origen y encontrando conexiones entre el mundo interno y el espacio público. Su interés por el agua y su relación con la vida se mantiene, y la nostalgia que en un momento se enfocó en las ruinas arquitectónicas ahora la acompaña en los poemas y canciones que incorpora a su escultura. Cada vez se siente más cómoda en la incomodidad del tránsito. En sus palabras: ‘Todas las contradicciones pueden habitar en mí’, y esto es lo que hace que podamos esperar que lo que salga de su taller en Santiago nos siga sorprendiendo e interpellando.

“Oasis” is one of the oldest words in recorded history, found in Egyptian papyri with the same meaning as today: a fertile place. Jessica Briceño’s work is just that, a fertile place in which we can ask ourselves about the affective configurations of our neoliberal context. And when I speak of context, I’m not only speaking of Chile, the Chicago Boys’ laboratory that until recently was defined as a developed oasis in the midst of a chaotic Latin America. I’m rather speaking of the field of art, where concepts, personal networks, the affectation of political commitment and a certain navigational know-how on the latest theoretical trend are usually decisive in career-building.

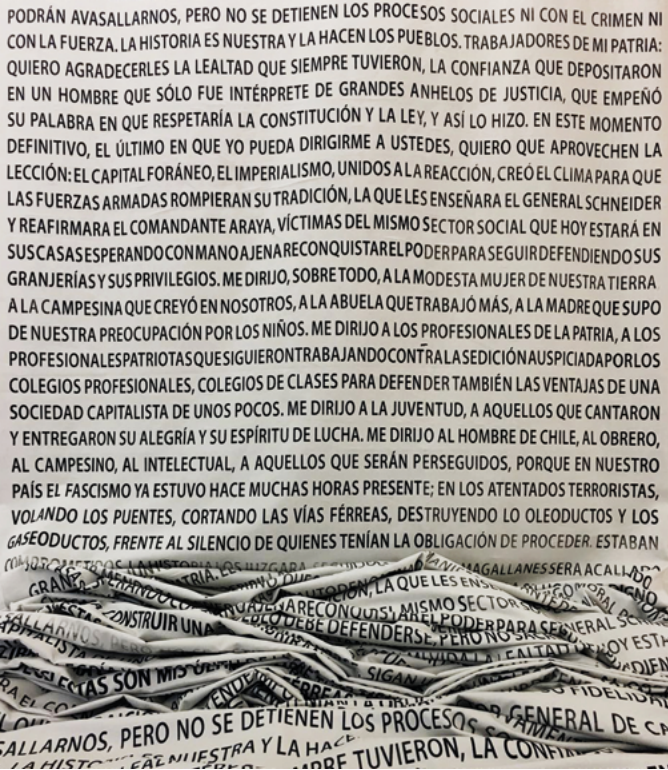
She was almost born in Isla Dorada, Maracaibo, but escaped her destiny of being an islander and in 1988 she was born in Caracas, in the decline of the Saudi Venezuela, the democratic and buoyant island that remained fertile in the midst of dictatorships and economic crises that devastated the rest of Latin America. In 1993 her family moved to Ecuador, where they lived for almost a decade. Then they came to Chile, the country that replaced Venezuela as the Latin American oasis. These trips left a deep impression on her: being on the move and the discomfort of not belonging to the place she was living in turned into a migrant nostalgia with which she began her exploration. Her family and her affections have formed an archipelago across the American continent, which has directed her plastic research towards different contexts.

She became obsessed with Santiago’s modern architecture, with the coldness of the housing complexes that she saw as ruins of the modern project. Her main interest is sculpture, where she is also an island: she works in the art world, which has been dominated by men, and is also interested in processes and materials that have been historically masculine, such as construction, concrete and welding. Her projects have led her to places such as the Cuenca Biennial and to carry

out residencies at the Sculpture Space (New York) and at the Skowhegan School of Painting and Sculpture (Maine), where she was able to materialize her dream of building an intimate island called *Libélula Island* as part of her residency, located in the middle of the Wesserunsett Lake. Building the island was demanding work, but the reward was a place to herself, with a private pool and a volcano.

Far away from her islands, she continues to reflect on her origin, finding connections between the internal world and the public space. She keeps up her interest in water and her relationship with life, and the nostalgia that once focused on architectural ruins now accompanies her in the poems and songs that she incorporates in her sculptures. She is ever more comfortable in the discomfort of transition. In her words: ‘All contradictions can inhabit in me’, and this makes us expect that what comes out of her workshop in Santiago will continue surprising and challenging us.

Constanza Urrutia Wegmann



1



2



3 LA GRAN URDIMBRE (2019),
DETALLE | THE GREAT WARP
(2019), DETAIL
Instalación de urdimbres y tapicería,
260 x 340 cm.

2 PROYECTO CHARAZANI
(2019-2020), DETALLE |
CHARAZANI PROJECT
(2019-2020), DETAIL
Instalación, dimensiones variables.

1 EL ÚLTIMO METRAJE
(2018), DETALLE | THE LAST
METRES (2018), DETAIL
Impresión serigráfica sobre tela,
300 x 160 cm.



La historia en los dedos. El quehacer textil y el tiempo

History on the fingers. Textile work and time

Si tuviera que definir el carácter distintivo del trabajo que Constanza ha realizado durante los últimos años, este sería la insistencia por pensar, profundizar y activar las distintas capas de la *textilidad*: aquello que ella define como ‘relacionado al sentir en el textil’. Sería equivocado especular que esto se limita únicamente a la presencia y trabajo corporal en el quehacer, pues refiere tanto al sentir como al pensar, involucrados de manera no jerárquica en el trabajo textil.

Proyecto Charazani (2019-2020)¹ es una invitación a pensar las distintas posibilidades y dimensiones de la disciplina en un recorrido que parte observando la huincha Charazani (llamada así en referencia a la localidad boliviana donde se realiza), herencia andina del tejido y su tecnología, para develar momentos y tiempos diversos que, a su vez, amplían las posibilidades del presente para reflexionar sobre este tipo de trabajo, la historia y el tiempo por venir. En una línea cercana, esta vez enfocada en la historia social, política y cultural de Chile, las obras *Acción Machasa*² (2017) y *El último metraje*³ (2018) investigan momentos históricos fundamentales para profundizar tanto en la relación entre el textil y los tiempos como en la revolución social y ‘la asociatividad que está pasando en el hecho histórico’, señala Constanza.

En una indagación sobre las interrelaciones «entre las esferas técnicas y tecnológicas de la producción textil y la esfera de lo social»⁴, el proyecto de investigación *Las Fábricas* (2018-), en el que Constanza ha trabajado durante los últimos años y del cual son parte *Acción Machasa* y *El último metraje*, profundiza en la *textilidad*, en su definición de tecnología como un ‘conjunto de relaciones sociales generadas en las actividades productivas’, y de la técnica como el «conjunto de conocimientos y prácticas, construido históricamente en una región determinada, que se entienden en los ámbitos intelectual y corporal»⁵. De este modo, a través

de un trabajo de «archivo textil», Constanza examina el contexto sociopolítico de la Fábrica Yarur S.A. en los años setenta, cuando se anhelaba una sociedad distinta, un proyecto político centrado en los trabajadores y trabajadoras liderado por el presidente Salvador Allende en el gobierno de la Unidad Popular. Ese momento de utopía, que resuena hoy en Chile y en otras partes del mundo, es el que se visita con los dedos, para «pensar *con o a través de la piel*»⁶, para especular sobre formas distintas de estar y vivir en comunidad.

1 Instalación realizada con técnicas variadas: impresión láser sobre tela, tejidos en tapicería, serigrafía sobre tela, entre otras.

2 Acción en el espacio público de Santiago, Chile, para hacer visible el túnel que posibilitó el traslado de material textil entre las plantas de la Fábrica Yarur S.A. (posteriormente Machasa) entre 1937 y 1982.

3 Instalación que reproduce el último discurso del presidente Salvador Allende, para referir al momento en el que la industria nacional, junto con el tejido social, fueron forzosamente fracturados.

4 Denise Y. Arnold y Elvira Espejo, *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto* (La Paz: ILCA, 2013), 28.

5 Arnold y Espejo, *El textil tridimensional*, 28.

6 Sara Ahmed y Jackie Stacey, *Thinking Through the Skin* (Londres: Routledge, 2001), 1 [mi traducción].

If I had to define the distinctive character of Constanza's work in recent years, it would be the insistence on thinking, deepening and activating the different layers of *textility*: what she defines as "related to feeling in textiles". It would be wrong to speculate that this is limited to presence and bodily work in the task, since it refers to both feeling and thinking, the two of them involved in a non-hierarchical way in textile work.

Charazani Project (2019-2020)¹ is an invitation to think of the different possibilities and dimensions of the discipline in a journey that starts by observing the Charazani weaving band (so called in reference to the Bolivian town where it is made), an Andean heritage of weaving technology, in order to reveal different moments and temporalities that, in turn, expand the possibilities of the present to reflect on this type of work, history and the future. Closely related, but now focusing on the social, political, and cultural history of Chile, the pieces *Machasa Action*² (2017) and *The Last Metres*³ (2018) deal with fundamental historical moments to deepen both the relationship between textiles and the times, as in social revolutions, and "the associativity taking place in a historical event," says Constanza.

In an investigation into the interrelationships "between the technical and technological spheres of textile production and the social sphere"⁴, *The Factories* research project (2018-), in which Constanza has worked in recent years and which includes pieces like *Machasa Action* and *The Last Metres*, delves into *textility*, in its definition of technology as a 'set of social relations generated in productive activities', and of technique as the "set of knowledge and practices, historically created in a specific region, and understood at the intellectual and corporal level"⁵. Thus, with this "textile archive" work, Constanza examines the socio-political context of the Yarur S.A. factory in the 1970s, when a different society was longed for, a political project focused on workers led by President Salvador Allende in the Popular Unity

government. That moment of utopia, which resonates today in Chile and other parts of the world, is the one that is visited with the fingers, in order to "think *with* or *through* the skin"⁶, in order to speculate on different ways of being and living in a community.

1 Installation including various techniques: laser printing on fabric, upholstery fabrics and screen printing on fabric, among others.

2 Action carried out in the public space of Santiago, Chile, to give visibility to the tunnel that made possible the transfer of textile material between the Yarur S.A. (later Machasa) plants between 1937 and 1982.

3 Installation reproducing President Salvador Allende's final speech, referring to the moment in which the national industry, together with the social fabric, were forcibly fractured.

4 Denise Y. Arnold and Elvira Espejo, *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto* (La Paz: ILCA, 2013), 28.

5 Arnold y Espejo, *El textil tridimensional*, 28.

6 Sara Ahmed and Jackie Stacey, *Thinking Through the Skin* (London: Routledge, 2001), 1.

Angie Saiz González



1



1 *NVHD NADIE VE EN HD* (2014) | *NSHD NOBODY SEES IN HD* (2014)

Serie de 9 piezas de video en VHS digitalizadas en HD color y blanco negro, 25:15 min.

2 *REVERSO* (2021) | *REVERSE* (2021)

Serie fotográfica. 5 fotomontajes digitales (originales desde captura VHS + captura de celular), dimensiones variables. Impresión digital color sobre papel fotográfico 35 x 45 cm c/u. Libro de artista, edición bilingüe español-inglés de 22 ejemplares seriados, formato media carta y encuadernación propia con costura manual, 72 páginas en impresión láser sobre papel hilado de 90 g, albanene de 95 g y tapas en opalina de 120 g intervenidas en portadas únicas con esmalte acrílico.

3 *REFLEX. UN JARDÍN Y OTRAS COSAS QUE ATESORAR* (2018) | *REFLEX. A GARDEN AND OTHER THINGS TO TREASURE* (2018)

Vídeoinstalación site specific (gravilla, ripio, escombros, aislapol, plástico, bolsas de basura, suculentas, siemprevivas, helechos), serie fotográfica, proyección de video y composición sonora. Vídeo digital blanco y negro, 5:24 min. Registro: Jorge Brantmayer. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.



La imagen y sus sentidos

The image and its meanings

Angie Saiz trabaja, como ella misma señala, a partir de las nociones de trauma, limbo y ruina, y circula con ellas entre un pasado autobiográfico, subjetivo, y un presente global marcado por un efecto de despojo y expulsión.

Con formación en artes y realización cinematográfica, Angie Saiz se vale de la fotografía, el video, la intervención del espacio público y el sonido. En sus obras transita desde la imagen análoga a la digital, utilizando tanto la apropiación de fotografías y videos como registros de su propia autoría para investigar el efecto de las imágenes en nuestra construcción y comprensión de mundo, cuestionar su hipersaturación en el marco de la economía escópica que caracteriza la contemporaneidad y explorar su efecto en la elaboración de su propia memoria y experiencia del presente.

El sonido siempre ha sido un componente fundamental de sus piezas, cuestión que se ha acentuado y cobrado un peso singular en los últimos años al trabajar la articulación imagen/audio y la información que cada uno de ellos entrega en una producción audiovisual. Si lo que cuestiona su trabajo es el modo en que la imagen en la contemporaneidad se aleja de la realidad para —mediante el desarrollo de tecnologías de captura y reproducción— generar una realidad imposible, podemos constatar en él una suerte de desjerarquización del sentido de la visión a través de la confusión o complementariedad de los sentidos. Posibilita así la aprehensión del mundo desde otras percepciones en la idea de descolocar el supuesto sentido único del relato visual, tal como ocurre en *Los objetos están más de lo que aparentan* (2015) o en *NVHD Nadie ve en HD* (2014), construido en base a registros audiovisuales que implican un transcurso, pero en los que no ocurre nada, y cuyo título de por sí instala la duda sobre la realidad o credibilidad de las imágenes.

A partir de estas obras podemos entender la imagen como un «espacio para la mirada», un espacio

extendido para su despliegue, a diferencia de la imagen constreñida y rápida del universo visual contemporáneo, diferenciando —y en ello, denunciando— el consumo rápido de imágenes que conlleva lo que la artista califica como ‘manipulación visual de las masas’, en oposición a la dilación del espacio del plano y su transcurrir.

Junto con ello, Angie Saiz instala una indagación sobre los despojos: ¿de qué nos despojamos y de qué cosas somos despojadas en el sistema económico actual del sentido y la memoria? Para ello aborda su propia historia familiar, recurriendo tanto a antiguas fotografías y a registros en cinta VHS que son manipulados tecnológicamente —y por lo tanto «mediados» en su exposición— como al registro sutil de imágenes de situaciones anodinas, registros que nos sumen en un tiempo otro del requerido por este sistema de tráfico de la imagen, fugaz, rápida. Así, Saiz investiga y expone los modos en que el neoliberalismo construye nuestro universo visual y los sistemas de control operados por vía de la imagen y su exceso, situación a la que denomina ‘evasión mediática versus realidad omitida’ e instala su trabajo desde el lado de esta ‘realidad omitida’.

Aspectos como el collage, lo borroso, lo dislocado y el blanco y negro nos hablan del problema del ver, pero también del recuerdo, de la memoria, de pertenencia y pérdida de pertenencia, de nostalgia y exilios a partir de imágenes que, en articulación con el sonido, pueden transitar desde lo entrañable a lo perturbador, como ocurre en *Nada* (2016), pieza que junto con *Reflex. Un jardín y otras cosas que atesorar* (2018) y *Reverso* (2021) plantean la posibilidad de ‘nuevas ficciones de una memoria exorcizada, o una posible desmemoria de sanación’, como la propia artista explica.

Angie Saiz works, as she herself points out, on the notions of trauma, limbo and ruin, and moves with them between an autobiographical, subjective past, and a global present marked by an effect of dispossession and expulsion.

With a background in arts and filmmaking, Angie Saiz works with photography, video, public space intervention and sound. She goes from analog to digital images, using both the appropriation of photographs and videos as well as recordings of her own authorship to explore the effect of images on our construction and understanding of the world, questioning the hypersaturation within the framework of a scopic economy characteristic of contemporaneity, exploring its effect on the elaboration of her own memory and her experience of the present.

Sound has always been a fundamental component of her pieces, an issue that has been accentuated and gained singular weight in recent years when working on the image/audio articulation and the information that each of these provides to an audiovisual production. If what her work is questioning is the way in which contemporary images move away from reality in order to —through the development of capture and reproduction technologies— generate an impossible reality, we can verify in it a kind of de-hierarchization of the sense of vision through the confusion or complementarity of the senses. Thus, she enables the apprehension of the world from other perceptions, based on the idea of dislodging the supposed exclusive sense of the visual account, as occurs in *Objects are more than they appear* (2015) or in *NVHD Nobody sees in HD* (2014), built on the basis of audiovisual recordings that imply a course, but where nothing happens, and whose title itself casts a doubt on the reality or credibility of images.

From these works we can understand the image as a “space for the gaze”, an extended space for the unfolding of the gaze, as opposed to the constricted and rapid image of the contemporary visual universe, differentiating —and thereby denouncing— the accelerated consumption

of images that entails what the artist describes as ‘visual manipulation of the masses’, in contrast to the delay of the space of the shot and its passing.

Along with this, Angie Saiz establishes an inquiry into residues: what do we relinquish and what things are we deprived from in the current economic system of meaning and memory? To do this, she addresses her own family history, using both old photographs and VHS tapes that are technologically manipulated —and therefore “mediated” in their exhibition— as well as the subtle capturing of images of anodyne situations, records that place us in a different time than the one required by the fleeting and fast image traffic system. Thus, Saiz explores and exposes the ways in which neoliberalism constructs our visual universe and the control systems operated by means of the image and its excess, a situation which she calls ‘media evasion versus omitted reality’, establishing her work from the side of this ‘omitted reality’.

Aspects such as collage, blurring, dislocation and black and white speak to us of the problem of seeing, but also of recollection, memory, belonging and the loss of belonging, of nostalgia and exiles upon images that, in articulation with sound, can move from endearing to disturbing, as in *Nothing* (2016), a piece that together with *Reflex. A garden and other things to treasure* (2018) and *Reverse* (2021) raise the possibility of “new fictions of an exorcised memory, or a possible healing forgetfulness,” as the artist herself explains.

Antonieta Clunes Reyes



1



2

1. *PROSPECCIONES DE LA POBLACIÓN FLOTANTE* (2017) | *SURVEYS OF THE FLOATING POPULATION* (2017)
(Arriba) Intervención de sitio específico en el barrio Playa Blanca, que vivía un proceso de expropiación y cambios debido a la instalación del Casino Enjoy Antofagasta.
(Abajo) Instalación, dimensiones variables.
Museo de Artes Visuales.

2. *HOMBRES DE NIEBLA* (2017) | *MEN OF FOG* (2017)
Intervención en el Museo Regional de Antofagasta. Falso documental, instalación museográfica, video, esculturas, herbario de algas, entre otros, dimensiones variables.

3. *TABALI* (2016)
Impresión sobre placas metálicas, 21,6 x 16,5 cm.

4. *ANCHULLO* (2016)
Impresión sobre placas metálicas, 21,6 x 16,5 cm.

5. *DIVIDUAL* (2016)
Instalación. Proyectores de producción propia y análogos, tablets, silla y escritorio, dimensiones variables.



3



4



5

Arqueologías sospechosas, materialidades sensibles

Suspicious archeologies, sensitive materialities

Antonieta Clunes trabaja en instalaciones de diversos formatos que combinan imagen fotográfica, artes electrónicas y medios analógicos. Su obra se liga profundamente al territorio mediante investigaciones y levantamientos que buscan escarbar en la historia y la identidad de los lugares, a través de su condición crítica, las huellas y permanencias del dominio colonial y económico. Las imágenes, su poder en la memoria y la identidad social y personal son parte esencial de estas investigaciones, en las que vemos una aguda sensibilidad material.

Su incursión por lo medial ha estado sujeta más a una forma procedimental científica —en cuanto a métodos, herramientas y sensibilidad— que a una fijación por los aparatos tecnológicos, anclándose a temas como el *tecnoandinismo*, el estudio de tecnologías andinas de equilibrio con el entorno, asuntos ampliamente necesarios para enfrentar las perturbaciones del mundo moderno.

Dejándose influenciar por las metodologías de las ciencias sociales y de los procesos de construcción del saber científico, en particular de la arqueología y la etnografía, Clunes recurre a la ficción para evidenciar la falsedad y provisionalidad de los relatos museales y científicos con el objetivo de evidenciar la ideología que se esconde tras ellos. La sospecha y la interpretación, fundamental en la construcción del conocimiento, son dimensiones que la artista hará rendir en un procedimiento altamente exploratorio, intuitivo y procesual.

Esta mirada crítica se dirige al norte del país, y en especial a Antofagasta, tanto por sus problemas socioambientales —producto del omnívoro extractivismo de la minería— como por su pasado colonial, cuyas prácticas ya sedimentadas continúan alterando la geografía y la identidad local. Estos temas, que articulan varios de sus proyectos personales y colectivos¹, se instalan siempre en diálogo con el presente, es decir, como problemáticas transhistóricas que definen al territorio.

Hombres de niebla (2017), obra iniciada a partir de recorridos, bitácoras y estudios tipológicos por la zona norte, se enfoca en la cultura de los changos o camanchacos y el problema de la masiva extracción del huiro negro² en Paposo, lugar en el que habitaban. El hecho de que la única representación de este pueblo costero en el Museo Regional de Antofagasta esté errada —naturalmente fiel al eurocentrismo del siglo XIX y a la idea del indígena como hombre primitivo— motiva a la artista a elaborar sus propias imágenes, acompañadas de varios objetos que registran las etapas del proceso —entre ellos una momia, tejidos y cestería hecha de huiro—. La artista simula un gabinete siguiendo la estética del mismo museo que cuestiona, y su resultado es un gran mapa que evidencia la relatividad del relato oficial museográfico.

Otra obra que incorpora el trabajo de campo es *Prospecciones de la población flotante* (2017), proyecto que da lugar a una arqueología de la ausencia, una escenografía especulativa material que dramatiza un grupo de objetos para hablar sobre los procesos de gentrificación y las radicales transformaciones barriales que acechan a la población de Playa Blanca.

Sus instalaciones se proponen entonces como formas de fragmentar el paisaje, que recrean espacios mediante objetos, imágenes, soportes y materialidades múltiples para traicionar la idea de unicidad y, por lo tanto, de veracidad en el relato, expandiendo los síntomas de las violencias presentes en él.

¹ Antonieta Clunes es también diseñadora y gestora cultural. Una de las iniciativas que ha liderado es Espacio Modelo, inaugurado en 2018, un espacio independiente de arte contemporáneo ubicado entre los puestos de la Feria Modelo en Antofagasta.

² Piso trófico de toda la vida marina de la zona, cuya extracción pone en riesgo a más de 150 especies.

Antonieta Clunes creates installations of various formats, combining photographic images, electronic arts and analog media. Her work is deeply connected to the territory, producing investigations and surveys that delve into the history and identity of places, in their critical condition, their traces and the permanence of colonial and economic supremacy. Images, their effect in memory, and social and personal identity are an essential part of her research, where we see an acute material sensitivity.

Her foray into medial arts has been more prone to a scientific procedural form—in terms of methods, tools and sensitivity—than to a fixation on technological devices, anchoring herself to topics such as *techno-Andeanism*, the study of Andean technologies of balance with the environment, matters widely necessary to face the disturbances of the modern world.

Allowing herself to be influenced by methodologies from the social sciences and the processes of construction of scientific knowledge, particularly archeology and ethnography, Clunes resorts to fiction to show the falseness and provisionality of museum and scientific accounts to demonstrate the ideology behind them. Suspicion and interpretation, fundamental in the construction of knowledge, are dimensions that the artist will produce in a highly exploratory, intuitive and procedural fashion.

This critical gaze is directed to the north of the country, especially towards Antofagasta, both because of its socio-environmental issues—a product of the omnivorous mining extractivism—and because of its colonial past, whose already established practices continue to alter the local identity and its geography. These issues, which articulate several of her personal and collective projects¹, are always in dialogue with the present, that is, as transhistoric problems that define the territory.

Men of Fog (2017), a piece based on travels, logs and typological studies in the northern area, focuses on the culture of Changos or Camanchacos and the

massive extraction of black seaweed² in Paposo, the place they inhabited. The fact that the only representation of this coastal town in the Regional Museum of Antofagasta is wrong—evidently faithful to 19th century Eurocentrism and the idea of indigenous people as primitive men—motivates the artist to create her own images, accompanied by various objects that record the stages of the process, among them a mummy, weavings and basketry made out of seaweed. The artist simulates a cabinet, following the aesthetics of the same museum that she questions, and the result of it is a large map that makes evident the relativity of the official museum account.

Another piece incorporating fieldwork is *Surveys of the floating population* (2017), a project that gives rise to an archeology of absence, a speculative material scenography that dramatizes a group of objects in order to talk about gentrification processes and the radical transformations in neighborhoods that threaten the population of Playa Blanca.

Her installations are ways of fragmenting the landscape, recreating spaces through objects, images, media and multiple materialities to betray the idea of uniqueness and, therefore, of truthfulness in the story, expanding its symptoms of violence.

¹ Antonieta Clunes is also a designer and cultural manager. One of her initiatives is Espacio Modelo, inaugurated in 2018, an independent space for contemporary art located between the stands of the Modelo Marketplace in Antofagasta.

² Trophic floor of all marine life in the area. Its extraction threatens more than 150 species.

Resignificación de saberes

Resignification of
knowledge

A partir de prácticas que evocan fuentes de conocimientos heredados y transmitidos por generaciones, las artistas presentan lecturas críticas —más allá de lo técnico o de lo plástico— en relación a la producción contemporánea y la memoria ancestral. El tejido, el relato oral, la tradición artesana popular, y otros saberes son asimilados a través de diversos desplazamientos para reactivar un pasado que es también presente.

Based on practices that evoke sources of knowledge inherited and transmitted by generations, these female artists present critical readings —beyond technical or plastic aspects— in relation to contemporary production and ancestral memory. Weaving, oral accounts, popular artisan tradition and other kinds of knowledge are assimilated through various movements that reactivate a past that is also present.

Rosa Valdivia Maldonado



1



2



3

1. TEJEDORA DE MALEZAS (2014) | WEED WEAVER (2014)
Proceso de trabajo. Registro: Eduardo Escobar.

3. BITÁCORA DE LAS CASAS (2020) | LAS CASAS BLOG (2020)
Proceso de trabajo con Maruch Santíz.

2. TEJEDORA DE MALEZAS (2014) | WEED WEAVER (2014)
Textil. Pasto tejido a crochet, dimensiones variables.

4. BITÁCORA DE LEYVA (2018) | LEYVA'S BLOG (2018)
Textil. Ruana tejida de pasto.



Tramar en resistencia... o hacer más con menos

Weaving in resistance... or doing more with less

La práctica artística de Rosa Valdivia se inserta en la fractura de las categorías que históricamente han tildado de arte a una cosa y no otra. Este descalce es resultado de un análisis sobre el campo del arte, que sospecha de cierta grandilocuencia de los gestos y que, a veces, pareciera ser un requerimiento para formar parte de él. La artista anula de manera lúcida y poco pomposa las concepciones binarias del arte que separan a la artesanía del «arte docto», una escisión que no es sino otra cara para una irrevocable segregación de clases. Rosa se sitúa consecuentemente en la difusa linde que otorga a su quehacer una consistencia eminentemente política y feminista, que rechaza la homogenización y subsunción real¹ que el capitalismo reclama para operar en su lógica.

Ello puede leerse en el contexto en que diversas miradas que surgen a inicios del siglo XXI incentivan una resignificación del quehacer textil en cuanto oficio feminizado y como una posible plataforma empoderante². Así, se produce una resimbolización de una labor que fue menoscabada y, por tanto, relegada a las mujeres por el peso de la tradición patriarcal occidental.

En Rosa Valdivia el textil surge como resultado de la influencia de su núcleo familiar, a partir del cual comienza a producir bordados y tejidos. Posteriormente, expande ese campo al ser parte del espacio de residencias Casapoli, en Coliumo, región del Biobío, Chile. Allí realiza *Tejedora de malezas* (2014), que marca su cuerpo de obra al pasar del encierro aislado del taller a conectar con el territorio, en una operación de observación, recolección y factura que formará parte de su metodología. La artista recolecta maleza, que no es otra cosa que una planta rebelde que crece en donde los humanos no la esperan, ergo, una construcción cultural. Su producción es lenta pero constante, contraria a las pautas del mercado efectista; una temporalidad personal de trabajo que incorpora la efimeralidad

como apuesta antimerchantil: el objeto está destinado a desaparecer.

De manera «hilada», continúa con la utilización de materiales orgánicos en NARA, espacio de residencia en Villa de Leyva, Colombia (2018), donde también trabaja a partir de malezas, que ahora entrelaza con saberes de mujeres que hacen del tejido un modo de resistir en vida. Es patente en su trabajo que tejer es entonces una toma de posición³ y una plataforma para la construcción de saberes comunes, que no solo se relaciona con una supervivencia económica y la autogestión de ese bien, sino que también plantea los alcances hacia el territorio de los cuidados y afectos, atendido el impacto social de estos.

A pesar de la rigurosidad técnica del trabajo, no hay un afán patrimonialista ni conservativo en el oficio, y el eludir esos esencialismos se condice con el planteamiento insurrecto de la obra de Rosa Valdivia: se urde para tejer, se teje para resistir.

¹ Nicolás Germinal Pagura, «Las formas actuales de subsunción del trabajo y sus repercusiones en la constitución de subjetividades (ponencia, VII Jornadas de Investigación en Filosofía, Universidad Nacional de La Plata, 10 al 12 de noviembre de 2008), http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.490/ev.490.pdf.

² Eliana Sánchez-Aldana, Tania Pérez-Bustos y Alexandra Chocontá-Piraquive comentan a Maura Kelly, Elizabeth Groenewald y otras autoras en «Qué son los activismos textiles. Una mirada desde los estudios feministas a catorce casos bogotanos», *Athenea Digital* 19, n.º 3 (2019).

³ Idea que ya menciona Rozsika Parker en *The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine* (Londres: The Women's Press, 1984).

Rosa Valdivia's artistic practice is inserted in the fracture of the categories that have historically labeled one thing as art and not another. This mismatch is the result of an analysis on the field of art, suspecting of a certain grandiloquence of gestures and which, at times, seems to be a requirement in order to be a part of it. The artist cancels in a lucid and humble way the binary conceptions of art that separate crafts from "learned art", a division that is nothing more than another side of an irrevocable class segregation. Rosa is consequently situated on the diffuse border that gives her work an eminently political and feminist consistency, which rejects the homogenization and real subsumption¹ that capitalism demands to operate in its logic.

This can be read in the context of various views emerging at the beginning of the 21st century that encourage a resignification of textile work as a feminized trade and as a potentially empowering platform². Thus, there is a resymbolization of a work that was undermined and, therefore, relegated to women by the weight of Western patriarchal tradition.

In Rosa Valdivia, textiles arise as a result of the influence of her family nucleus, upon which she begins to produce embroidery and weaving. Later, she expands that field by being part of the Casapoli residency, in Coliumo, Biobío region, Chile. There she carried out *Weed weaver* (2014), which marks her oeuvre by going from the isolated confinement of the workshop to a connection with the territory, in an operation of observation, collection and craft that will become a part of her methodology. The artist collects weeds, which is nothing more than a rebellious plant that grows where humans do not expect it to, ergo, a cultural construction. Her production is slow but constant, contrary to the guidelines of the gimmicky market; a personal work temporality incorporating ephemerality as an anti-business stance: the object is destined to disappear.

In a "spun" way, she continues with the use of organic materials in NARA, a residency in Villa de Leyva, Colombia (2018), where she also works with weeds, that she now intertwines with the knowledge of women who use weaving as a way of resistance. It is clear in her work that weaving is a stance³ and a platform for the construction of common knowledge, which is not only related to economic survival and self-management of goods, but also raises the scope towards the territory of care and affection, considering their social impact.

Despite the technical rigor of her work, there is no patrimonial or conservative desire in her craft, and avoiding these essentialisms is consistent with the insurrectionary approach of Rosa Valdivia's work: warping in order to weave, weaving in order to resist.

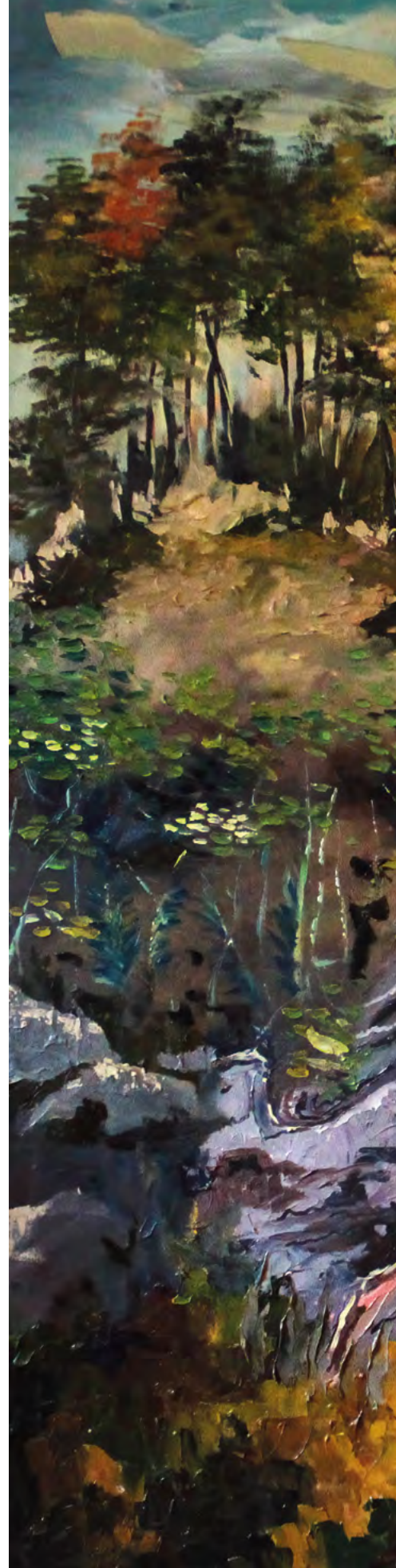
¹ Nicolás Germinal Pagura, "Las formas actuales de subsunción del trabajo y sus repercusiones en la constitución de subjetividades (lecture at the VII Research in Philosophy Conference, Universidad Nacional de La Plata, November 10-12, 2008), http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.490/ev.490.pdf.

² Eliana Sánchez-Aldana, Tania Pérez-Bustos and Alexandra Chocontá-Piraquive comment on Maura Kelly, Elizabeth Groenewald and other female authors in "Qué son los activismos textiles. Una mirada desde los estudios feministas a catorce casos bogotanos", *Athenea Digital* 19, N° 3 (2019).

³ An idea already mentioned by Rozsika Parker in *The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine* (London: The Women's Press, 1984).

Marcela Huitraiqueo

EPEW DE BLANCA NECULQUEO,
SHUMPALL (2019)
Óleo sobre lienzo, 150 x 120 cm.
Registro: Paula Caballero Toro.





Shumpall: un puente de memoria

Shumpall: a memory bridge

Desde su territorio, la artista Marcela Huitraiqueo establece un trabajo sistemático con obras que dan cuenta de su memoria familiar mediante *epew*, relatos que cruzan las narrativas de la vida comunitaria de su *lof*. En este contexto, realiza «Epew de Blanca Neculqueo, Shumpall», pintura al óleo de gran formato, parte de la serie *Milla Zügün* (2019) que explora los relatos dorados de la memoria espiritual de su familia y comunidad mapuche. La denominación «relatos dorados» refiere al encuentro de una persona mapuche con un ser espiritual, definiéndolo como un hecho luminoso. A esto alude la pintura, al relato del encuentro de su abuela materna con la *Shumpall*, criatura o espíritu que habita en los ríos, lagos, mar u otro espacio con agua, personificada en una figura femenina que cuida estos lugares.

El encuentro con la *Shumpall* puede enfermar a quien la ve o tener alguna repercusión en la comunidad como la sequía del afluente, siendo necesario efectuar rogativas para que esto no ocurra. Este *epew* se transmite oralmente en distintos territorios para compartir una vivencia que puede significar una advertencia ante el peligro de las aguas: quien entra sin permiso a un río puede incluso ahogarse. También para referir al cuidado y respeto que hay que tener con *itrofill mongen*, todas las formas de vida que rodean nuestra existencia; horizonte de vida, que traza un camino de respeto indistinto entre lo físico y lo espiritual, marcando una relación recíproca con ellos.

En la representación que realiza es de particular interés que *Shumpall* encarne a una mujer como protectora del agua, ya que son pocas las figuras femeninas en este tipo de *epew*, pues tal como señala la artista ‘que aparezca esta protectora en forma de mujer le genera una connotación mucho más sensible entre esta y el agua, que está más ligada hacia los ciclos lunares’. Así, esta pintura otorga visibilidad a la protección del territorio por medio de la agencia de las

mujeres mapuche, alejándose de una visión esencialista y fragmentada que muchas veces obvia la multiplicidad de roles que cumplen.

Su serie pictórica confronta al sistema de representación hegemónico, pues el lugar de la memoria mapuche no sólo simboliza un elemento significativo de retratar, sino un componente sociopolítico que da cuenta de la existencia de un pueblo *otro*, distinto al chileno, que tiene pautas normativas y horizontes políticos distantes de la estructura imperante, haciendo cada vez más necesario el salto, según los términos del investigador Fidel Tubino¹, desde el interculturalismo funcional (o neoliberal) al interculturalismo crítico. Cabe destacar que la falta de concesión de este salto hacia un enfoque intercultural crítico también se refleja en los circuitos artísticos, pues tal como plantea el curador peruano Miguel López, «la dimensión crítica y transformadora de una institución reside en la capacidad de colaborar en la redefinición de la esfera pública»², siendo pertinente girar hacia una producción de valor de las obras y reconocimiento de las creadoras y abrirse a nuevos espacios expositivos, tal como hace la artista, quien exhibe sus obras en las comunidades. Como ella relata, la propuesta de decodificación de la memoria establece un «puente visual» que da cuenta de narrativas sensibles y propone diálogos entre los Pueblos, más al considerar la muerte de las ancestras y la necesidad de instalar la memoria como un campo de reivindicación cultural y político.

¹ Fidel Tubino, «Del interculturalismo funcional al interculturalismo crítico», en *Rostros y fronteras de la identidad*, ed. por Mario Samaniego y Carmen Gloria Garbarini (Temuco: Universidad Católica de Temuco, 2004), 1-9.

² Miguel López, *Ficciones disidentes en la tierra de la misoginia* (Lima: Pesopluma, 2019), 20.

From her territory, artist Marcela Huitraiqueo establishes a systematic work with pieces that account for her family memory through *epew* or stories intersecting the narratives of the community life of her *lof*¹. In this context, she did *Epew de Blanca Neculqueo, Shumpall*, a large-format oil painting, part of the *Milla Zügün* series (2019) which explores the golden stories of the spiritual memory of her family and her Mapuche community. The title “golden stories” refers to the encounter of a Mapuche person with a spiritual being, defining it as a luminous event. This is what the painting refers to, the story of her maternal grandmother’s encounter with the *Shumpall*, a creature or spirit that inhabits rivers, lakes, the sea or other places with water, personified in a female figure who takes care of these surroundings.

The encounter with the *Shumpall* can make those who see it become sick or have some repercussion in the community such as the drought of the tributary, and to avoid this it is necessary to pray. This *epew* is transmitted orally in different territories in order to share an experience that can be a warning against the danger of waters: whoever enters a river without permission could drown. It also refers to the care and respect that must be had with *itrofill mongen*, all forms of life that surround our existence; horizon of life, which traces a path of indistinct respect between physical and spiritual entities, marking a reciprocal relationship with them.

In her representation, it is of particular interest that *Shumpall* embodies a woman as a protector of water, since there are few female figures in this kind of *epew*, because, as the artist points out, ‘the fact that this protector appears in the form of a woman creates a much more sensitive connotation between her and water, which is closer to the lunar cycles’. Thus, this painting gives visibility to the protection of the territory through the agency of Mapuche women, moving away from an essentialist and fragmented vision that often obviates the multiplicity of roles they fulfill.

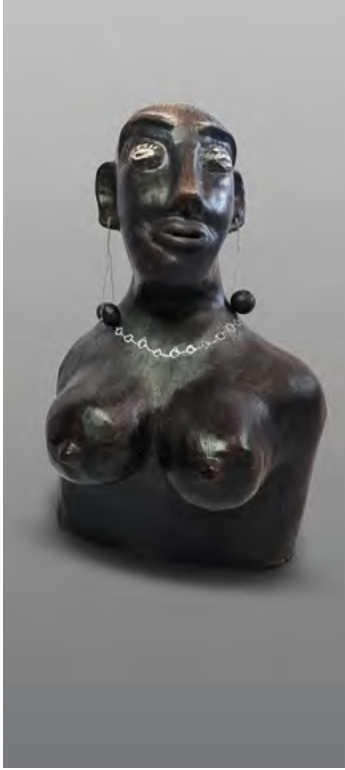
Her pictorial series confronts the hegemonic system of representation, since the place of Mapuche memory not only symbolizes a significant element to portray, but also a socio-political component that accounts for the existence of another people, different from Chileans, which has normative and political horizons distant from the prevailing structure, making it ever more necessary to take the leap, in words of researcher Fidel Tubino², from functional (or neoliberal) interculturalism to critical interculturalism. It should be noted that the lack of concession of this leap towards a critical intercultural approach is also reflected in the artistic circuits since, as stated by the Peruvian curator Miguel López, “the critical and transformative dimension of an institution resides in the ability to collaborate in the redefinition of the public sphere”³, becoming pertinent to turn towards a production of value of the artworks and a recognition of the creators and to open them up to new exhibition spaces, as is the case with Huitraiqueo, who exhibits her works within the communities. She says that the memory decoding proposal establishes a “visual bridge” that accounts for sensitive narratives, proposing dialogues between the Peoples, especially when considering the death of the ancestors and the need to install memory as a field of cultural and political claim.

1 [Translator’s note] Basic social organization of the Mapuche people, formed by diverse families that share the same territory and who are considered mutually related, descended from common ancestors.

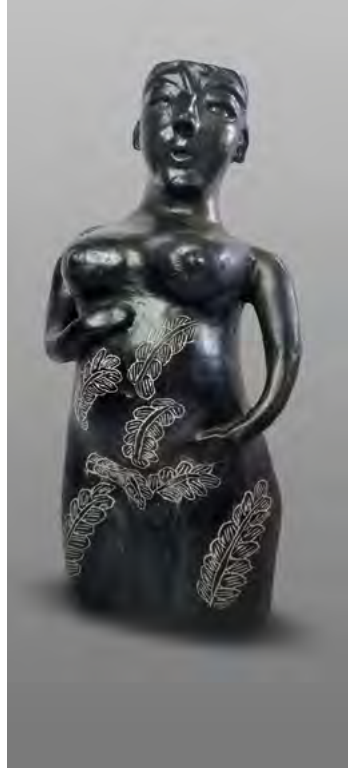
2 Fidel Tubino, “Del interculturalismo funcional al interculturalismo crítico”, in *Rostros y fronteras de la identidad*, ed. by Mario Samaniego and Carmen Gloria Garbarini (Temuco: Universidad Católica de Temuco, 2004), 1-9.

3 Miguel López, *Ficciones disidentes en la tierra de la misoginia* (Lima: Pesopluma, 2019), 20.

Nayadet Núñez Rodríguez



1



2



3

1. *TRANSGÉNERO (3)* (2015) | *TRANSGENDER (3)* (2015)
Técnica tradicional de Quinchamalí (canco elaborado con paleta y mate), 40 × 30 × 30 cm.

2. *AUTORRETRATO (2018)* | *SELF-PORTRAIT (2018)*
Técnica tradicional de Quinchamalí (canco elaborado con paleta y mate) realizada con Marcela Rodríguez Romero, su madre, cuando la artista estaba embarazada, 58 × 30 × 26 cm.

3. *SIN TÍTULO (2020)* | *UNTITLED (2020)*
Réplica de una pieza de la alfarera Elena Sepúlveda Largo, 16 × 27 × 15 cm.

4. *(COVID-19) «SILENCIO NEGRO» (2020)* | *(COVID-19) "BLACK SILENCE" (2020)*
Técnica tradicional de Quinchamalí (canco elaborado con paleta y mate), 27 × 16 × 14 cm.



Lo popular emancipador

Emancipatory popular art

Proveniente de una tradición de alfarería popular y de tres generaciones de hacedoras de imágenes, la artífice Nayadet Núñez interviene el espacio del arte popular a partir de la articulación de saberes femeninos desde una mirada contemporánea, imágenes que hasta ahora no estaban contempladas en el repertorio de la producción del arte ceramista de Quinchamalí (región del Ñuble), caracterizada por la greda negra incisa y configurada por iconografías no-móviles. Su origen se remonta al proceso de aculturación forzada de la conquista al interior de los reductos controlados de comunidades mapuche, pero su comercialización y difusión popular se inicia recién a partir del siglo XX, posteriormente será utilizada como fuente para el arte contemporáneo alojado en las experiencias institucionalizadas.

La práctica artística de Nayadet Núñez disuelve precisamente esa frontera entre el arte popular y lo contemporáneo. Un «arte sin desigualdad», como lo denomina la artista ayacuchana Venuca Evanán, cultora del arte sarhuino en Perú¹, al referirse a estos cruces académicos y canonizantes sobre producciones no hegemónicas. Torsos femeninos desnudos realizados bajo la técnica tradicional quinchamalina actúan como bisagra entre la herencia del hacer popular y el problema de la representación de memorias personales y comunitarias, especialmente las femeninas. Los cuerpos de mujeres de Nayadet Núñez intervienen un nuevo espacio de deconstrucción de la imagen, la (des)hace hacia identidades que desbordan al cuerpo, ya sea objetual, comunitario o el de la propia artífice cuando se autorrepresenta embarazada simulando una jarra tradicional.

Su trabajo situado apela a las historias de su entorno, integrando relatos y grafías en los objetos para contar la vida de las mujeres del Ñuble —especialmente la de las recolectoras y las alfareras— y los haceres femeninos asociados al territorio que [la] habita. De

este modo, en la cerámica negra queda reflejado lo simbólico, lo discursivo, los deseos no materializados de una comunidad de mujeres, en un ejercicio político de percepción por texturas que revelan posibles formas de ser y estar en un espacio ruralizado y agenciado, estableciendo relaciones de redes horizontales y solidarias en un territorio entendido desde la periferia como categoría geopolítica².

En las obras de Nayadet Núñez, la tradicional guitarrera se desnuda, ocupa un tapaboca o crece en dimensiones creativas; las flores y geometrías pueden convertirse en palabras, aves o mujeres campesinas dibujadas sobre los cuerpos de otras mujeres campesinas. Identidades trans, figuras fálicas o masculinidades feminizadas, floreadas y disidentes aparecen también en escena, mientras que los rostros adquieren nuevas formas autobiográficas en un proceso de creación de imágenes emancipadoras, rebeldes, de autoalteración de la vida, de intensidades subjetivas y micropolíticas.

¹ Claire Jauregui, «Venuca Evarán: 'A veces por cultura permitimos mucho maltrato, mucho abuso'», *Artishock*, 24 de agosto de 2020, <https://artishockrevista.com/2020/08/24/venuca-evanan-entrevista>.

² Milton Santos, *Metamorfose do espaço habitado* (São Paulo: Hucitec, 1988). Traducido por Gloria María Vargas López de Mesa como *Metamorfosis del espacio habitado* (Vilassar de Mar: Oikos-Tau, 1996).

Coming from a tradition of popular pottery and three generations of image makers, the artist Nayadet Núñez intervenes popular art based on the articulation of feminine knowledge from a contemporary perspective, images that until now had not been seen in the repertoire of ceramic art production coming from Quinchamalí (Ñuble region), characterized by incised black clay and configured by non-mobile iconographies. Its origin dates back to the process of forced acculturation of the conquest within the controlled strongholds of Mapuche communities, but its commercialization and popular dissemination only began in the 20th century, which would later be used as a source for contemporary art housed in institutionalized experiences.

Nayadet Núñez's artistic practice dissolves precisely that border between popular and contemporary art. An "art without inequality", as the Ayacucho artist Venuca Evanán calls it, a practitioner of Sarhuino art in Peru¹, when referring to these academic and canonizing interconnections over non-hegemonic productions. Nude female torsos made under the traditional Quinchamalí technique act as a hinge between the heritage of popular making and the issues of representation of personal and communal memories, especially female ones. The women's bodies by Nayadet Núñez intervene in a new space for the deconstruction of the image, breaking it up into identities that overflow the body, be it objectual, communal or that of the artist herself when she represents her pregnancy simulating a traditional jug.

Her situated work resorts to the stories of her environment, integrating tales and notations in these objects in order to tell the life story of Ñuble's women—especially that of harvesters and potters—and the feminine actions associated with the territory that she inhabits (and is inhabited by). Thus, the black ceramic reflects the symbolic, discursive and non-materialized desires of a community of women, in a political exercise of perception by textures that reveals potential ways

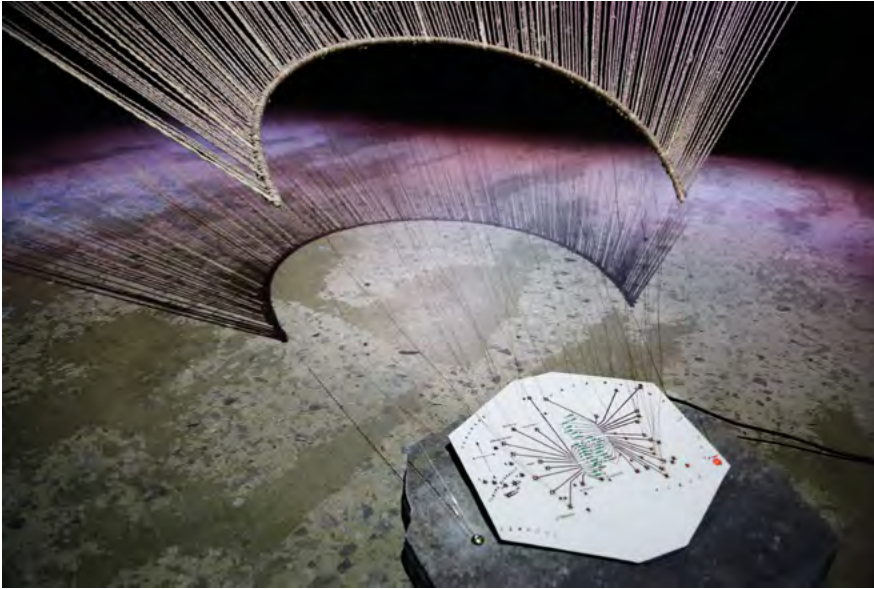
of being in a ruralized space of agency, establishing a network of horizontal and supportive relationships in a territory understood from the periphery as a geopolitical category².

In the works of Nayadet Núñez, the traditional female guitarist is now naked, wearing a mask or growing in creative dimensions; flowers and geometries become words, birds or peasant women are drawn on the bodies of other peasant women. Trans identities, phallic figures or feminized, flowery and dissident masculinities also appear on the scene, while faces acquire new autobiographical forms in a process of image creation that is emancipatory, rebellious, self-altering, with subjective and micropolitical intensities.

¹ Claire Jaureguy, "Venuca Evarán: 'A veces por cultura permitimos mucho maltrato, mucho abuso'", *Artishock*, August 24, 2020, <https://artishockrevista.com/2020/08/24/venuca-evanan-entrevista>.

² Milton Santos, *Metamorfose do espaço habitado* (São Paulo: Hucitec, 1988). Translated into Spanish by Gloria María Vargas López de Mesa as *Metamorfosis del espacio habitado* (Vilassar de Mar: Oikos-Tau, 1996).

Constanza Piña Pardo



KHIPU/COMPUTADOR PREHISPÁNICO
ELECTROTEXTIL (2018) | KHIPU/
PREHISPANIC ELECTROTEXTILE
COMPUTER (2018)

Investigación artística compuesta por:
laboratorio experimental de creación
«Computación textil»: sonificación de espectros;
instalación sonora electromagnética textil
(circuito electrónico amplificador de campos
electromagnéticos, antena electotextil y un
libro), dimensiones variables. Registro: Camille
Montuelle (Centro Perte de Signal, Montreal).



Tejiendo y resonando saberes 'como una Violeta Parra del *noise*'

Weaving and resounding wisdoms 'like a noise Violeta Parra'

Quizás una de las mejores maneras de comprender el derrotero artístico de Constanza Piña, alias Corazón de Robota, sea a través de uno de sus últimos trabajos: *Khipu* (2014-). El proyecto está concebido como una investigación artística de largo aliento que ha implicado distintas instancias y que a la fecha se ha desplegado como un libro, un laboratorio de computación textil y sonificación de espectros, y en la creación de una pieza artística. La investigación toma como punto de partida el *khipu*, sofisticado sistema de notación en base a cuerdas y nudos que existió en el mundo andino hace 4500 años; destinado a distintas actividades (agrícolas, demográficas, astronómicas), fue prohibido por los españoles en 1533 como parte del exterminio cultural impuesto por el colonialismo y la modernidad. Interesada por el electrotexil y el código binario, comenzó a investigar sobre las distintas aristas de esta antigua tecnología ancestral, la cual, además de sus utilidades nemotécnicas o narrativas, podría ser considerada como una computadora ancestral u «ordenador ecológico prehispánico». Sus características táctiles, manuales y portátiles implicaban que cuerpo y mente no estuvieran escindidos y que, además de la información estadística, pudiera ser usado como oráculo, compilando cartografías astrales, condensando entre sus filamentos la vida cotidiana y la cosmovisión de un pueblo.

Es justamente la alianza entre el contenido mágico, tecnológico y poético lo que llevó a Constanza a conformar en 2017 un laboratorio abierto dedicado a la investigación y práctica de este dispositivo. Junto con un grupo de cinco mujeres comenzaron a hilar un *khipu* astronómico sonoro de grandes dimensiones en el que se registraron manualmente las constelaciones, terremotos, eclipses y datos de la carta astral de las integrantes. Las cuerdas fueron realizadas con lana

y fibras de cobre que, como si se tratase de antenas, permitían amplificar electromagnéticamente el entorno inaudible, posibilitando a los espectadores que entraban en la instalación percibir «las voces del vacío o del silencio» y asomarse a observar otras derivas que las tecnologías electrónicas podrían haber desarrollado desde nuestra región.

En *Khipu* vemos cómo se anudan las historias, pasiones e inquietudes de su trabajo. Muy tempranamente se orientó hacia el arte sonoro, las pedagogías críticas y prácticas sociales, favoreciendo procesos de trabajo colaborativo que inicialmente, bajo las etiquetas de DIY (*Do it Yourself*) o DIT (*Do it together*), apuntaban a la anarquía electrónica desde una perspectiva feminista y decolonial. Antes de que estas temáticas se instalaran en las agendas de museos y la academia, su trabajo abordaba las artes mediales atendiendo a las características contextuales del campo local chileno y latinoamericano. Contra la fetichización tecnológica y furor digital que han ido de la mano del consumo, Constanza ha optado por la apropiación de tecnologías de bajo costo, el reciclaje, *hardware hacking* y *circuit bending*. Su curiosidad y vocación la han llevado, según ella misma describe, a ser como una 'Violeta Parra del *noise*', registrando prácticas sonoras y ruidistas en la periferia de las metrópolis latinoamericanas, intercambiando conocimientos y afectos con distintas comunidades. Asimismo, a lo largo de su trabajo observamos este interés por asimilar una epistemología y estética ancestral que, en su fusión con las tecnologías contemporáneas pensadas desde la ciencia ficción, la hechicería y el buen vivir, genere un campo de experimentación técnica y vital que contribuya a imaginar un futuro habitable.

Perhaps one of the best ways to understand the artistic path of Constanza Piña, a.k.a., *Corazón de Robota* [Robot Heart], is through one of her latest works: *Khipu* (2014-). The project is conceived as a long-term artistic research involving different instances and which to date has taken the form of a book, a laboratory for textile computing and spectra sonification and the creation of an artistic piece. Her research takes as a starting point the *khipu*, a sophisticated system of notation based on ropes and knots that existed 4,500 years ago in the Andean world; intended for different activities (agriculture, demography, astronomy), it was banned by the Spanish in 1533 as part of the cultural extermination imposed by colonialism and modernity. Interested in electrotile and binary code, she began to research different aspects of this ancient technology, which, in addition to its mnemonic or narrative applications, could be considered as an ancestral computer or “pre-Hispanic ecological computer”. Its tactile, manual and portable characteristics implied that body and mind were not divided and that, in addition to statistical information, it could be used as an oracle, compiling astral maps, condensing between its filaments the daily life and worldview of a people.

It is precisely the alliance between magical, technological and poetic content that led Constanza to set up an open laboratory in 2017 dedicated to the research and practice of this device. Together with a group of five women, she began to spin a large sound-astronomical *khipu* in which the constellations, earthquakes, eclipses and data from the members’ astral chart were manually recorded. The strings were made out of wool and copper fibers which, like antennas, could electromagnetically amplify the inaudible environment, enabling the audience to perceive “voices from the void or silence” and to observe other drifts that electronic technologies could have developed in our region.

From *Khipu* we can see how the stories, passions and concerns of her work are knotted. Very early on she directed her work towards sound art, critical pedagogies and social practices, favoring collaborative work processes that initially, under the labels such as DIY or DIT (Do it together), aimed at an electronic anarchy from a feminist and decolonized perspective. Before such subject matters were installed on the agendas of museums and academia, her work addressed medial arts, taking into account the contextual characteristics of the local Chilean and Latin American field. Against the technological and digital fetishization that has gone hand in hand with consumption, Constanza has opted for the appropriation of low-cost technologies, recycling, hardware hacking and circuit bending. Her curiosity and vocation have led her, as she describes herself, to be some sort of ‘noise Violeta Parra’, recording sound and noise practices on the outskirts of Latin American metropolises, exchanging knowledge and affections with different communities. Likewise, throughout her work we observe an interest in assimilating an ancestral epistemology and aesthetics that, in its fusion with contemporary technologies conceived upon science fiction, witchcraft and good living, may generate a field of technical and vital experimentation that contributes to imagining a livable future.

Gabriela Rivera Lucero



1

3 «ABUELA, MADRE E HIJA CUERVA» (2014), DE LA SERIE *CRÍA CUERVAS* | GRANDMOTHER, MOTHER AND DAUGHTER CROW (2014), FROM THE RAISE CROWS SERIES
Fotografía digital,
dimensiones variables.



2

2 «HASTA UNA PERRA» (2015), DE LA SERIE *MATERNIDADES CULPOSAS* | EVEN A BITCH (2015) FROM THE GUILTY MATERNITIES SERIES.
Fotografía digital,
dimensiones variables.

1 «YEGUA» (2018), DE LA SERIE *BESTIARIO* | MARE (2018) FROM THE BESTIARY SERIES.
Fotografía digital,
dimensiones variables.



Hilando cuerpos, memorias y saberes feministas

Spinning feminist bodies, memories and knowledge

A partir de un trabajo sostenido con restos y materialidades corporales, Gabriela Rivera visibiliza subjetividades violentadas en un contexto contemporáneo fuertemente patriarcal, poscolonial y capitalista. El insistente cruce de la fotografía, la performance y los giros cotidianos del lenguaje convierten su obra en un espacio privilegiado para pensar la relación entre los cuerpos, la violencia y las iteraciones del duelo y la memoria. Su trabajo con materias orgánicas y cadavéricas constituye una vía de rescate y cuidado para con lo que queda. El registro y la puesta en cuerpo de restos abyectos grafica formas posibles de un duelo feminista, al tiempo que hila una memoria y una herencia encarnada y común. La costura, de hecho, emerge como un procedimiento clave en su obra y remite a un linaje íntimo de saberes femeninos: Rivera contempla a su madre realizando esta tarea a lo largo de su vida.

Ese saber matrilineal se expande para volverse un hilo conductor a través de su producción. En *Cría Cuervas* (2014-2016) y *Bestiario* (2012-2020), Rivera trabaja la costura autorretratándose —en el primer caso, junto a su madre e hija— con máscaras confeccionadas a partir de piel animal para indagar los modos en que la violencia simbólica contra la mujer se ejecuta también mediante el lenguaje, en particular con los dichos populares y el insulto sexista. La búsqueda del linaje materno se profundiza en *Modificaciones corporales de la infancia* (2018-2019) mediante el registro del proceso de la caída de dientes de leche de sus hijas y su posterior recolección, evocando procesos de gestación, amamantamiento y crianza. En *Maternidades culposas* (2015-2018), utiliza el cabello propio y de sus hijas como material para el bordado, articulando frases como «culpar», «castigo», «soportar», «familia» y «hasta una perra es mejor madre» en referencia a la violencia femicida. Tanto el cabello como otras materialidades orgánicas se transmutan, mediante el

ritual performático, en ofrendas que la artista realiza en memoria de las víctimas de violencia de género en Chile.

Su obra indaga simultáneamente relaciones y modos de parentesco más allá de la consanguinidad, reconociendo otras redes de cuidado. Su proyecto en proceso *Mater Parca, Jiwaña Mama* honra a Hilda Callasaya Mamami, la mujer que, junto con su madre, la crió. La obra consiste en registros fotográficos de la tumba de Hilda, entrevistas a su hija y hermana, y acciones performáticas mínimas a partir de las nociones de inframundo, tierra y cielo, centrales en la cosmovisión aymara. Rivera explora tanto modos de reciprocidad en relación a las tareas de cuidado —y su distribución desigual en términos de género, raza y clase social— como saberes indígenas sobre lo humano, lo viviente y lo inerte. Rivera rescata afectos y memorias encarnadas, linajes y saberes corporales femeninos, y lazos de cuidado que se expanden más allá de las lógicas familiares e, incluso, del plano mismo de lo humano. El trabajo con los restos a partir del ritual y la performance habilita la emergencia de un modo de duelo feminista: duelo de la infancia, de los cuerpos femeninos y animales violentados, de las/los que ya no están. Un duelo sostenido, justamente, por un hilvanar paciente de otros saberes corporales marginados, otras epistemologías articuladas desde el Sur.

Based on a sustained work with corporal remains and materialities, Gabriela Rivera visualizes violated subjectivities in a strongly patriarchal, postcolonial and capitalist contemporary context. The insistent intersection of photography, performance and the daily turns of language make her work a privileged space to reflect on the relationship between bodies, violence and the iterations of mourning and memory. Her work with organic and cadaverous materials constitutes a way of rescuing and caring for what remains. The recording and incarnation of abject remains represents possible forms of a feminist mourning, at the same time that it weaves a memory and an embodied common inheritance. Sewing, in fact, emerges as a key procedure in her work and refers to an intimate lineage of feminine knowledge: Rivera contemplates her mother performing this task throughout her life.

That matrilineal knowledge expands to become a common thread through her production. In *Raise crows* (2014-2016) and *Bestiary* (2012-2020), Rivera works with self-portrait sewing—in the first case, together with her mother and daughter—using masks made from animal skin in order to look into the ways in which symbolic violence against women is also carried out in language, in particular with popular sayings and sexist insults. The search for the maternal lineage is deepened in *Bodily modifications of childhood* (2018-2019) by recording the process of their daughters losing their baby teeth and collecting them, evoking processes of gestation, breastfeeding and upbringing. In *Guilty Maternities* (2015-2018), she uses her own hair and her daughters' as a material for embroidery, articulating phrases such as "blame", "punishment", "endure", "family" and "even a bitch is a better mother" in reference to femicidal violence. Both hair and other organic materialities are transmuted by the performative rite into offerings that the artist carries out in memory of the victims of gender violence in Chile.

Her work simultaneously inquires into the relationships and kinship modes beyond consanguinity, recognizing other care networks. Her ongoing project *Mater Parca, Jiwaña Mama* honors Hilda Callasaya Mamami, the woman who raised her, along with her mother. The work consists of photographic records of Hilda's grave, interviews with her daughter and her sister, and minimal performative actions based on the notions of the underworld, earth and sky, central to the Aymara worldview. Rivera explores both modes of reciprocity in relation to care tasks—and their unequal distribution in terms of gender, race and social class—as well as indigenous knowledge about humans, life and death. Rivera rescues embodied affections and memories, lineages and feminine bodily knowledge, and bonds of care that expand beyond family logic and even beyond the human level itself. Working with remains in rituals and performance enables the emergence of a feminist mode of mourning: mourning of childhood, of violated female bodies and animals, of those who are no longer with us. A mourning sustained, precisely, by a patient weaving of other marginalized bodily wisdoms, other epistemologies articulated from the South.

Nido Textil



1

2-3 LABORATORIO TEXTIL (2019) |
TEXTILE LABORATORY (2019)
Proceso de trabajo en el programa
de experimentación artística HELICE
del Centro Nacional de Arte
Contemporáneo Cerrillos. Registro:
Mediación CNAC.

1. CURSO DE ARTE TEXTIL (2019)
| TEXTILE ART COURSE (2019)
Curso realizado en el Centro Cultural
de Tilitil.



2



Composición de mundos tejidos

Composition of woven worlds

Un punto tensado, un orificio, una lana, varios murmullos, una risa, un encuentro. Este es un escenario de fuerzas que propone una producción de objetos, usos y afectos.

Nido Textil es un grupo de creadoras cuyos nudos de sentido están atravesados por el trabajo con los tejidos y las telas. Han realizado diferentes proyectos con grupos y comunidades para activar, desde los tiempos procesuales del tejido, las lanas, hilos y tramas, un vínculo de relaciones con otras y otros. En los diversos registros de sus diferentes actividades (talleres, exposiciones, festivales, etcétera) pueden verse espacios de escucha, de aprendizajes, del cuidado con las telas y los sentires en cada encuentro.

Los procesos de Nido Textil recogen tiempos, porque mantienen vivas algunas prácticas de períodos antiguos, con sus técnicas y usos; un ir y venir de sentidos como campos de fuerzas, tal como el tejido propone en su movimiento. Hay muchas historias y memorias dando vueltas cuando se hace un nudo, hay una poética que anticipa lo que nos dicen los tejidos. Cuando esta práctica se hace en grupo, hay un deseo común de composición y recomposición de relaciones y también una práctica que emancipa. Recuerdo mi propia experiencia de bordado en grupo y sus tiempos, esos en los que circulan tantas intensidades; a pesar de que en la ejecución de las obras hechas a mano tiene un gran protagonismo, lo que cada músculo realiza, es la presencia de lo oral y la escucha otro campo de fuerzas que allí está tramado. Hay mucho de intercambio y escucha en las obras colectivas de Nido. En los videos que pude ver, se puede sentir el potencial de esa historia oral componiéndose, una confianza entre lenguas, una escucha que sostiene. Las técnicas y los oficios son una manera de pensar que se resiste a ese único modo de conocimiento jerarquizado del proyecto humanista mayoritario. Y no me refiero a una perspectiva reactiva sobre esos conocimientos producidos desde

instituciones o estructuras más normadas, sino que quiero presentar la singularidad de un tipo de pensamiento que se produce mientras la escucha y los tejidos coexisten en un momento de creación colectiva. Hay algo de fragmentario y zurcido en esa otra forma de escritura y pensamiento que es el tejido, en tanto puede ser un espacio de cobijo. De ahí la bella metáfora del nido como un lugar donde protegerse de la intemperie, donde muchas veces nos sitúa la práctica individualista del arte o cualquier otra producción. Cobijarse y producir mundos, tejerlos. Nido Textil propone la composición de mundos tejidos con otras y otros, en el aprendizaje colectivo, desde el error y el acierto, y entre medio escuchar atentamente lo que nos dicen los tejidos y las telas, en estos momentos donde la recomposición de nuestras tramas sociales es urgente.

A tensioned stitch, a hole, wool, several murmurs, laughs, an encounter. This is a scenario of forces that proposes a production of objects, uses and affects.

Nido Textil is a group of female creators whose knots of meaning are traversed by working with weavings and fabrics. They have carried out different projects with groups and communities in order to activate, based on the processual time of weaving, yarns, threads and wefts, a bond of relationship with others. At the various levels of their different activities (workshops, exhibitions, festivals, etc.) you can see in each encounter a space for listening and learning, as well as a care for fabrics and feelings.

Nido Textil's processes collect time, because they keep alive some practices from ancient periods, with their techniques and usages; a coming and going of meanings as force fields, like the one proposed by fabric in its movement. There are many stories and memories going around when a knot is tied, there is a poetic that anticipates what the fabric tells us. When this practice is carried out in groups, there is a common desire for the composition and re-composition of relationships and an emancipatory practice. I remember my own experience of group embroidery and its times, where so many intensities move around. In spite of the fact that in the execution of handmade works what each muscle performs has a great role, the presence of the oral and listening sphere is another woven force field. There is a lot of sharing and listening in Nido's collective pieces. In the videos that I was able to see, you can feel the potential of that oral history composing itself, a trust between languages, a supportive listening. Techniques and trades are a way of thinking that resists the exclusive path of hierarchical knowledge of the majoritarian humanist project. And I'm not referring to a reactive perspective on the knowledge produced from more regulated institutions or structures, but rather I want to present the singularity of a type of thinking that occurs in the coexistence of listening and weaving in a moment of collective creation.

There is something fragmentary and darned in that other form of writing and thinking that is the fabric, insofar as it can be a shelter space. Hence the beautiful metaphor of the nest (Nido) as a place to protect oneself from the elements, where the individualistic practice of art or any other production often places us. To shelter oneself and produce worlds, to weave them. Nido Textil proposes the composition of worlds woven with others, in collective learning, based on error and success, and in between carefully listening to what the fabrics have to say, in these moments where the re-composition of our social fabric has become urgent.

La simulación como herramienta para torcer lo dominante

Simulation as a tool to thwart dominance

La ironía y la simulación son mecanismos que históricamente han permitido impugnar los discursos dominantes desde lógicas que no responden a la categoría de lo prudente y que, sin embargo, son efectivas y logran involucrar a los espectadores. Las artistas acá agrupadas coinciden en el uso de estas herramientas reflexivas para abordar temas como la política, la vida cotidiana y el cuerpo. De este modo, se apropian de la parodia, que opera desde sí mismas y se puede extender a cualquier esfera de la vida, ya que todo es susceptible de ser remedado.

Irony and simulation are mechanisms that have historically made it possible to challenge the dominant discourses based on logics that do not respond to prudence and that, nevertheless, are effective and manage to involve the audience. The female artists grouped here coincide in the use of these reflective tools to address issues such as politics, everyday life and the body. Thus, they appropriate parody, which operates from themselves and can be extended to any sphere of life, since everything is susceptible to being imitated.

Juana Guerrero Aranda

LA TIRANÍA CONSTITUYENTE (2020) |
THE CONSTITUTIONAL TYRANNY (2020)
Serie de video performances.
Video digital, 2:22 min; 2:59 min; 2:11 min.





Parodia y crítica política

Political parody and criticism

En *Crónicas feministas en tiempos neoliberales*, la filósofa Alejandra Castillo nos recuerda que este orden contempla en su base «el lenguaje de la promesa», no desde la perspectiva del cumplimiento, sino de generar «las condiciones para una transacción futura».¹ Una de las reflexiones en las obras de Juana Guerrero se manifiesta precisamente por enfatizar los signos transaccionales del orden neoliberal, delineando una idea de territorio. Desde una práctica transdisciplinaria que aborda el video y la expresión corporal en sus formas teatrales y performativas, la artista sitúa este territorio en el extremo norte chileno, lugar de pertenencia en el cual vive y se posiciona, y desde donde convergen dimensiones simbólicas, personales y geopolíticas. Desde aquí irá desplegando una serie de relatos y redes compenetradas de percepciones y significados que revelan los ordenamientos de una política que insiste en su afán de dominación. El acento en una desmesura de lo «real» es propiciado por el conocimiento que se tiene del medio y por el entrecruzado con lo real/ficcional de la parodia, la escritura hablada y la ironía, lo que ocasiona de forma aguda e irreverente que el valor de plusvalía y mercancía que adquiere todo cuerpo en este orden sea dirigido a una estrategia de las imágenes que trasciende la sola denuncia. La crítica política es encaminada así al paroxismo de la imagen por la puesta en escena de un discurso descarnado, donde los legados de la discriminación y el mandato neoextractivista se experimentan como falsos y extraños brillos.

En dos videoperformance realizadas en 2020, Juana Guerrero plantea una crítica concerniente a la contingencia y el estado de una transacción voraz. En *24/7*, mediante una performance y monólogo bailable, la artista encarna su propio oficio y mundo precario. Mientras se mueve en un escenario de sol, mar y desierto —desechos incluidos—, relata al son de la rima las carencias existentes en el sistema del arte.

Por la propia narrativa de las palabras, se entiende que la performance es de 24 horas durante 7 días, de acuerdo a las exigencias en las que toda imagen y cuerpo se vuelve oportunidad de negociación. En tres videos pertenecientes a *La Tiranía Constituyente* (2020), Juana Guerrero crea un personaje ficticio que es la representación de un político: Franca Sonia Ladura². Desde tres diálogos distintos, y siempre con una sonrisa en los labios, la candidata va declamando sus ideas xenófobas, homofóbicas y extractivistas. En este punto, la mimesis y la semejanza con lo real/político adquiere en la parodia de Juana Guerrero una dimensión grotesca, lugar de la performance para un arte político-feminista³ que registra y altera los signos de la solemnidad del orden conservador. La extensa gama de asociaciones, producto de los lindes difusos entre la verdad y la ficción, se organizan igualmente en la cadena de circulación de las imágenes, contexto en que los discursos oficiales, ya opacos —rebajados del falso destello— circulan como señas y consignas, trascendiendo en forma de poéticas y subversivas transacciones.

¹ Alejandra Castillo, *Crónicas feministas en tiempos neoliberales* (Santiago: Palinodia, 2019), 31.

² Juana Guerrero hizo su primera aparición con este personaje en un programa de TV regional en 2016.

³ La artista performance y feminista Martha Wilson (EE.UU.) caricaturizó en 2017 a un decadente Donald Trump en el evento Art Rising realizado en la Torre Trump.

In *Feminist chronicles in neoliberal times*, philosopher Alejandra Castillo reminds us that this order has at its core “the language of promise”, not from the perspective of fulfillment, but of generating “the conditions for a future transaction”¹. One of the reflections in Juana Guerrero’s works manifests itself precisely by emphasizing the transactional signs of the neoliberal order, outlining an idea of territory. Based on a transdisciplinary practice that uses video and body expression in its theatrical and performative forms, the artist places this territory in the extreme north of Chile, a place of belonging in which she lives and positions herself, and from where symbolic, personal and geopolitical dimensions come together. From here she unfolds a series of accounts and networks of connected perceptions and meanings that reveal the orderings of a politics that insists in its desire for domination. The emphasis on an excess of what is “real” is fostered by the knowledge that one has of the environment and by the intersection with the real/fictional aspect of parody, spoken writing and irony, which causes in an acute and irreverent way that the value of surplus value and merchandise that each body acquires in this order to be directed towards a strategy of images that transcends mere denunciation. Political critique is thus directed to the paroxysm of the image by the staging of a stark discourse, where the legacies of discrimination and the neo-extractivist mandate are experienced as false and strange glimmerings.

In two video performances carried out in 2020, Juana Guerrero puts forth a criticism concerning the contingency and the status of a voracious transaction. In *24/7*, through a performative dance monologue, the artist embodies her own profession and her precarious world. While she moves in a scenario of sun, sea and desert—including waste—she narrates, to the sound of rhyme, the existing deficiencies in the art system. Through her account, we understand that this performance lasts 24 hours for 7 days, according to the

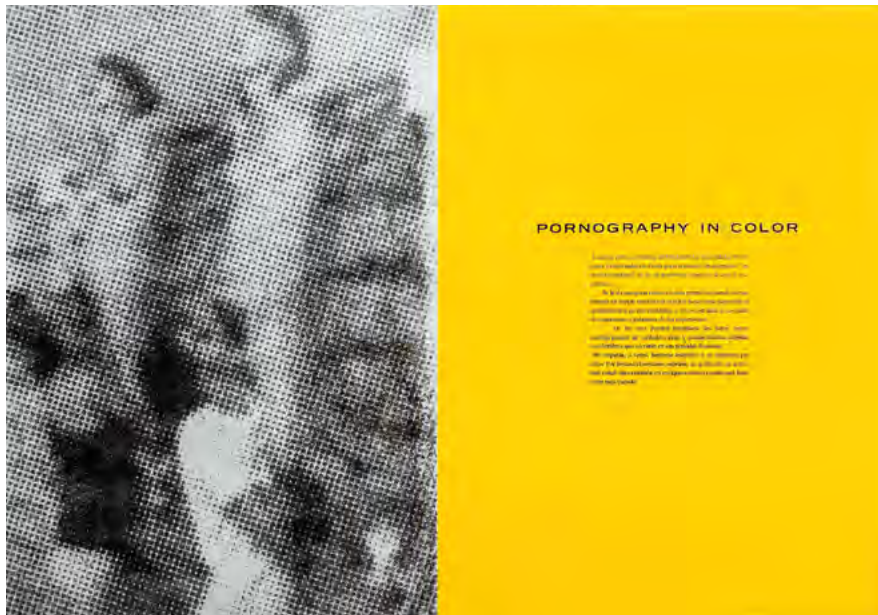
demands in which every image and body becomes an opportunity for negotiation. In three videos belonging to *The Constitutional Tyranny* (2020), Juana Guerrero creates a fictional character that is the representation of a politician: Franca Sonia Ladura². With three different dialogues, and always with a smile on her face, the candidate declaims her xenophobic, homophobic and extractivist ideas. At this point, mimesis and similarity with reality/politics acquires a grotesque dimension in Juana Guerrero’s parody, a place of performance for a political-feminist art³ that registers and alters the signs of solemnity of the conservative order. The wide range of associations, a result of the fuzzy boundaries between truth and fiction, are equally organized in the image dissemination chain, a context in which official discourses, already opaque—reduced from their fake glimmer—circulate as signs and slogans., transcending in the form of poetic and subversive transactions.

¹ Alejandra Castillo, *Crónicas feministas en tiempos neoliberales* (Santiago: Palinodia, 2019), 31.

² Juana Guerrero made her first appearance with this character on a regional TV show in 2016.

³ Performance artist and feminist Martha Wilson (USA) did a caricature of a decadent Donald Trump in 2017 at the Art Rising event held at Trump Tower.

Isidora Bravo Véliz



3 LA LEY DE LA L (2020), DETALLE
| THE LAW OF L (2020), DETAIL
Instalación de 10 vibradores/edificios
hechos en silicona, dimensiones
variables. Registro: Jaime Contreras.

1



2 SI NO ME LA CHUPAI, NO SE ME
PARA (2020), DETALLE |
IF YOU DON'T SUCK IT, I WON'T GET
HARD (2020), DETAIL
Fotoserigrafía con pelo humano y
tinta al agua en papel Canson Edition,
80 x 120 cm. Registro: Jaime Contreras.

1 3 PELITOS SALVAJES (2018),
DETALLE | 3 WILD HAIRS
(2018), DETAIL
Serie de tres serigrafías con pelo
humano y tinta serigráfica en papel
Canson Edition, 80,5 x 109 cm c/u.

2



Cuerpos pegajosos: materialidad, sexo y visualidad

Sticky bodies: materiality, sex and visibility

Soy chicle, soy pelo, soy olor a chicle.

Isidora Bravo

En las obras de Isidora Bravo, el chicle es de marca Grosso, sabor sandía. Apela al olor y a la textura de la adolescencia, a la languidez y la irreverencia. Es sinónimo de una feminidad que se complace en triturar los códigos de la seducción y del asco, del placer y del rechazo. El chicle cohabita con el pelo humano que la artista usa en sus serigrafías para dar relieve y textura a la representación de cuerpos desnudos y de escenas pornográficas. En estos trabajos, la presencia material del chicle y del pelo —desechos pegajosos, correosos, sarnosos— desafían la estética pulcra de las obras. Bravo estudió primero Arte y, en un segundo tiempo, Dirección de Arte, y si bien su interés en el poder desestabilizador de algunos materiales surgió temprano en su práctica, es desde su formación en dirección artística que proviene su conocimiento del poder de seducción y engaño en el uso de las imágenes. Aplicado a la representación del cuerpo —el femenino en particular—, el contraste entre una materialidad base y una impecable visualidad pone en evidencia las manipulaciones que rigen las representaciones de género en la cultura contemporánea.

En *3 pelitos salvajes* (2018), una serie de tres serigrafías, Bravo se inspira en fotografías de la revista danesa *Color Climax*, conocida en los años setenta por la publicación de imágenes pornográficas. La artista interviene las imágenes con la aplicación de un velo de pelo humano que subraya los volúmenes y, al mismo tiempo, frustra una lectura excesivamente fácil de los actos reproducidos, que va cambiando según el ángulo o la distancia que ocupa el público frente a la obra. Las imágenes son acompañadas de un texto en el cual Bravo

describe escenas de prácticas sexuales en el dominio animal. El efecto generado por la obra es doble: por una parte, la presencia del pelo interrumpe una lectura higienista del cuerpo femenino, característica de la industria pornográfica, reinyectando en estos cuerpos una presencia encarnada. Por otra parte, la referencia a la existencia de un erotismo animal permite extraer el coito de su función exclusivamente reproductora, abriendo un espacio para la reivindicación de un placer femenino liberado de la mirada falocéntrica y de los discursos conservadores, así como de una cierta ortodoxia feminista. En los años ochenta, el movimiento posporno surgió como una invitación a producir una nueva iconografía de la sexualidad femenina y a transformarla en una experiencia emancipadora. Del mismo modo, Bravo interrumpe la representación de un cuerpo femenino sometido al placer masculino y le devuelve una agencia material, una fuerza libidinal de carne, pelo y goce.

En su exposición «Priapismo ciudadano» (2020), Bravo extiende su reflexión a la construcción del género masculino y a los mecanismos de dominación, control y castigo en las sociedades contemporáneas. En *Si no me la chupai, no se me para* (2020), evidencia la manera en que la mecanización del deseo va siempre de la mano con la violencia sexual como mecanismo de represión y castigo social. Adicionalmente, sus obras examinan la manera en que la construcción artificial de una identidad masculina obedece a una lógica falocéntrica que se transforma también en una operación de conquista político-económica cuya presencia define la arquitectura de nuestras ciudades (*La ley de la L*, 2020). Aquí, de nuevo, Bravo ocupa la materialidad del chicle y del pelo, así como el humor y la burla, para dismantelar la lógica de la virilidad como balanza del éxito individual y del poder.

I'm chewing gum, I'm hair, I'm the smell of chewing gum.

Isidora Bravo

In Isidora Bravo's works, chewing gum is the watermelon-flavored Grosso brand. It appeals to the smell and texture of adolescence, to languor and irreverence. It is synonymous with a femininity that takes pleasure in shredding the codes of seduction and disgust, pleasure and rejection. The chewing gum coexists with the human hair that the artist uses in her serigraphy to give relief and texture to the representation of naked bodies and pornographic scenes. In these works, the material presence of chewing gum and hair—sticky, leathery, mangy debris—defies the neat aesthetics of the pieces. Bravo first studied Arts and, and subsequently, Art Direction, and although her interest in the destabilizing power of some materials arose early in her practice, her training in Art Direction gave her a knowledge of the power of seduction and deception in the use of images. Applied to body representation—the female body in particular—the contrast between a base materiality and an impeccable visuality highlights the manipulations that govern gender representations in contemporary culture.

In *3 wild hairs* (2018), a series of three serigraphs, Bravo is inspired by photographs from the Danish magazine *Color Climax*, known in the 1970s for the publication of pornographic images. The artist intervenes the images with the application of a veil of human hair that underlines the volumes and, at the same time, frustrates an excessively easy reading of the actions, which changes according to the angle or distance of the viewer. The images are accompanied by a text in which Bravo describes scenes of sexual practices in the animal domain. The effect generated by the work is twofold: on the one hand, the presence of hair interrupts a hygienic

interpretation of the female body, characteristic of the pornographic industry, reinjecting an incarnate presence into these bodies. On the other hand, the reference to the existence of animal eroticism makes it possible to extract intercourse from its exclusively reproductive function, opening a space for the vindication of a feminine pleasure freed from the phallogentric gaze and conservative discourses, as well as a certain feminist orthodoxy. In the 1980s, the post-porn movement emerged as an invitation to produce a new iconography of female sexuality and to transform it into an emancipatory experience. In the same way, Bravo interrupts the representation of a female body subjected to male pleasure and returns to it a material agency, a libidinal force of flesh, hair and enjoyment.

In her exhibition *Urban Priapism* (2020), Bravo extends her reflection to the construction of the male gender and the mechanisms of domination, control and punishment in contemporary societies. In *If you don't suck it, it won't get hard* (2020), she shows the way in which the mechanization of desire always goes hand in hand with sexual violence as a mechanism of repression and social punishment. Additionally, her work examines the way in which the artificial construction of a male identity follows a phallogentric logic that is also transformed into an operation of political-economic conquest whose presence defines the architecture of our cities (*The law of L*, 2020). Here again, Bravo uses the materiality of chewing gum and hair, as well as humor and mockery, to dismantle the logic of virility as the measure for individual success and power.

Daniela Bertolini O'Ryan



1

3 *SOCIEDAD CONYUGAL* (2019) |
CONJUGAL SOCIETY (2019)
Ready-made. Auto Subarú Impreza
(1995) intervenido con lentejuelas
y pegamento de contacto,
400 x 160 x 140 cm, 1.114 kg.



2

2 *HACIENDO EL ASEO CON
BERTOLINI* (2016) | *HOUSE
CLEANING WITH BERTOLINI*
(2016)
Videoperformance. Video digital
HD, 3:22 min.

1 *GRACIAS A LA VIDA* (2017) |
THANKS TO LIFE (2017)
Videoperformance. Video digital
HD, 1:00 min.



Foja Cero

Square One

Daniela Bertolini visibiliza las violencias del sistema político y cultural contra las mujeres elaborando *videoclips* o *ready-mades* que, con humor e ironía, responden a ciertas estéticas y construcciones narrativas ofrecidas por la publicidad, historias de estereotipos de princesas hollywoodenses encontradas en revistas para la mujer o clases de habilidades para la vida impartidas en colegios religiosos.

Entrar a estudiar Artes Visuales fue un acto de rebeldía contras las estructuras conservadoras familiares. En sus primeros trabajos como estudiante usó elementos quirúrgicos para deformarse la piel y realizó autorretratos representándose como una mujer de la burguesía del siglo XV, intentando dilucidar los conflictos de clase que percibía. Tiempo después tuvo que vivir en carne propia un ciclo de varios años de violencia doméstica y de género. Hoy se declara ‘una mujer blanca, rubia, de apellidos europeos, latinoamericana y de izquierda’, entendiendo que los sesgos de procedencia social se traducen siempre en políticas del cuerpo y sus lamentables consecuencias históricas.

En sus series de videoperformance, Bertolini trabaja desde la precariedad de medios una lectura sobre la sumisión de la mujer. En *Feliz Navidad* (2015) podemos ver una cita al rito social donde aparece cantando ensangrentada y en un marco de utilería fingiendo felicidad; en *Haciendo el aseo con Bertolini* (2016) representa a la mujer como la encargada por determinación social de las dinámicas domésticas del hogar; en *Gracias a la vida* (2017) se clava un puñal por haber perdido el sueño de la vida perfecta, y cierra el ciclo de la subordinación y dependencia en *Con esta me caso yo* (2019).

De forma simultánea comenzó a tatuarse (*Foja Cero*, 2016-) como un gesto de sanación, donde su espalda se convierte en un lienzo sobrecargado de iconografía popular y de referencias a sus viajes a México, que

han permeado su quehacer manual y su interés por lo artesanal. Trabaja con electrodomésticos recubiertos de lentejuelas, lo brillante y rosado predomina junto a imágenes «pobres» o referencias a las tradiciones paganas y a la música popular. Todo se desborda y se rebela para no perpetuar la historia de la dominación: para ello usa lo aparente de la apariencia como lugar de enunciación. En su cuerpo nos encontramos con la virgen de Guadalupe, el corazón atravesado por el puñal, la muerte muerta, angelitos insurgentes, balazos desangrándose y frases que aluden a su maternidad, entre otros.

En *Sociedad Conyugal* (2019) interviene con miles de lentejuelas rosadas el vehículo familiar que está en disputa después de la separación. Pega uno a uno los brillos para hablarnos sobre la educación sexista que permite y expande la cosificación de las mujeres, la subvaloración del trabajo doméstico y lo absurdo de los ideales de belleza. El uso de su propio cuerpo en todos sus trabajos es una suerte de purga para empoderarse desde el territorio de la escucha y así visibilizar el silencio del dolor de una sociedad violenta que ha acallado voces, vigilado cuerpos, destruido sueños de mujeres y disidencias.

Daniela Bertolini gives visibility to the violence of the political and cultural system against women by developing video clips or ready-mades which, with humor and irony, respond to certain aesthetics and narrative constructions offered by advertising, stories of stereotypes of Hollywood princesses found in women's magazines or life skills taught in religious schools.

Studying Visual Arts was an act of rebellion against her family's conservative structures. In her first works as a student she used surgical elements to deform her skin, creating self-portraits representing herself as a 15th-century bourgeois woman, trying to elucidate the class conflicts she was perceiving. Years later, she was to experience firsthand a cycle of several years of domestic and gender violence. Today she defines herself as, "a white, blonde Latin American and left-wing woman with European surnames," understanding that biases of social origin always translate into body politics and their unfortunate historical consequences.

In her video-performance series, Bertolini works from the precariousness of means a perspective on the submission of women. In *Merry Christmas* (2015) we can see a reference to the social rite where she pretends to be happy, covered in blood and singing inside a prop frame; In *House cleaning with Bertolini* (2016) she represents the woman as the one in charge by social determination of the domestic dynamics of the home; in *Thanks to life* (2017) she stabs herself for having lost the dream of a perfect life, and she closes the cycle of subordination and dependence in *I'm marrying this one* (2019).

Simultaneously, she began tattooing herself (*Square One*, 2016-) as a healing gesture, where her back becomes a canvas overloaded with popular iconography and references to her trips to Mexico, which have permeated her manual work and her interest in handcrafts. She has worked with sequin-covered electrical appliances, bright and pink colors predominating alongside "poor" images or references

to pagan traditions and popular music. Everything overflows and revolts in order not to perpetuate the history of domination: for this she has used the apparent aspects of appearance as a place of enunciation. In her body we find the Virgin of Guadalupe, the heart pierced by a dagger, dead death, insurgent cherubs, bullets bleeding to death and phrases referring to her motherhood, among others.

In *Conjugal Society* (2019) she intervened with thousands of pink sequins the family vehicle in dispute after her separation. She sticks one by one the sequins in order to tell us about the sexist education that enables and expands the objectification of women, the undervaluation of housework and the absurdity of beauty ideals. The use of her own body in all of her work is a kind of purge to empower herself based on the territory of listening and thus making visible the silence of the pain of a violent society that has effaced voices and guarded bodies, destroying dissents and women's dreams.

Rocío Hormazábal Vallecillo



1

1 CALENDARIO CHICA XXXXXL
(2019) | XXXXXL GIRL
CALENDAR (2019)

Fotoperformance para calendario,
27,9 × 43,2 cm. Registro: Andrés Cruzat.

2 MISS PELARCO (2003 -)

Personaje que interviene en las redes sociales
(blog, Fotolog, Facebook) con acciones
performáticas y mediante el cual realiza una
serie de objetos que simulan *merchandising*.

3 SERIE CASA DE MUÑECA
(2019) | DOLL HOUSE
SERIES (2019)

Fotoperformance,
dimensiones variables.



2



Un cuerpo ineludible

An inescapable body

Rocío Hormazabal es una artista que ha hecho de su cuerpo una herramienta subversiva y contestataria para el canon, el poder y las revistas de papel cuché. Cuando decide poner su cuerpo, irónico, siempre aparece en primera plana, con materiales de bajo costo. No se tapa, sino que se presenta y asienta en el espacio público con la misma seguridad que parecen tener las modelos en las pasarelas.

Con la frustración de no haber quedado en la carrera de Teatro, aparentemente por cómo lucía su figura, se fue a estudiar Artes Plásticas y comenzó prontamente una carrera que tuvo como eje la exploración y explotación de su imagen, que era lo que tenía a mano para trabajar.

Rocío observó que al comienzo del nuevo siglo se estimuló la participación de mujeres jóvenes en un certamen de belleza en Pelarco impulsado por su alcaldesa de turno, Raquel Argandoña¹. Así, Pelarco se inundó de brillos y luces para celebrar este concurso que premiaría la belleza de una joven mujer de la localidad. Al ganar tan ansiado título, la joven destacada señaló ante las cámaras de televisión que le parecía muy bien haber ganado el certamen, pero que al otro día debía volver al barro, a los chanchos, los caballos y dejar el brillo de lado.

A partir de esta historia que inundó los medios locales, Rocío creó su alter ego, Miss Pelarco, quien se constituye como una figura llena de brillos y glamour, pero que, una vez apagadas las luces, vuelve a la misma ordinariez de cada día: a la rutina, al trabajo, a sobrevivir. El personaje que construyó contenía todo el plástico disfrazado de lujo que nos rodea, un estilo de hacer y parecer muy particular de los chilenos.

Este inicio en la carrera visual de la artista conformó un modelo de trabajo que Rocío explora hasta hoy, así como la forma en que se relaciona con los materiales y el contexto en que está produciendo. Todo su trabajo

dialoga con juguetes, materiales baratos, ropa reutilizada y su cuerpo. Es ella quien protagoniza imágenes en el agua, en una playa, en un día de invierno en Santiago, al lado de una barricada para interrumpir el paisaje de lo público con una dulzura absolutamente llamativa.

No titubea ante la posibilidad de cualquier escenario y resuelve de forma muy doméstica cada intervención. Esa particularidad y su audacia son parte del trabajo que realiza la artista, pero sobre todo, son constitutivos de una personalidad que no parece tener límites para alcanzar los nuevos proyectos que se propone. Porque aunque le hayan dicho que no actuara, ella actuó. Aunque le hayan dicho que su cuerpo debe ser cubierto, ella lo destapó. Aunque digan que es de mal gusto el juguete de plástico, ella lo usa para formular muy astutamente una crítica al poder y a la organización social actual, sonriendo a la cámara de un celular viejo o de un fotógrafo profesional.

¹ Presentadora de televisión y parte del *jetset* chileno. Incursionó en política durante algunos años, la que dejó para dedicarse al cuidado de sus empresas sin nunca abandonar la televisión.

Rocío Hormazabal is an artist who has turned her body into a subversive and rebellious tool against the canon, power, and coated paper magazines. When she decides to use her body, ironically, she always appears on the front page, with inexpensive materials. She does not cover herself, but she presents and places herself in the public space with the same confidence that models seem to have on the catwalk.

With the frustration of not having been accepted into theater studies, apparently because of her appearance, she moved on to study Visual Arts and soon began a career having exploration and exploitation of her image as its axis, which was what she had at hand to work with.

Rocío saw that at the beginning of the new century the participation of young women was encouraged in a beauty pageant in Pelarco, promoted by its mayor Raquel Argandoña¹. Thus, Pelarco was flooded with flashes and lights to celebrate this contest that would reward the beauty of a young local woman. After winning such long-awaited title, the chosen young woman confessed to the TV cameras that she thought it was very nice to have won this pageant, but that the next day she had to go back to the mud, the pigs and the horses, leaving all splendor aside.

Based on this story that flooded the local media, Rocío created her alter ego, Miss Pelarco, fashioned as a fully glamorous figure, but once the lights are out, she returns to the ordinary every day: routine, work and survival. The character she created contained all the plastic disguised as luxury that surrounds us, a style of doing and pretending which is very particular to Chileans.

This start in the artist's visual career formed a working model that Rocío explores to this day, as well as the way in which she relates to materials and the context in which she is producing. All of her work is in dialogue with toys, cheap materials, repurposed clothes and her body. It is herself who stars in images in the water, on a beach, on a winter day in Santiago or next to a barricade,

interrupting the public landscape with an absolutely striking sweetness.

She does not hesitate before any scenario, managing each intervention in a very domestic way. This particularity and her audacity are part of her work, but above all, they are constitutive of a personality that does not seem to have limits in order to achieve her new projects. Because even though she was told she couldn't act, she did. Although she was told that her body should be covered, she uncovered it. Although they say that plastic toys are tacky, she uses them to very cleverly formulate a critique of power and the current social organization, smiling at the camera of an old mobile phone or that of a professional photographer.

1 Television host and part of the Chilean jetset. She dabbled in politics for a few years, but left them to take care of her businesses without ever leaving television.

**Nuevos mundos,
futuros posibles**

New worlds,
possible futures

Pensarnos en nuevos mundos no solo nos enfrenta a la incertidumbre, también nos lleva a preguntarnos por nuestras formas de vida. Las artistas en este núcleo se cuestionan el habitar, la supervivencia en el mundo contemporáneo, el impacto de la actividad humana sobre la naturaleza. No obstante, desde la obra y lo comunitario, imaginan futuros, utilizan la tecnología para proponer otros modos de relacionarnos con el medio y nos invitan a situarnos en un espacio de fragilidad en donde podamos reflexionar acerca del asentamiento territorial y reconocernos en una ocupación transitoria.

Thinking about new worlds not only confronts us with uncertainty, it also makes us wonder about our ways of life. These female artists question living, survival in the contemporary world and the impact of human activity on nature. However, based on their artworks and the community, they imagine futures, using technology to propose other ways of relating to the environment, inviting us to situate ourselves in a fragile space where we can reflect on territorial settlement and recognize ourselves in a transitory occupation.

Nicole L'Huillier Chaparro



1



1 **LECHE HOLOGRÁFICA** (2021) |
HOLOGRAPHIC MILK (2021)
Vídeo realizado con Patricia
Dominguez. Vídeo digital, 15:06 min.

2 **TELEMETRON** (2017)
Instrumento de música electrónica
experimental para atmósferas
antigravitacionales realizado con
Sands Fish. Registro de vídeo de la
performance espacial, 1:55 min.

3 **LA PARACANTORA** (2019)
Escultura itinerante autónoma/
performance. Seis altavoces
independientes y un sistema de
grabación, dimensiones variables.



A la invención de futuros de ciencia y ficción

Inventing futures of science and fiction

El sonido, la vibración, la música, la tecnología, la espiritualidad y la materialidad inorgánica y viva son palabras claves en el trabajo de Nicole L'Huillier. Su desafío ha sido crear interfaces o membranas de resonancia que nos ayuden a percibir las conexiones entre el mundo físico, virtual y simbólico desde dimensiones microscópicas y cósmicas. Hilvanado por reflexiones poéticas e históricas, mitológicas y científicas, su trabajo ha tomado diversas formas que escapan a las categorías convencionales; al desbordar los límites disciplinares, nos ayuda a imaginar futuros posibles. Por lo mismo, la trayectoria de Nicole podría ser leída como una novela de ciencia ficción (de las que gusta y cita Donna Haraway). Miro sus fotos en la red y su apariencia —hermoso rostro, enfundada en inusuales trajes de texturas metálicas y colores iridiscentes— reafirman esta idea.

En esta novela por escribir, nuestra heroína sería una suerte de hechicera o chamana, música y tecnóloga. Nacida en el siglo pasado en uno de los primeros laboratorios del neoliberalismo, durante la primera década del segundo milenio se entrena en las disciplinas de la arquitectura y música, y emigra a la capital del imperio global para adiestrarse en nuevas tecnologías y enfoques que la ayuden a cumplir su misión. Colaborando con poetas, astrónomos, científicos y máquinas, ha ido tanteando con sus «hechizos» formas no lineales de percibir y habitar.

En sus aventuras la vemos imaginar eclipses solares gracias a una inteligencia artificial llamada *Soledad* (2020-); programar un *bot* que funciona como oráculo utópico basado en una novela de ciencia ficción chilena escrita en 1877 y cuya versión titula *Desde Júpiter 2.0* (2020-); rescatar escombros de las ruinas que dejó el terremoto de 2010 para crear *Diastrofismos* (2017) —retrato autogenerativo sonoro y visual del desastre— o flotar en una cabina donde entrenan los astronautas

de la NASA para probar su *Telemetron* (2017-2021), instrumento musical electrónico (diseñado junto con Sands Fish) concebido para ser ejecutado en el espacio exterior donde no hay gravedad. Apelando a la «justicia interplanetaria», su misión fue infiltrarse en la industria espacial y usar las posibilidades que el campo del arte ofrece, desde el juego y la experimentación, para intentar poner en cuestión la avasalladora presencia humana fuera de la Tierra y dentro de ella.

En un ánimo similar realizó la escultura portátil *La PARACANTORA* (2019) —acrónimo de Parásito Ambiental Ruidoso Amplificador Canalizador de Agentes Ninguneados Transducidos Ofreciendo Rituales Auditivos—, con la que ha explorado y visitado lugares inasequibles para el común de las personas: los observatorios ALMA y Paranal, a 3000 metros sobre el nivel del mar en el desierto de Atacama, o ALICE, a 80 metros bajo tierra en Ginebra, Suiza, uno de los experimentos del Gran Colisionador de Hadrones del CERN, el laboratorio de física de partículas más grande del mundo. *La PARACANTORA* se infiltra en estos espacios capturando los datos del entorno y actuando como médium entre entidades tecnológicas y humanas.

Pero nuestro personaje no solo es una lutier artesana tecnóloga espía que crea estos hechizos desconcertantes: también entona mantras. En su más reciente trabajo, *Leche holográfica* (2021), realizado en colaboración con la artista Patricia Domínguez, genera una «súplica meditativa», suerte de conjuro sónico y visual que busca exorcizar estos tiempos castigados por el extractivismo y conectarnos con una espiritualidad ancestral contenida en el reino vegetal, mineral, en los chips o en las redes eléctricas en constante flujo.

Sound, vibration, music, technology, spirituality and living and inorganic materiality are key words in Nicole L'Huillier's work. Her challenge has been to create interfaces or resonance membranes that help us perceive the connections between the physical, virtual and symbolic world from microscopic and cosmic dimensions. Woven by poetic and historical, mythological and scientific reflections, her work has taken various forms that escape conventional categories: by exceeding disciplinary limits, it helps us to imagine possible futures. For this reason, Nicole's trajectory could be read as a science fiction novel (the kind that Donna Haraway likes and refers to). I look at her online pictures and her appearance —her beautiful face, wearing unusual outfits of metallic textures and iridescent colors— reaffirms this idea.

In this novel to be written, our heroine would be a kind of sorceress or shaman, musician and technologist. Born in the last century in one of the first laboratories of neoliberalism, during the first decade of the second millennium she learnt the disciplines of architecture and music, then emigrated to the capital of the global empire to train herself in new technologies and approaches to help her fulfill her mission. Collaborating with poets, astronomers, scientists and machines, she has been trying out with her “spells” non-linear ways of perceiving and inhabiting.

In her adventures we see her imagine solar eclipses thanks to an artificial intelligence called *Solitude* (2020-), program a bot that works as a utopian oracle based on a Chilean science fiction novel written in 1877 and whose version she titled *From Jupiter 2.0* (2020-), rescue debris from the ruins left by the 2010 earthquake to create *Diastrophisms* (2017) —a sound and visual self-generating portrait of the disaster— or float in a cabin for the training of NASA astronauts to test her *Telemetrytron* (2017-2021) electronic musical instrument (designed together with Sands Fish) conceived to be performed in outer space where there is no gravity. Appealing to

“interplanetary justice”, her mission was to infiltrate the space industry and use the possibilities that the field of art offers, like play and experimentation, to try and question the overwhelming human presence outside the Earth and within her.

In a similar spirit, she created the portable sculpture *La PARACANTORA* (2019) —Spanish acronym for Noisy Environmental Parasite Amplifier Channeling Ignored Transduced Agents Offering Auditory Rituals—, with which she has explored and visited places that are out of reach for ordinary people: the ALMA and Paranal observatories, at 3,000 meters above sea level in the Atacama Desert, or ALICE, 80 meters underground in Geneva, Switzerland, one of the experiments of the Large Hadron Collider at CERN, the world's largest particle physics laboratory. *La PARACANTORA* infiltrates these spaces, capturing data from the environment and acting as a medium between technological and human entities.

But our character is not only a spy-tech-artisan-luthier who creates these perplexing spells: she also chants mantras. In her most recent piece, *Holographic milk* (2021), made in collaboration with the artist Patricia Domínguez, she generated a “meditative plea”, a kind of sonic and visual incantation that seeks to exorcise our times punished by extractivism, connecting us with the ancestral spirituality contained in the vegetable and mineral kingdom, in microchips or in the electrical networks in constant flux.

Francisca Burgos Valderrama



**1 CONTEMPLACIÓN: JARDÍN
DE BOSQUE QUEMADO (2017) |
CONTEMPLATION: BURNT FOREST
GARDEN (2017)**
Simultáneo *in situ* de performance,
instalación y video. Colección de podas
para ensambles con alambre y 1000 hojas
carbonizadas de árboles nativos quemados
en un gran incendio forestal en la Región
del Maule. Video digital, 8 min.

**2 CONTEMPLACIÓN DE
MUERTE (2020) | CONTEMPLATION
OF DEATH (2020)**
Fotografía, instalación,
videoperformance. Video digital,
6 min.



Movimientos porosos

Porous movements

La naturaleza y la materia orgánica pueden establecer una relación con nuestros cuerpos, claro que también podemos no atender a ese llamado, a esa posibilidad de crear vínculos y omitir una forma de producción de mundos. Sin embargo, Francisca Burgos escucha esos murmullos para generar un tipo de relación con ese entorno natural en el que la vi haciendo talleres para niñas, niños y niños. Ella puede comunicarse y comunicar un tipo de registro sensible que está presente en los entornos naturales por los cuales ha transitado. Me imagino salir a caminar con Francisca por los cerros, caminar con un paso consciente de lo que vamos pisando, hablar bajo, casi nada, y escuchar el viento pasando por un gran cactus, mirar las líneas de sus espinas, registrar los colores que contiene, y sentarnos en una roca a escuchar, mirar, sentir, oler. En ese escenario, algo se mueve en los territorios subjetivos, una cartografía interior comienza a desplegarse desde su potencia orgánica. Esa experiencia del movimiento poroso de nuestra subjetividad es la que siento en sus procesos artísticos. Ella propone un tipo de producción de sentidos que pasan por el registro de diferentes partes de aquello que llamamos paisaje, aunque no todo cuerpo puede registrar un paisaje en el sentido de establecer vínculos con ello. Estos movimientos me parecen más cercanos a lo que Suely Rolnik llama «el cuerpo vibrátil», un tipo de subjetividad que, atenta a los movimientos del presente que vive, puede recoger y producir un vínculo con aquel otr que coexiste. Para Francisca esto no es solo lo humano, también es lo natural, una eco-relación que implica árboles, materia orgánica, plantas, procesos relacionados en esas formas de sostenibilidad de la vida natural.

Contemplación (2009-2020) es una serie de obras que funcionan como instalaciones, un tipo de diagrama de movimientos subjetivos y naturales con objetos desplegados en el espacio. Hay un tiempo que es

respetado en cada instalación, alterno al tiempo de la producción mayoritaria. Se trata de movimientos desde lo menor, desde aquello que se registra en conexión con las fuerzas menos perceptibles, como, por ejemplo, el tiempo que se tarda en caer una gota de agua, o lo que requiere un musgo para aparecer luego de que ha caído la lluvia. Francisca dice entonces: ‘Debo esperar las próximas lluvias para comenzar mi trabajo con el musgo’. Así, se trata de una relación entre la naturaleza y los cuerpos, que en todo caso es una relación entre cuerpos, una manera de pensar las formas políticas en nuestra era de la devastación ecológica, en estos tiempos de catástrofes —como postula Isabelle Stengers— donde cada mínimo gesto de cuidado es una gran forma de resistencia. Porque siempre ha habido cuidadoras de entornos naturales, algunas mujeres que, en distintos momentos, han tenido la capacidad y el arte de recoger esas formas, comunicarse y comunicarnos, dialogar con lo menos evidente, con materiales que se nos muestran, que nos hacen oler, que nos invitan a sentarnos y aprender nuevamente a respirar nuestras emancipaciones internas desde la conexión con lo que siempre ha estado allí, mientras esperamos que los procesos de Gaia se hagan a su propio tiempo.

Nature and organic matter can establish a relationship with our bodies, of course we can also not respond to that call, to that possibility of creating connections, omitting a form of world production. However, Francisca Burgos listens to those murmurs and generates a kind of relationship with the natural environment in which I saw her conducting children's workshops. She can communicate and convey a type of sensitive register that is present in the natural environments in which she has traveled. I imagine strolling with Francisca through the hills, walking with a conscious step of what we are treading on, speaking low, almost silent, and listening to the wind passing by a large cactus, looking at the lines of its thorns, registering the colors it contains, and sitting on a rock to listen, look, feel and smell. In this scenario, something moves in subjective territories, an interior cartography begins to unfold from its organic potency. That experience of the porous movement of our subjectivity is what I feel in her artistic processes. She offers a kind of meaning production that goes through the registration of different parts of what we call the landscape, although not every body can register a landscape in the sense of establishing connections with it. These movements seem to me closer to what Suely Rolnik calls "the vibrating body", a type of subjectivity that, attentive to the movements of the living present, can collect and produce a link with the other that coexists. For Francisca this is not only humanity, but also nature, an eco-relationship that involves trees, organic matter, plants and processes related to those forms of sustainability of natural life.

Contemplation (2009-2020) is a series that works as installations, a kind of diagram of subjective and natural movements with objects displayed in space. There is a time that is respected in each installation, alternate to the time of the majority's production. These are minor movements from what is registered in connection to less perceptible forces, such as, for example, the time

it takes for a drop of water to fall, or what takes moss to grow after rainfall. Francisca says: "I must wait for the next rain to start working with the moss." Thus, it is a relationship between nature and bodies, which in any case is a relationship between bodies, a way of thinking about political forms in our era of ecological devastation, in these time of catastrophes, as posited by Isabelle Stengers, where every little care gesture is a great form of resistance. Because there have always been caretakers of natural environments, some women who, at different times, have had the ability and the art to collect these forms, communicate and convey, in dialogue with what is less obvious, with materials that they show to us, that they make us smell, inviting us to sit back and learn once more to breathe our inner emancipations based on the connection with what has always been there, while we wait for the processes of Gaia to unfold at their own pace.

Patricia Domínguez Claro



1

3 *EYES OF PLANTS* (2019)
Video 4K, 4:53 min.



2

2 *MADRE DRONE* (2019-2020) |
MOTHER DRONE (2019-2020)
Video 4K, 20:51 min.

1 *MADRE DRONE* (2020) |
MOTHER DRONE (2020)
Videoinstalación con animaciones
3D en proyector holográfico,
plataforma y ofrendas de esferas
sobre manos multiespecies.



Universos tentaculares

Tentacular universes

Habitada por imágenes de intestinos y órganos, la producción de Patricia Domínguez puede pensarse como un sofisticado sistema de digestión. Sus obras absorben y transmutan a partir de la fuerza de lo onírico, materialidades y símbolos pasados y presentes para proyectar futuro. Sonidos maquínicos, seres cibernéticos, flores y plantas sanadoras, tumores orgánicos, manifestantes y animales ciegos, camisetas corporativas, adolescentes guardiana(es) del medioambiente, narraciones de viajes de la artista, vasijas diaguitas que lloran, y drones que todo lo ven son protagonistas de un mundo antiguo y nuevo a la vez. Heredero de la ciencia ficción, la ficción especulativa, la etnobotánica y el surrealismo, el trabajo de Domínguez propone yuxtaposiciones inesperadas para imaginar universos alternativos, tentaculares, infinitamente expansivos.

En un momento de aguda crisis ecológica global y vertiginoso avance tecnológico en que ha entrado en cuestión la categoría misma de lo «humano», sus videoinstalaciones *Madre Drone* (2019-2020) y *Green Irises* (2019) presentan lúdicos altares cibernéticos compuestos por pantallas LED, animaciones tridimensionales, esculturas, flores y piedras. Las obras recuperan las historias y cuerpos diezmados de los manifestantes del estallido social chileno de 2019, los animales afectados por catástrofes ecológicas y los trabajadores enfermos a raíz de la cultura corporativa, movilizando lenguajes del mito y el rito como una vía posible para exorcizar los efectos del capitalismo y la destrucción ecológica. El trauma colonial, ambiental y social atraviesa la producción de Domínguez desde los códigos del duelo y conecta al público con memorias y afectos colectivos.

El agua, elemento primordial del llanto y de la vida que enlaza las historias de la materia a través del tiempo y el espacio, es también un flujo que articula la

obra de la artista. Mientras que su instalación *Llanto cósmico* (2018) tematiza la escala del sufrimiento y las enfermedades modernas, en su video *Eyes of plants* (2019) el llanto emerge de los jarro-patos, vasijas diaguitas rituales con forma animal y facciones humanas asociadas a ritos mortuorios. La obra indaga a la vez las ancestralidad en las culturas urbanas y las prácticas alternativas de sanación mediante el trabajo con un grupo de mujeres de la tercera edad que forman parte del Teatro Club Social de Puente Alto, con quienes Domínguez ya había trabajado en la obra *soñé@cerámicas.cl* (2017). La videoinstalación *La balada de las sirenas secas* (2020) retoma el motivo del agua como urgente problema ambiental y social en Chile, y visibiliza el activismo llevado a cabo tanto por Mujeres Modatima (Movimiento de Defensa por el Acceso al Agua, la Tierra y la Protección del Medio Ambiente) en la zona de Petorca como por las propuestas performáticas del grupo Las Viudas del Agua, dirigido por Raquel González. Si la producción de Domínguez, en línea con la tradición estética de la ciencia ficción, se orienta a modelar mundos potenciales, su foco simultáneo en el activismo ambiental y social propulsa el ejercicio crítico-político de proyectar futuros posibles desde un presente en crisis. Futuros universos tentaculares repletos de hipervínculos, virtualidad y materia que, como su obra visual y su escritura, proponen conexiones polifacéticas y laberínticas en las que la artista nos invita, una y otra vez, a perdernos.

Inhabited by images of intestines and organs, Patricia Domínguez's production can be thought of as a sophisticated digestion system. Her works absorb and transmute with oneiric forces, past and present materialities and symbols to project into the future. Machine sounds, cybernetic beings, healing flowers and plants, organic tumors, blind animals and protesters, corporate t-shirts, adolescent guardian(s) of the environment, artist travel logs, crying Diaguia vessels, and drones that see everything are protagonists of a simultaneously old and new world. Heir to science fiction, speculative fiction, ethnobotany, and surrealism, Domínguez's work proposes unexpected juxtapositions to imagine alternative, tentacular, infinitely expansive universes.

At a time of acute global ecological crisis and dizzying technological advance in which the very category of "human" has come into question, her video installations *Mother Drone* (2019-2020) and *Green Irises* (2019) present playful cybernetic altars made up of LED screens, three-dimensional animations, sculptures, flowers and stones. These pieces recover the stories and decimated bodies of the protesters of the 2019 Chilean social outbreak, animals affected by ecological catastrophes and sick workers as a result of corporate culture, mobilizing languages of myth and ritual as a possible way to exorcise the effects of capitalism and ecological destruction. Colonial, environmental and social trauma runs through Domínguez's production on the codes of mourning, connecting the audience with collective memories and affections.

Water, the primary element of tears and life, connecting the stories of matter through time and space, is also a flow articulating the artist's work. While her installation *Cosmic Crying* (2018) deals with the scale of suffering and modern diseases, in her video *Eyes of plants* (2019) crying emerges from duck-jugs, zoomorphic ritual Diaguia vessels with human features associated with

mortuary rites. The piece also explores both the ancestral aspects in urban cultures and the alternative healing practices by working with a group of elderly women who are part of the Puente Alto Social Club Theater, with whom Domínguez had already worked with in *soñé@cémicas.cl* (2017). The video installation *The ballad of dried sirens* (2020) once again focuses on water as an urgent environmental and social problem in Chile, giving visibility to the activism carried out by Mujeres Modatima (Movement for the Defense of the Access to Water, Land and Environmental Protection) in the Petorca area as well as the performative proposals of the group Las Viudas del Agua, directed by Raquel González. If Domínguez's production, in line with the aesthetic tradition of science fiction, is oriented towards modeling potential worlds, its simultaneous focus on environmental and social activism propels the critical-political exercise of projecting possible futures from a present that is in crisis. Tentacular future universes full of hyperlinks, virtuality and matter that, like her visual work and her writing, offer multifaceted and labyrinthine connections in which the artist invites us, time and again, to get lost.

Natacha Cabellos Ricart



1

3 LABORATORIO DE AFECTOS
PARA UNA PLANTA MIGRANTE
(2019-2020) |
LABORATORY OF AFFECTIONS
FOR A MIGRANT PLANT
(2019-2020)
Instalación, dimensiones variables.



2

2 REENCUENTRO (2015) |
REENCOUNTER (2015)
Instalación, 103 x 80 x 17 cm.

1 LABORATORIO CADUCO
(2016) | OUTDATED
LABORATORY (2016)
Instalación en Galería Callejera
Laboratorio Móvil ubicado en
las afueras del Museo de Arte
Contemporáneo (MAC), sede
Parque Forestal, Santiago.



Desbordando la frontera entre naturaleza y arte

Overflowing the border between nature and art

El trabajo de Natacha Cabellos representa muy bien a una generación de artistas orientada a utilizar la práctica artística como una estrategia de investigación científica, técnica y estética en torno a las relaciones entre sujeto y naturaleza. Desde sus primeros ejercicios artísticos se advierte una pulsión posthumanista que intenta desafiar las lógicas tradicionales que situaban a la especie humana y al paradigma racionalista en un lugar protagonista. En obras como *Estados de la materia* (2015), *Laboratorio Caduco* (2016) o *Falla* (2017), indaga sobre las alteraciones antrópicas en el territorio y en los cuerpos (humanos y no humanos). Asimismo, en instalaciones como *Reencuentro* (2015) y *Zona de descanso* (2017) tensiona, de manera paródica y poética a la vez, las nociones hegemónicas que se desprenden de la matriz dicotómica que ubica en dimensiones opuestas: naturaleza-cultura, humano-máquina, humano-animal.

Las observaciones y ficciones acerca de las relaciones simbióticas entre el ser humano y su entorno, las violencias evidentes y disimuladas que involucra la domesticación vegetal cotidiana y la fragilidad de los sujetos ante las fuerzas naturales que no controlan son representadas por la artista en instalaciones efímeras antecedidas por una larga investigación documental y experimentación material.

Con una estética futurista, sus ensamblajes abordan esas complejas tensiones entre la dimensión natural y artificial del mundo, cuyos bordes parecen desdibujarse conforme conocemos mejor las características evolutivas de las especies orgánicas e inorgánicas de nuestro planeta. Por ello, los dispositivos tecnológicos que utiliza en sus instalaciones no comprometen un fin en sí mismo, sino que son tomados, junto con las plantas y las piedras, como otro recurso más para escenificar la red de conexiones que transforman lo real y sus representaciones simbólicas.

Laboratorio de afectos para una planta migrante (2019-2020) refleja muy bien sus actuales inquietudes. En esta instalación, nos encontramos ante una mano robótica que intenta tocar una sábila (aloe vera), especie vegetal que proviene de territorios de clima cálido (África o América Central) y que ha sido introducida en casi todo el mundo. La premisa del trabajo de Natacha comienza por advertir la condición migrante que involuntariamente han experimentado muchas especies como esta y que, en su exilio, pierden el carácter sagrado que las envolvía en su lugar de origen. La mano robótica, de aspecto femenino, imita el gesto de una caricia, intentando activar metafóricamente y literalmente un vínculo más íntimo con la sábila; los sensores capacitivos¹ instalados en ella captan y registran la intensidad del contacto traduciéndola a números. Estos datos son procesados e interpretados en dibujos generativos² que se proyectan sobre la instalación evocando la memoria de la planta y su encriptado lenguaje.

Resonando con teóricas como Donna Haraway y sus provocativas reflexiones en torno a ciencia, biología y tecnología desde una perspectiva ecofeminista, Natacha se interesa por ir más allá de la representación de la naturaleza, ya sea en clave contemplativa o de denuncia, para profundizar en las posibilidades de convivencia y contacto entre organismos biológicos y tecnológicos en contextos hostiles.

¹ Tipo de sensor eléctrico que detecta la proximidad entre distintos materiales.

² Dibujo que se genera mediante un software de diseño que ejecuta un algoritmo.

Natacha Cabellos' work is a very good example of a generation of artists oriented at using the artistic practice as a strategy for scientific, technical and aesthetic research on the relationships between subject and nature. Since her first artistic exercises we see a posthumanist impulse that tries to challenge the traditional logics that placed the human species and the rationalist paradigm in a leading role. In pieces such as *States of Matter* (2015), *Outdated laboratory* (2016) or *Failure* (2017), she explores the anthropic alterations in the territory and bodies, both human and non-human. Likewise, in installations like *Reencounter* (2015) and *Rest area* (2017), she stresses, in a simultaneously parodic and poetic way, the hegemonic notions that emerge from the dichotomous matrix that places things in opposite dimensions: nature-culture, human-machine, human-animal.

The observations and fictions about the symbiotic relationships between human beings and their environment, the obvious and hidden violence involved in daily plant domestication and the fragility of the subjects before natural forces they cannot control are represented by the artist in ephemeral installations preceded by long documentary research and material experimentation.

With a futuristic aesthetic, her assemblages address those complex tensions between the natural and artificial dimensions of the world, whose edges seem to blur as we better understand the evolutionary characteristics of the organic and inorganic species of our planet. For this reason, the technological devices that she uses in her installations do not compromise an end in themselves, but are considered, together with plants and stones, as yet another resource to present the network of connections that transform reality and its symbolic representations.

Laboratory of affections for a migrant plant (2019) reflects very well her current concerns. In this installation, we find ourselves in front of a robotic hand that tries to touch an aloe vera, a plant species that comes from

territories with a warm climate (Africa or Central America) and that has been introduced almost all over the world. The premise of Natacha's work begins by noting the involuntary migrant condition that many species like this have experienced and that, in their exile, they lose the sacred character they had in their place of origin. The robotic hand, with a feminine aspect, imitates the gesture of a caress, trying to metaphorically and literally activate a more intimate connection with the aloe vera: the capacitive sensors¹ capture and record the intensity of this contact, translating it into numbers. These data are processed and interpreted in generative drawings² that are projected onto the installation, evoking the memory of the plant and its encrypted language.

Resounding with theorists like Donna Haraway and her provocative reflections on science, biology and technology from an ecofeminist perspective, Natacha is interested in going beyond the representation of nature, whether in a contemplative or denouncing key, to delve into the possibilities of coexistence and contact between biological and technological organisms in hostile contexts.

1 A type of electrical sensor that detects the proximity between different materials.

2 A drawing that is generated by design software running an algorithm.

Sofía de Grenade Poseck

2 LA GRAN SALINA (2016) |
THE GREAT SALT LAKE (2016)
Instalación. Tubos de PVC y
acrílico autocurable, dimensiones
variables. Colección FAVA.

1 CRISOL NEGATIVO (2019) |
NEGATIVE CRUCIBLE (2019)
Instalación. Resina poliéster,
eucaliptol, precintos y tuberías
metálicas, dimensiones variables.





Contra el mito de lo puro

Against the myth of purity

No es extraño encontrarse hoy con obras de arte interesadas en denunciar los procesos de explotación y expropiación capitalista de los recursos naturales. Y no es extraño que en esas denuncias sobreviva todavía una vieja polémica, tan antigua como aquella que interesó a los contractualistas del siglo XVIII, quienes señalaban una suerte de constitución originaria de la naturaleza, anterior a las transformaciones llevadas adelante por el progreso técnico. Un mito de origen que imaginó que, antes de la naturaleza herida y aniquilada por el hombre, existía una pura e intacta. A ese mito se enfrenta la obra de Sofía de Grenade, no porque desatienda las graves consecuencias de los procesos de acumulación asociados al extractivismo, asunto que aparece insistentemente en su trabajo, sino porque no termina de convencerle ese tipo de crítica perezosa y prescriptiva que lee al mundo con la vara de la castidad. Para pensar la naturaleza, dice la artista: 'Intento no caer en las dicotomías del bien y del mal, de lo natural y lo artificial'.

De Grenade creció viendo cómo los bosques añosos del sur de Chile comenzaron a ser reemplazados por monocultivos de pinos y eucaliptus. La voracidad de esa imagen no se tradujo en una actitud melancólica, sino en un afán por investigar aquellos objetos repletos de sutilezas históricas, políticas y materiales que han participado de la transformación de los territorios latinoamericanos. En *La gran salina* (2016), De Grenade recorre un predio agrícola de Petorca no para denunciar la escasez de agua producto de la conversión de la pequeña agricultura en una zona de agroexportación de paltas, sino para detenerse a examinar, como una naturalista del mundo postindustrial, las ruinas de PVC que funcionaron en algún momento como sistema de regadío de la pequeña agricultura. De ese material, de las manchas que el sol activa sobre su superficie, la artista nos muestra que el PVC está hecho de partículas de petróleo que intentan volver siempre a su

composición natural. La mancha negra, ese detalle nimio en relación a la magnitud del descalabro, le permitió advertir que 'lo que está en la naturaleza está también en lo artificial', en un ciclo constante, sin principio ni final. Un ejercicio similar realizó en *La química invisible* (2018), *Crisol negativo* (2019) y *Zona de inhibición* (2019), obras producidas en el contexto de su residencia en FLORA ars+natura. A partir de la revisión de los archivos colombianos de la fotografía industrial, ese género fotográfico que nace con la industrialización para registrar sus proezas, la artista se propone investigar la historia del arribo del eucaliptus a ese país. Conocido como «árbol blanco», cargando en ese sobrenombre toda la saña de los procesos de higienización de las tierras supuestamente infectas de Latinoamérica, De Grenade se dedica a extraer la «toxina natural» de ese árbol para crear unas esculturas que visibilizan el modo en que ese compuesto corroe la materia, como corroe también la tierra, haciéndonos imaginar que aquella superficie sobre la que hacemos equilibrio todos los días es solo una delgada capa a punto de quebrarse. Naturaleza tóxica, artificios naturales: en el corazón de esa aporía nace la obra de Sofía de Grenade.

Si no hay en su trabajo un llamado a retornar a una naturaleza originaria, es porque el origen no es pensado como un lugar simple, puro e intacto, sino como aquello constituido desde siempre por la técnica. Eso parecen decirnos las obras de De Grenade, que en esa indecibilidad entre el hombre, la técnica y la naturaleza se juega la invención del mundo.

It is not strange to find artworks today that are interested in denouncing the processes of capitalist exploitation and the expropriation of natural resources. And it is not surprising that in these denunciations an old controversy still survives, as old as the one that the 18th-century Contractualism was interested in, signaling some sort of original constitution of nature, prior to the transformations carried out by technical progress. A myth of origin which thought that, before nature was wounded and annihilated by man, there was a pure and intact version of it. This myth is confronted by Sofía de Grenade's work, not because she neglects the serious consequences of the accumulation processes associated with extractivism, a constant issue in her work, but because she is not convinced by that kind of lazy and prescriptive criticism that interprets the world with chastity. When thinking about nature, says the artist: "I try not to fall into the dichotomies of good and evil, of natural and artificial".

De Grenade grew up witnessing how the old forests of southern Chile began to be replaced by pine and eucalyptus monocultures. The voracity of this image did not translate into a melancholic attitude, but rather an eagerness to explore those objects full of historical, political and material subtleties that have participated in the transformation of Latin American territories. In *The great salt lake* (2016), De Grenade travels through a farm in Petorca, not to denounce the water shortage resulting from the conversion of small agriculture into an area of agro-export of avocados, but to examine, like a post-industrial world naturalist, the ruins of PVC that once functioned as an irrigation system for small-scale agriculture. Based on this material, on the stains that the sun activated on its surface, the artist shows us that PVC is made of oil particles that always try to return to their natural composition. The black spot, that insignificant detail in relation to the magnitude of the disaster, enabled her to notice that, "what is in nature is also in artificiality", a constant cycle without beginning or end. She carried

out a similar exercise in *The Invisible Chemistry* (2018), *Negative Crucible* (2019) and *Inhibition Zone* (2019), pieces produced in the context of her residency at FLORA ars+natura. Based on the review of Colombian archives of industrial photography, the photographic genre that was born with industrialization to record its prowess, the artist wanted to research the history of the arrival of the eucalyptus to that country. Known as "white tree", bearing in that nickname all the fury of the sanitation processes of the supposedly infected lands of Latin America, De Grenade worked on extracting the "natural toxin" from that tree in order to create sculptures that show the way in which this compound corrodes matter, as it also corrodes the soil, making us imagine that the surface on which we balance ourselves every day is just a thin layer that's about to break. Toxic nature, natural artifices: at the heart of this aporia the work of Sofía de Grenade is born.

If in her work there is no call to return to an original nature, it is because the origin is not thought of as a simple, pure and intact place, but as that which has always been constituted by technique. That is what De Grenade's pieces seem to tell us, that the invention of the world is at stake between the ineffable aspects of man, technique and nature.

Alejandra Pérez Núñez



1. CARTOGRAFÍA SONORA ANTÁRTICA (2009-2017) | ANTARCTICA SOUND CARTOGRAPHY (2009-2017)

Toma de registros de muy bajas frecuencias (VLF) en Bahía Chile, Isla Greenwich, Shetland del Sur, Antártica (2009).

2. EL CUERPO COMO SENSOR (2017) | THE BODY AS A SENSOR (2017)

Cartografía sonora antártica realizada en Cerro Mesa, Coyhaique. Registro: Pablo Mollenhauer.

3. EL CUERPO COMO SENSOR (2015) | THE BODY AS A SENSOR (2015)

Cartografía sonora antártica realizada en Cerro Sombrero, Tierra del Fuego. Registro: Macarena Perich.



2



3

Hackeando Antártica

Hacking Antarctica

Una de las artistas pioneras de la escena local de las artes mediales es, sin lugar a dudas, Alejandra Pérez. Su opción por el *hackeo* como método ontoepistemológico resulta fundamental para entender su obra y su lugar en el devenir del arte contemporáneo. Dos décadas después de sus inicios, estos modos de producción se han extendido como prácticas habituales de un campo transdisciplinario en plena expansión.

Su quehacer destaca por una honesta vocación por la exploración de territorios inusitados, junto con la observación aguda de fenómenos físicos y su relación con microsistemas biológicos, incluyendo el paisaje abierto, el sonido en distintas frecuencias y el propio cuerpo como sensor. Sus formas de hacer y pensar la producción artística de manera heterodoxa le han dado la capacidad de proponer diversos formatos expresivos, como el procesamiento de datos científicos en tiempo real mediante conciertos audiovisuales *noise*, la escritura, el modelamiento de exhibiciones paradójicas, la creación de dispositivos híbridos que conjugan electrónica, *software* libre —especialmente GNU/Linux¹— con minerales, además de dibujos y textiles conductivos, entre otras materialidades.

En 2009 se convirtió en la primera mujer artista en pisar la Antártica para explorar lo imperceptible. La inmensidad de este continente aurático la llevó a *auscultar su subsole y subterra* registrando fenómenos que le permitieron develar las dinámicas de los campos electromagnéticos y explorar lo *invisible* a los sentidos.

Varias de sus piezas se reúnen en *Hackeando Antártica* (2018-2019), instalación exhibida por primera vez en la Universidad de Westminster (Inglaterra) y luego en el Espacio Alta Tensión del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. A través de una compilación de trabajos antiguos y recientes, hilvanados en una poética de la saturación, la artista habla desde un imaginario que se piensa entre la

condición humana² y la idea de una naturaleza en estado puro. Esta aparente dicotomía le permite focalizarse en la revelación de un ecosistema abierto determinado por las relaciones inter-especies, incluida la humana y sus aparatos geopolíticos, científicos y económicos.

Recurriendo a una narrativa laberíntica, esta instalación se posiciona en las antípodas del ideal *naïve* de un continente impoluto o último reservorio de un futuro incierto. Esto porque, tras introducirnos a lo subyacente, nos hace parte de la deconstrucción activa de los relatos oficiales que nos llegan desde el extremo antártico. Sería el caso de las narraciones de audio renderizadas, el uso de textos permutados, o los propios *videos-glitch* producidos a partir de noticias que, aunque toman como referencia sucesos pretéritos, más corresponden a una huella en la superficie de la obra que a una historia bien ordenada³; lo insignificante ya no se considera un índice de lo que hay detrás, sino una marca memorial. Con ello, la artista busca contradecir la relación entre el observador y lo observado pues no habría tal cosa, sino más bien una inseparabilidad ontológica⁴. De ahí que, a través de sus operaciones respecto de la Antártida, Pérez se distancie de lo sublime.

¹ GNU/Linux es un sistema operativo libre y de código abierto que combina multiplataforma, multitarea y multiusuario.

² Hannah Arendt, filósofa y teórica política alemana. En su compilación de artículos de 1958, publicada por la Universidad de Chicago, Arendt señala que somos seres condicionados, «ya que todas las cosas con las que entran en contacto se convierten de inmediato en una condición de su existencia».

³ Conceptos de Jacques Rancière, filósofo francés, profesor de política y de estética, vertidos en su libro *El inconsciente estético*.

⁴ La física y teórica feminista norteamericana Karen Barad sugiere pensar en la materia *intraactiva* en lugar de una materia en interacción, disputando así la noción de *separatividad*.

One of the pioneering artists in the local media arts scene is, without a doubt, Alejandra Pérez. Her hacking option as an onto-epistemological method is fundamental to understand her work and place in the evolution of contemporary art. Two decades after her beginnings, these modes of production have spread as common practice in a rapidly expanding transdisciplinary field.

Her work stands out for an honest vocation in the exploration of unusual territories, together with an acute observation of physical phenomena and their relationship with biological microsystems, including the open landscape, sound at different frequencies and the body itself as a sensor. Her heterodox ways of making and thinking about artistic production have given her the ability to offer various expressive formats, such as the processing of scientific data in real time through audiovisual noise concerts, writing, the modeling of paradoxical exhibitions, the creation of hybrid devices that combine electronics, free software —especially GNU/Linux¹— together with minerals, as well as drawings and conductive textiles, among other materials.

In 2009 she became the first female artist to set foot in Antarctica in order to explore imperceptibility. The immensity of this auratic continent led her to *auscultate* its *subsole* and *subterra*, recording phenomena that allowed her to reveal the dynamics of electromagnetic fields and explore what is *invisible* to the senses.

Many of her pieces are gathered in *Hacking Antarctica* (2018-2019), an installation presented for the first time at the University of Westminster (England) and later in the Espacio Alta Tensión in the Museum of Contemporary Art of the University of Chile. Through a compilation of old and recent artworks, woven together in a poetics of saturation, the artist speaks on an imaginary that is conceived between the human condition² and the idea of nature in its purest form. This apparent dichotomy enables her to focus on the revelation of an open ecosystem determined by inter-species relations,

including humans and their geopolitical, scientific and economic apparatuses.

Using a labyrinthine narrative, this installation stands at the antipodes of the naïve ideal of a pristine continent or the last reservoir of an uncertain future. This is because, after introducing us to what lies beneath, she makes us part of the active deconstruction of the official stories that come to us from the distant Antarctica. This would be the case of rendered audio narratives, the use of permuted texts, or glitch-videos produced from news items that, although they take as reference past events, correspond more to a trace on the surface of the artwork than to a well ordered history;³ the insignificant is no longer considered an index of what is behind it, but a memorial mark. With this, the artist seeks to contradict the relationship between the observer and the observed, since there would be no such thing, but rather an ontological inseparability.⁴ Hence, through her operations in relation to Antarctica, Pérez distances herself from the sublime.

1 GNU/Linux is a free and open source operating system that combines multi-platform, multi-tasking and multi-user.

2 Hannah Arendt, German political theorist and philosopher. In her 1958 anthology of articles, published by the University of Chicago, Arendt points out that we are conditioned beings, “since all things with which they come into contact immediately become a condition of their existence.”

3 Concepts by Jacques Rancière, French philosopher, professor of politics and aesthetics, expressed in his *The Aesthetic Unconscious*.

4 American feminist physicist and theorist Karen Barad suggests thinking of intra-active matter rather than interacting matter, thus challenging the notion of separateness.

La memoria de los territorios

The memory of the territories

El territorio es un espacio dinámico que recoge las experiencias del habitar, los acontecimientos de lo socioeconómico, medioambiental y, fundamentalmente, las memorias de comunidades que, antes y ahora, habitan, transitan y conviven. Desde la perspectiva de los imaginarios, las artistas aquí reunidas generan trazados que nos invitan a interpelar el contexto y su devenir, vigilantes con los procesos que lo forman.

The territory is a dynamic space that collects living experiences, the socio-economic and environmental events and, fundamentally, the memories of communities that, before and now, inhabit, transition and coexist. From the perspective of imaginaries, these female artists create an outline inviting us to question the context and its evolution, vigilant to the processes shaping it.

Emilia Yeco

Emilia Costabal Puga



3 *RETRATO DE AURORA AVILEZ*
(2019) | *PORTRAIT OF AURORA AVILEZ* (2019)

Óleo sobre tela, 180 x 100 cm.



2 *SEÑORA YOLANDA Y SU GATA* (2019) | *MRS. YOLANDA AND HER CAT* (2019)

Fotografía análoga. Digitalización del negativo.

1 *CHILE CHICO* (2021)

Témpera sobre cartón, 25 x 30 cm.



La glâneuse: sobre territorio, relatos y memoria

La glâneuse: on the territory, stories and memory

¿Qué significa echar raíces en un lugar y transformarlo en un hogar? En su práctica artística, Emilia Costabal (Emilia Yeco) sitúa esta pregunta en una exploración poética del sur patagónico y en las distintas vidas que pueblan los pequeños asentamientos de Puerto Guadal y Mallín Grande, a orillas del lago Chelénko, en el sur de Chile. En su trabajo, que mezcla pintura, fotografías (propias y de archivos familiares), grabaciones de audio y bitácoras de inspiración libremente warburgianas, Yeco dibuja una cartografía afectiva donde se cruzan vidas humanas y animales, sin discriminación ni jerarquía, ambas sujetas a la presencia de una naturaleza vertiginosa.

A través de operaciones narrativas mediatizadas por el rol ambivalente de la memoria, el proyecto *De pinturas y chicharras. Relatos de vecinas* (2019) explora las vidas de un grupo de mujeres mayores que viven en aquel espacio sureño y deja ver el modo en que la experiencia de habitar un lugar se construye y fortalece. En 2018, Yeco dejó Santiago, donde estaba terminando sus estudios artísticos, para instalarse en las orillas del Chelénko. Durante su estadía, que se extendió por un año, se contactó con mujeres de la zona para ofrecerles un retrato a tamaño real de cada una de ellas que, una vez finalizado el proyecto, recibirían como regalo. Inspirada por los retratos de Velázquez, Yeco pinta esos cuerpos femeninos posando con *gravitas*, bañados en una suerte de aureola que contrasta con el fondo monocromático. Esta solemnidad está interrumpida por la presencia de un objeto cotidiano elegido por cada mujer —una pluma, una estatua de la Virgen María, un ramo de flores— y que sostienen en sus manos, quebrando así con la pasividad que habitualmente condiciona al sujeto en la tradición pictórica europea. Además, este protagonismo se ve reforzado por grabaciones de relatos de las mujeres que enriquecen sus presencias con una capa oral y autobiográfica.

Los relatos de las vecinas dejan aflorar los recuerdos del pasado no como un archivo frío e inerte, sino como materia viva y maleable cuya forma mutante está compuesta de distintas capas de anécdotas, objetos y cuerpos que Yeco va recogiendo a la manera de una «detective de caluines». Por otra parte, la memoria está sometida a la pérdida y al olvido, operaciones de deconstrucción que ni siquiera el ojo fotográfico es capaz de fijar en el tiempo, y los archivos familiares que las mujeres comparten con la artista revelan un proceso de borradura y fragmentación similar al de la memoria. En sus obras, Yeco interpreta el paso de los años en estos recuerdos a través de un formalismo casi abstracto, en el cual la intervención pictórica resucita y deshace los cuerpos representados en un mismo gesto.

En un texto de 2020 escrito sobre su propio trabajo, la artista se refiere a la famosa frase de Merleau-Ponty: «Mirar a un objeto es venir a habitarlo». En su obra, Emilia Yeco transforma la experiencia estética en una mudanza poética que nos permite habitar otras vidas, por fugaz que sea esta experiencia.

What does it mean to take root in a place and transform it into a home? In her artistic practice, Emilia Costabal (Emilia Yeco) places this question in a poetic exploration of southern Patagonia and in the different lives that populate the small settlements of Puerto Guadal and Mallín Grande, on the shores of Lake Chelénko, in southern Chile. In her work, which brings together painting, photographs (her own and from family archives), audio recordings and freely inspired Warburgian notebooks, Yeco draws an affective cartography where human and animal lives intersect, without discrimination or hierarchy, both subject to the presence of a dizzying nature.

Through narrative operations mediated by the ambivalent role of memory, the project *Of paintings and cicadas. Neighbor's stories* (2019) explores the lives of a group of older women who live in this southern location, revealing the way in which the experience of inhabiting a place is created and strengthened. In 2018, Yeco left Santiago, where she was finishing her artistic studies, to settle on the banks of the Chelénko. During her stay, which lasted for a year, she contacted women in the area to offer each one of them a life-size portrait that they would receive at the end of the project. Inspired by Velázquez's portraits, Yeco painted these female bodies posing with gravitas, bathed in a kind of halo in contrast to the monochrome background. This solemnity is interrupted by the presence of an everyday object chosen by each woman—a pen, a statue of the Virgin Mary, a flower bouquet— and which they hold in their hands, thus breaking with the passivity that usually conditions the subject in the European pictorial tradition. Additionally, this role is reinforced with recordings of their stories, enriching their presence with an oral and autobiographical layer.

The neighbor's stories enable the memories of the past to emerge not as a cold and inert archive, but as living and malleable matter whose mutant form is composed of different layers of anecdotes, objects and

bodies that Yeco collects in the manner of a “detective of gossip”. On the other hand, memory is subject to loss and oblivion, deconstruction operations that not even the photographic eye is capable of fixing in time, and the family archives that women share with the artist reveal a process of erasure and fragmentation similar to memory. In her works, Yeco interprets the passing years in these memories through an almost abstract formalism, in which the pictorial intervention resurrects and undoes the represented bodies with the same gesture.

In a 2020 text written about her own work, the artist refers to the famous phrase by Merleau-Ponty: “To look at an object is to inhabit it.” In her work, Emilia Yeco transforms the aesthetic experience into a poetic change that allows us to inhabit other lives, however fleeting this experience may be.

María Inés Candia Pérez



PATIO (2018) | BACKYARD (2018)
Video digital, 3:03 min.



Levantar las arenas. ¿Construir un muro?

Raising the sands. Building a wall?

Dormir hasta que regresen trastocadas y traídas: el cuerpo nuevo de Cibeles, la nueva mies, la nueva harina, las ciudades resucitadas y hasta la mar recién nacida.

Gabriela Mistral, *Guerra*

El eterno proyecto del progreso remueve, cubre y descubre los restos de un entorno enterrado por el sueño de la fracción. Ese pedazo de tierra que origina influencias en vista de sus virtudes como fuente de *recursos* para el desarrollo de una geografía urbana orientada a deteriorar el medio ambiente versus la capacidad por encontrar la ilusión del sugerido bienestar.

Es en medio de este tipo de contrapesos que la artista visual María Inés Candia sacude y eleva las precarias vidas que circulan a su alrededor al articular, a través de un trabajo metódico, las pulsiones de la vida de barrio.

Este movimiento de cargas ha llevado a la artista a atravesar el mundo de la educación con una abundante voluntad por enseñar y aprender en donde las realidades son paralelas. Allí fortalece la mirada y el sentimiento, percibiendo las sensaciones del relato usual para entrar en los ritmos irreales que depara el tiempo y declarar, en medio de poesías, acciones e imágenes, la militancia del arte como un hábito del que le es imposible escapar.

La obra artística de María Inés acontece como una cadena de giros y saltos en torno a sus propios trayectos, interpelándose a sí misma al momento de definir y organizar las piezas de creación en pro de un pensamiento crítico acerca de los sucesos que transitan en su territorio. Sus intereses los fija en el patio de su casa, el cerro Dragón, una duna cargada de mito y de variados usos que se derrumban incesantemente producto del extractivismo de su fina arena, donde

el elemento pierde valor simbólico y gana solidez económica, un saqueo forzoso de las herencias culturales que han acumulado todos los vientos de la costa.

[El cerro se reduce, se pierde, se consume y se suspende en edificios y poblaciones a la deriva. El cerro sostiene al capitalismo. El capitalismo se sustenta sobre un cerro de arena. Un cerro de arena que cubre un dormido dragón. Un dragón que puede despertar por las recurrentes cosquillas y molestias que ejerce la maquinaria sobre su lomo suave y uniforme. Esa máquina que está dispuesta a subir y cargar, distribuir y sitiar].

Es en este contexto que la obra *Patio* (2018) viene a sostener, junto con vecinas del sector, un proceso colectivo que indica una conciencia del espacio abierto como propiedad privada, donde los sitios naturales son despojados y convertidos en una reserva para la construcción de defensas que soportan al capital, pues, a propósito de la incidencia de distintos terremotos que ocurrieron en Iquique durante fechas distantes, la utilización del arenal montó el riesgo de observar pacientemente los yugos de la prosperidad y presión a la población aledaña a fundir sus propios muros para la próxima salvación. Por lo mismo es que incesantemente *Patio* presenta, mediante texturas y reflejos tinturados, una estética torpe y fidedigna que registra la convivencia entre la intimidad de lo doméstico y el ruido de lo industrial para componer una escala dimensionalmente política en una escena casera que rebasa la normalidad, señalando —no fortuitamente— una intensa inconsistencia entre el ser y su naturaleza maltratada.

To sleep until they return upset and brought back: the new body of Cibeles, the new harvest, the new flour, the resurrected cities and even the newly born sea.

Gabriela Mistral, *War*

Progress' eternal project removes, covers and discovers the remains of an environment buried by the dream of fraction. That piece of land that originates influences in view of its virtues as a source of *resources* for the development of an urban geography aimed at deteriorating the environment versus the ability to find the illusion of the recommended well-being.

It is in the midst of this type of counterweights that the visual artist María Inés Candia shakes and elevates the precarious lives that circulate around her by articulating, through methodical work, the drive behind neighborhood life.

This movement of loads has led the artist to cross the world of education with an abundant desire to teach and learn where realities are parallel. There she strengthens the gaze and the feeling, perceiving the sensations of the usual story to enter the unreal rhythms that time provides and declare, in the midst of poetry, actions and images, the militancy of art as a habit from which she cannot escape.

María Inés' artistic work takes place as a chain of twists and turns around her own trajectory, questioning herself at the moment of defining and organizing creation pieces in favor of critical thinking regarding the events taking place in her territory. She locates her interests in her home's backyard, the Dragon hill, a dune heavy with mythology and the various uses that are incessantly collapsing it as a result of the extraction of its fine sand, where the element loses symbolic value and gains in economic strength, a forced looting

of the cultural heritages that all the winds in the coast have accumulated.

[The hill is reduced, lost, consumed and suspended in buildings and towns adrift. The hill supports capitalism. Capitalism is based on a hill of sand. A hill of sand that covers a sleeping dragon. A dragon that can be awakened by the recurrent tickling and discomfort that machinery exerts on its smooth and uniform back. That machine that is ready to climb and load, distribute and besiege].

It is in this context that the piece *Backyard* (2018) comes to support, together with neighbors from the sector, a collective process that indicates an awareness of open space as private property, where natural sites are stripped and turned into a reserve for the construction of defenses that support capital, because, with regard to the incidence of different earthquakes that occurred in Iquique during distant dates, the use of the sandy area created the risk of patiently observing the yokes of prosperity and forced the surrounding population to forge their own walls for the next salvation. For this reason, *Backyard* incessantly presents, through tinted textures and reflections, a clumsy and trustworthy aesthetic that records the coexistence between the intimacy of domesticity and industrial noise to compose a dimensionally political scale in a home scene that exceeds normality, pointing out —not fortuitously— an intense inconsistency between being and its abused nature.

Carolina Opazo Riveros



AMPLIFICANDO CAUDALES (2018) |
AMPLIFYING WATER FLOWS (2018)
Residencia de Arte Colaborativo
Quilleco, Chile. Registro: Oscar Concha.





Recuperar el cauce

Reclaiming the river path

En mi viaje hacia el sur profundo de Quilleco devengo Austronauta, juego de palabras en el que defino al viajero que se traslada al sur. Advierto que este sur que narro es un lugar de emancipación donde la memoria local articula una danza junto a la naturaleza y los espíritus. La riqueza, en este trozo de sur olvidado y distante, a pesar de siglos de explotación y sumisión, todavía es hábitat de vestigios que se reaniman y resisten para enseñar nuevas formas de recomposición planetaria.

Carolina Opazo

La residencia que Carolina Opazo realizó en la localidad precordillerana de Quilleco (región del Biobío) en 2018, le permitió continuar poniendo en práctica varios de los temas que desde hace un tiempo venía desarrollando. Originaria de la región de Los Ríos, no es casual que el agua y sus caudales hayan tenido tanta importancia en sus proyectos y que sigan siendo un tema recurrente. Otro referente para su trabajo es la relación con la cultura mapuche y la observación atenta al modo integral y respetuoso de su vínculo con la naturaleza.

Uno de los objetivos de esta residencia consistía en establecer un contacto con la comunidad de Quilleco, lo que sabemos no resulta un ejercicio fácil para quienes vienen desde fuera. A partir de una estadía de tres meses en esta localidad, Carolina buscó generar un diálogo constante con sus habitantes, escuchando con atención sus relatos e historias para, de esta manera, acercarse a una memoria colectiva. Conocer sus oficios y ocupaciones le permitía también establecer posibles modos de relacionarse más estrechamente con la sabiduría local.

En sus exploraciones por el territorio, Carolina investiga los cursos de agua, los recorridos de ríos y

de los esteros. Camina y escucha, graba sus sonidos; a través de este recurso natural busca comprender mejor el contexto para orientarse espacial y temporalmente, atendiendo a su fluir en distintos lugares y sectores. Entiende el agua como un elemento esencial y sabe que la relación con la comunidad ha ido cambiando porque su curso se ha modificado. A partir de esta exploración realiza *Tronco sonoro* (2018), la instalación de un tronco hueco ubicado en el borde del río, que permitía escuchar las vibraciones amplificadas de su caudal.

Cerca del cierre de su residencia, y tomando como referencia la tradición de familias mapuche que se reunían en la orilla del río a moler el trigo sobre piedras para la elaboración de los catutos, desarrolla la *Acción catutera* (2018), un encuentro colectivo y colaborativo, realizado en el espacio público, que convocó a la comunidad quillecana y cuyo punto de unión fue el alimento y todo lo que gira en torno a su preparación y el compartir.

Carolina Opazo realiza esta residencia pensándola como un viaje. La hace con mucho respeto y sensibilidad, asumiendo siempre su condición de foránea. Confirma que para las y los habitantes de Quilleco todo tiene alma y poderes que trascienden. Allí, los espíritus *ngen* siguen vivos, cuidando mantener los equilibrios entre las relaciones humanas y la naturaleza. Sin embargo, estas certezas se enfrentan a la incertidumbre producto de la explotación y extractivismo que desde hace tiempo resisten tantos de nuestros territorios, sobre todo los ríos, lo que ha causado un enorme daño y transformación en los modos de vida de las comunidades que los habitan. Su residencia y todas las acciones producidas dentro de ella se vuelven simbólicamente ejercicios que buscan recuperar el cauce.

On my journey to the deep south of Quilleco I became Austronaut, a play on words with which I define the traveler who moves south. I notice that this south I speak of is a place of emancipation where local memory articulates a dance with nature and the spirits. Wealth, in this forgotten and distant part of the south, despite centuries of exploitation and submission, is still the habitat of vestiges that revive and resist to teach new forms of planetary recomposition.

Carolina Opazo

The residency that Carolina Opazo carried out in the foothills of Quilleco (Biobío region) in 2018, enabled her to continue putting into practice several themes she had been developing for some time. Originally from the Los Ríos region, it is no coincidence that water and its flow has been so important in her projects and that it continues to be a recurring theme. Another inspiration for her work is her relationship with the Mapuche culture and her attentive observation of their comprehensive and respectful connection with nature.

One of the objectives of this residency was to establish contact with the Quilleco community, which we know is not an easy task for those coming from the outside. After a three-month stay in this town, Carolina sought to generate a constant dialogue with its inhabitants, listening carefully to their stories in order to get closer to a collective memory. Becoming aware of their trades and occupations also enabled her to establish possible paths for a closer relationship with the local wisdom.

In her explorations of the territory, Carolina investigates water courses, the routes of rivers and estuaries. She walks and listens, recording sounds; upon this natural resource she seeks to better understand the context so she may locate herself spatially and

temporally, attending to the flow of different places and sectors. She understands water as an essential element and she knows that the relationship with the community has been changing because its course has changed. Based on this exploration, she created *Sounding trunk* (2018), placing a hollow trunk on the edge of a river, amplifying the vibrations of its flow.

Near the end of her residency, and taking as a reference the tradition of Mapuche families who met on the river bank to grind wheat on stones in order to make *catutos*¹, she carried out the *Catutera Action* (2018), a collective and collaborative meeting, held in the public space, which gathered and connected the Quillecan community through food and everything that revolves around its preparation and sharing.

Carolina Opazo conceived this residency as a trip, and she did it with great respect and sensitivity, always assuming her condition as a foreigner. She confirms that for the inhabitants of Quilleco, everything has a soul and transcending powers. There, the *ngen* spirits are still alive, maintaining the balance between human relationships and nature. However, these certainties face the instability resulting from the exploitation and extractivism that so many of our territories have faced for a long time, especially rivers, which has created enormous damage and transformation in the ways of life of the affected communities. Her residency and all the actions carried out within it become symbolical exercises that seek to reclaim the river path.

¹ [Translator's note] The *catuto* or *mültrün* is a traditional sweet in the Mapuche gastronomy consisting of a dough made with crushed grains of baked and peeled wheat. They have a flat and elongated shape, similar to a long rounded rhombus. As the wheat is already cooked, after

shaping it, they are immersed in boiling water or fried for a few minutes. They are eaten cold, smeared with honey or marmalade.

Meliza Luna Venegas



1



2



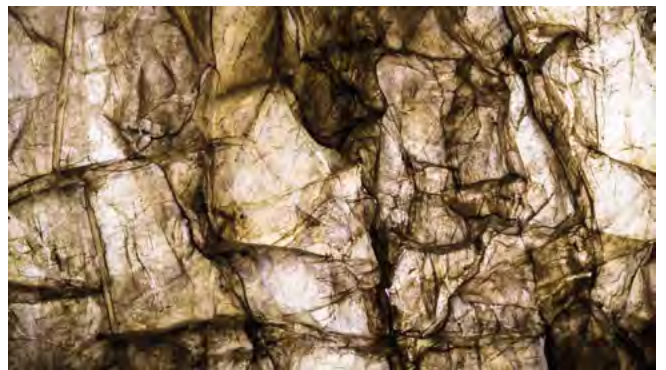
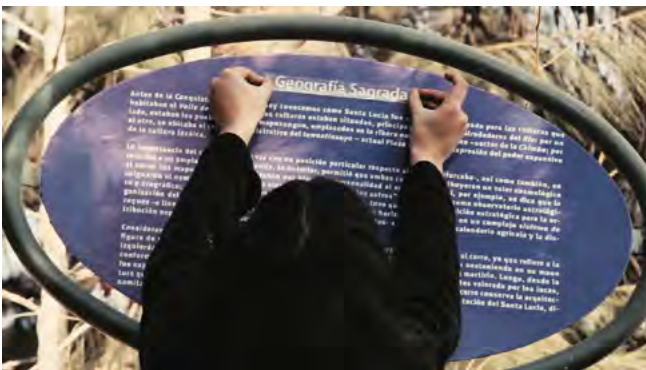
3

4 **PEGADO A LAS PIEDRAS** (2016) | **STUCK TO THE STONES** (2016)
Performance e instalación (cera, gasa, agua, cola fría y señaléticas adhesivas) realizada en cerro Santa Lucía entre los solsticios de invierno de 2015 y 2016. Video digital, 10 min. Realización audiovisual junto con Andrés Martinoli.

3 **AGUA BAJO TIERRA** (2013) | **WATER UNDERGROUND** (2013)
Escultura, performance, video y mapa. Investigación realizada en residencia CRAC Valparaíso. Escultura (boya campana de hierro y bronce), 200 x 60 x 60 cm; performance, recorrido de 4,35 km; video digital, 11 min. (2013). Realización audiovisual junto con Andrés Martinoli.

2 **MAR DEL SUR** (2014) | **SOUTH SEA** (2014)
Acción junto con pescadores de los sindicatos Sipesa y De Ribera. Recorrido por mar en balsa changa de Valparaíso a Laguna Verde. Video digital, 5:46 min. Realización audiovisual junto con Andrés Martinoli.

1 **BALSA DE LOS CHANGOS** (2013) | **CHANGO'S RAFT** (2013)
Escultura de caucho y madera. (Eslora, manga, puntal) 293 x 95 x 46 cm.



Superposiciones temporales

Temporary overlays

Hace un par de años me encontré en una exposición con un trabajo de Meliza Luna Venegas, y una de las cosas que se quedó conmigo fue su alusión al paso del tiempo a través de la puesta en escena de la nostalgia. Años después —Meliza viviendo en el sur de Chile y yo en el extranjero—, pudimos comenzar una conversación que no ha finalizado, y que tampoco sabemos cuando empezó. Y es que nuestros diálogos se han tejido a través de relatos inconclusos e interrumpidos, donde los recuerdos se han mezclado con el habitar en territorios distintos, con el paso del tiempo y los quehaceres cotidianos.

Desde una mirada que se dirige hacia el ‘espacio que se habita’, como dice Meliza, sus proyectos se han centrado en el ahora, el presente, para indagar y mostrar algunas de las capas que componen los lugares. De este modo, en *Sudario del Wangüelen y Pegado a las piedras*¹ (2015-2016), se investiga la historia del Cerro Santa Lucía de Santiago para enfatizar que fue un observatorio astronómico y orográfico mapuche, y posteriormente inca, con carácter de territorio sagrado ‘para las culturas que habitaban el valle del Mapocho’². Una investigación artística que, mediante el gesto ritual y repetitivo de superponer gasa en las rocas, generó conversaciones con los caminantes del lugar para compartir y asimismo reescribir el pasado no oficial del cerro. La performance *Agua bajo tierra*³ (2013) también se ocupa de las capas y los cambios en los territorios, esta vez observando como la ciudad de Valparaíso le ha ido quitando terreno al mar. En un recorrido por la ciudad, y arrastrando una boya de fierro, Meliza reconstruyó la memoria social del plan de Valparaíso (1825-1973) y señaló los puntos de enfrentamientos entre la fuerza armada y el poder popular.

Esa relación e interés por lo social y lo colectivo la encontramos también en los proyectos *Mar del Sur*⁴ (2014) y *El pozo*⁵ (2019), que tienen en común el soporte del video. El primero documenta la acción colectiva

realizada con los sindicatos de pescadores artesanales Sipesa y De Ribera, en la cual Meliza se trasladó en una balsa changa de Valparaíso a Laguna Verde, en protesta y para marcar el día en que fueron expulsados de la Caleta Sudamericana. El segundo registra la acción realizada junto con un grupo de chinchineros en el sitio aún eriazado del Parque André Jarlan, en la comuna de Pedro Aguirre Cerda, que es imaginado y usado como si fuese un parque. En ese interés por los territorios, sus historias y las condiciones presentes, y en la superposición de los tiempos, es donde se sitúa el trabajo de Meliza, no únicamente para develar aquello no considerado, sino que para incidir en los relatos y construcciones por venir.

¹ Estos proyectos, entrelazados, consistieron en la instalación de tres señaléticas permanentes y un molde sobre roca en el Cerro Santa Lucía, Santiago, Chile. Se exhibieron en «Santa Lucía», muestra bipersonal junto con Luis Montes, en el Museo de Arte Contemporáneo Parque Forestal (2016).

² Cita extraída de una de las placas instaladas por la artista en el Cerro Santa Lucía.

³ Esta investigación fue realizada en CRAC Valparaíso y expuesta en la Galería Balmaceda Arte Joven (Valparaíso, 2013), Sala Radicales (Santiago, 2015), Feria ch.ACO (Santiago, 2015), entre otros.

⁴ Este video documental ha sido proyectado en el espacio público en Santiago Centro y expuesto en el Centex (Valparaíso, 2016), en el Museo de Arte Contemporáneo Quinta Normal (Santiago, 2015), entre otros.

⁵ Realizado y expuesto en el marco del programa curatorial 2018-2020 de Galería Metropolitana.

A couple of years ago at an exhibition I saw a piece by Meliza Luna Venegas, and one of the things that stuck with me was her allusion to the passage of time through a staging of nostalgia. Years later —Meliza living in the south of Chile while I was living abroad—, we were able to start a conversation up to this day, and we don't even know when it began. Our dialogue has been woven through unfinished and interrupted stories, where memories mingle with the experience of different territories, with the passage of time and daily tasks.

From a perspective that is directed towards the 'space that is inhabited', as Meliza says, her projects have focused on the now, the present, to explore and present some of the layers that make up places. Thus, in *Wangüelen Shroud* and *Stuck to the stones*¹ (2015-2016), she delves into the history of the Santa Lucía Hill in Santiago in order to emphasize that it was a Mapuche astronomical and orographic observatory, and later Inca, with the character of a sacred territory 'for the cultures that inhabited the Mapocho Valley'.² An artistic research that, with the ritual and repetitive gesture of superimposing gauze on the rocks, generated conversations with passerby, sharing and also rewriting the hill's unofficial past. The performance *Water underground*³ (2013) also deals with the layers and changes in the territories, this time observing how the city of Valparaíso has been taking land away from the sea. Walking around the city while dragging an iron buoy, Meliza reconstructed the social memory of the flat part of Valparaíso (1825-1973), indicating the confrontation areas between the armed forces and popular power.

This relationship and interest in social and collective aspects is also found in the *South Sea*⁴ (2014) and *The well*⁵ (2019) video projects. The first piece documents the collective action carried out with the Sipesa and De Ribera artisanal fishermen's unions, in which Meliza traveled on a Chango-style⁶ raft from Valparaíso to Laguna Verde, in protest and to mark the day when

they were expelled from the Caleta Sudamericana. The second piece presents the action carried out with a group of *chinchineros*⁷ in the still vacant site of the André Jarlan Park in the Pedro Aguirre Cerda borough, which is imagined and used as if it were a park. Meliza's work is situated in this interest in territories, their histories and their current conditions, as well as the overlay of different times, not only to reveal what is not being considered, but also to influence the stories and constructions to come.

1 These intertwined projects consisted of the installation of three permanent signs and a cast on the rock of the Santa Lucía Hill in Santiago, Chile. They were exhibited in "Santa Lucía", a two-person exhibition together with Luis Montes, at the Contemporary Art Museum at Parque Forestal (2016).

2 Quote extracted from one of the plates installed by the artist on the Santa Lucía Hill.

3 This research was carried out at CRAC Valparaíso and exhibited at the Balmaceda Arte Joven Gallery (Valparaíso, 2013), Sala Radicales (Santiago, 2015), Ch.ACO Fair (Santiago, 2015), among others.

4 This documentary video has been screened in the public space in downtown Santiago and exhibited at the Centex (Valparaíso, 2016) and at the Quinta Normal Contemporary Art Museum (Santiago, 2015), among others.

5 Created and exhibited within the framework of Galería Metropolitana's 2018-2020 curatorial program.

6 [Translator's note] The Changos are an indigenous group of peoples who inhabited a long stretch of the Pacific coast from southern Peru to north-central Chile some 8,000 years ago. Though considered extinct, they are legally recognized as an original indigenous people of Chile since 2020, with 4,725 people belonging to this ethnic group.

7 [Translator's note] A *Chinchinero* is a traditional Chilean urban street performer, usually a man and/or young boy (father and son) playing a bass drum with cymbals strapped to their backs, while dancing energetically and spinning around in circles, and many times accompanying an organ grinder.

Valentina Utz Wirnsberger

PERÍMETRO / AURORA / LA
PERA (2017) | PERIMETER/LA
AURORA/LA PERA (2017)
Intervención en el espacio público.
Video digital, 5 min. Registro:
Camila Aguilera; edición:
Valentina Utz.





Intervención perimetral

Perimeter intervention

Mi obra se centra en las transformaciones urbanas, áreas segregadas y los habitantes de barrios específicos de la ciudad, incluyendo la marginalidad de los cuerpos y de género en el ámbito público. Elijo entre performances, instalaciones y videos, generando diferentes tipos de mediación en el proceso mismo e incluyendo grupos de personas durante el proceso de trabajo en sí.

Valentina Utz, *Taxonomía de los escombros*¹

La ribera norte del Biobío en Concepción comenzó a ser habitada cuando la Fábrica de Paños Biobío inicia sus operaciones, hace ya más de 100 años. Muchas familias se instalaron en este territorio para estar más cerca de su fuente de trabajo, dando origen a la población Aurora de Chile y donde cerca, pero más adelante, se ubicaría el campamento La Pera.

Pese a estar situado muy cerca del centro cívico y comercial de la ciudad, este sector fue durante muchos años el patio trasero de Concepción. Se le daba la espalda, no era necesario mirarlo, menos importancia tenían quienes lo habitaban. Luego de ser considerado por el Estado como parte del plan Ribera Norte, empezaron las erradicaciones, expropiaciones y desplazamientos, y sus pobladores fueron trasladados, en muchos casos, muy lejos de esta ubicación.

El vuelco de la ciudad hacia el río ocurrió gradualmente desde finales de la década de los noventa, pero se aceleró a inicios del año 2000, lo que produjo una radical transformación del sector. El Puente Bicentenario, obra final del plan, se enfrentó a una serie de conflictos producto de la organización y resistencia de las y los aurorinos, un gesto reconocido ampliamente por tratarse de una férrea y justa defensa de un territorio

histórico, de un barrio por donde han pasado muchas generaciones, cuya memoria se negaba a ser despojada.

Luego de una relación intermitente con Concepción, Valentina Utz realiza en una de sus visitas a la ciudad una intervención que involucra un sector entre La Aurora y La Pera. Le interesa como un lugar en transformación, un intersticio donde aún es posible reconocer evidencias de una historia reciente, lo que desde hace algún tiempo ella identifica como motivación para su trabajo. La intervención *Perímetro* (2017) integra distintos procesos: exploración, recolección, orden, clasificación y reordenamiento, donde su cuerpo se fusiona con el paisaje para experimentar con sonidos, materialidades, objetos, escombros y todo lo que implica una interacción directa con el lugar. Lo encontrado le da pauta para reorganizar y componer, tomando como referencia la planta de una mediagua, símbolo de la precariedad de la vivienda social en Chile.

Mientras la cámara de video registra la intervención, tras los escombros se observa, casi como una ironía, la construcción del Teatro Biobío, una arquitectura contemporánea y aséptica, cuya monumentalidad se empeña en modificar radicalmente la relación de la ciudad con el río y con un paisaje reciente. Igual de contrastante resulta el letrero que con una flecha señala «Centro comercial» donde antes se ubicaba el campamento La Pera. Ambos aparecen como anuncios de un plan perverso de una ciudad neoliberal y su deseo por arrasar con todo lo que alguna vez allí existió.

¹ «Taxonomía de los escombros» (2019), exposición individual en la Galería Gabriela Mistral de Santiago, Chile.

My work focuses on urban transformations, segregated areas and the inhabitants of specific neighborhoods of the city, including the marginalization of bodies and gender in the public sphere. I choose between performances, installations and videos, generating different kinds of mediation in the process, including groups of people during the work process itself.

Valentina Utz, *Taxonomy of Rubble*¹

The north bank of the Biobío in Concepción began being inhabited when the Biobío Cloth Factory began its operations, more than 100 years ago. Several families settled in this territory in order to be closer to their source of employment, giving rise to the Aurora de Chile village, close to where the La Pera settlement would later be located.

Despite being quite near the civic and commercial center of the city, the sector was for many years Concepción's backyard. The city turned its back to it, since it was not necessary to look at it, and even less important were those who lived there. After being considered by the State as part of the North Bank plan, eradication, expropriations and displacements ensued, and its inhabitants were transferred, in many cases, very far from this place.

The overturn of the city towards the river began gradually since the late 1990s, accelerating in the early 2000s, leading to a radical transformation of the area. The Bicentennial Bridge, the plan's final project, faced a series of conflicts as a result of the organization and resistance of the settlers or Aurorinos, an action widely recognized for being a firm and fair defense of a historical territory, a neighborhood where many generations have lived, whose memory was refusing to be ousted.

After an intermittent relationship with Concepción, Valentina Utz carried out an intervention in one of her visits to the city, involving an area between La Aurora and La Pera. She was interested in it as a place in transformation, an interstice where it was still possible to see the evidence of a recent history, which for some time she has identified as a motivation in her work. The *Perimeter* intervention (2017) integrated different processes: exploration, collection, order, classification and rearrangement, where her body merges with the landscape and experiments with sounds, materialities, objects, rubble and everything that implies a direct interaction with the place. What she found gave her a guideline to reorganize and compose, taking as a reference the ground floor of a wooden shack, a symbol of the precariousness of social housing in Chile.

While the video camera records the intervention, we can see behind the rubble, almost like an irony, the construction of the Biobío Theater, a contemporary and aseptic architecture, whose monumentality is determined to radically modify the relationship of the city with the river and with a recent landscape. Equally contrasting is the sign that with an arrow indicates "Shopping center" in the direction of where the La Pera settlement was previously located. Both appear as signs of a perverse plan of a neoliberal city and its desire to destroy everything that ever existed there.

¹ *Taxonomy of Rubble* (2019) was a solo show at the Gabriela Mistral Gallery in Santiago, Chile.

AOIR Laboratorio Sonoro



1

3 SIN TÍTULO (2018) |
UNTITLED (2018)
Sesión de caminata de escucha
en San Pedro de la Paz, Región del
Biobío, Chile. Registro: Karen Bañer.



2

2 GRABACIÓN DE CAMPO
MAGNÉTICO (2020) | MAGNETIC
FIELD RECORDING (2020)
Proceso de registro de sonidos
en el entorno del campus de la
Universidad de Concepción,
Región del Biobío, Chile.

1 OTROS RELATOS Y RITUALES
DESDE EL TERRITORIO DEL
BIOBÍO (2020) | OTHER
ACCOUNTS AND RITUALS FROM
THE BIOBÍO TERRITORY (2020)
Registro de campo en el entorno
del campus de la Universidad de
Concepción, Región del Biobío, Chile.



Paisaje psíquico

Psychic landscape

La noción de territorio se ha vuelto una constante del arte contemporáneo nacional, porque devela las tensiones de frontera entre la actividad humana —relaciones espaciales, socioculturales, políticas y económicas— y el mundo natural, o bien porque las claves mismas de este concepto están siendo resignificadas por prácticas artísticas que interactúan con el entorno desde una perspectiva de campo expandido, donde las tecnologías han posibilitado un transitar entre bordes. Nada de lo anterior es excluyente y es precisamente allí donde la colectiva AOIR se sitúa para auscultar, registrar y mixturar sonidos producidos en contextos específicos de gran potencia simbólica.

La pareja formada por la artista visual Camila Arzola (Cijka) y la artista sonora Valentina Villarroel se ha hecho de un amplio reconocimiento nacional. Cómodas en la exploración de campo, podríamos decir que sus dispositivos de grabación¹ resuenan como un hito en la desembocadura del río Biobío, el serpenteante caudal que nace en la Cordillera de Los Andes; AOIR recoge e hilvana las memorias pasadas y presentes para proponer nuevas sonoridades experienciales, políticas y estéticas, y poner a la escucha en el centro de sus intereses en cuanto fenómeno subjetivo y colectivo.

A partir de una perspectiva feminista, con influencia de la socioantropología de los sentidos², Camila y Valentina hacen de la transducción molecular un fenómeno socioafectivo en el sentido de interconectar, desde territorios sensibles, las dimensiones aural, sonora y visual. Su trabajo en torno al paisaje sonoro se despliega en diversas capas productivas como la exploración del universo que las circunda, los procesos de creación, instalaciones, intervenciones y performances audiovisuales donde expresan su imaginario en tiempo real, además de la notable tarea de formación de pares y el desarrollo de plataformas colaborativas.

Cartografía sonora (2018-)³ es una de sus iniciativas colectivas más destacadas. Impulsada desde la ciudad de Concepción, en la octava región, hoy reúne sendos materiales provenientes de Centro y Sudamérica; desde Río Gallegos, en Argentina, hasta Canadá y Polonia, por el norte, extendiéndose hasta Egipto. Escogieron mantener una convocatoria permanente orientada a recoger el pulso de lo actual incluyendo categorías como activismo, bioacústica, cuarentena, manifestaciones sociales, oralidad, señales electromagnéticas o ciudad. Para AOIR la deconstrucción de la noción de paisaje —a través de la escucha— y el trabajo en red son dos de sus claves más reconocibles. No extraña, entonces, que en su región sean responsables del Día Mundial de la Escucha haciéndose parte del World Listening Project, a propósito de Murray Schafer.

En las variantes estratégicas de AOIR observamos un abordaje complejo de lo que Schafer⁴ denominó *soundscape*, precisamente en alusión a los entornos sonoros significantes, ya sean de origen natural o urbano. Camila y Valentina operan en aquella intersección, lo que supone ser conscientes de la propia presencia o de la insoslayable condición material del cuerpo, de las emociones puestas al servicio de la cognición o de las operaciones estéticas que solo son posibles mediante el uso de tecnologías —análogas y/o electrónicas—, que no actúan como mera extensión, sino que constituyen al propio psiquismo.

1 Desarrollados por ellas mismas.

3 aoir.cl

2 Ana Lidia M. Domínguez Ruiz, investigadora mexicana, autora de *La sonoridad de la cultura. Cholula: una experiencia sonora de la ciudad* (Puebla: Miguel Ángel Porrúa/UDLA, 2007).

4 R. Murray Schafer, compositor, profesor y ambientalista canadiense que definió al paisaje sonoro como «eventos escuchados y no objetos vistos».

The notion of territory has become a constant in national contemporary art, because it reveals the frontier tensions between human activity —spatial, sociocultural, political and economic relationships— and the natural world, or because the very keys to this concept are being resignified by artistic practices that interact with the environment based on an expanded field perspective, where technologies have made possible a movement between borders. None of the above is exclusive and it is precisely here where the AOIR collective situates itself in order to listen, record and mix sounds produced in specific contexts of great symbolic power.

The couple formed by visual artist Camila Arzola (Cijka) and sound artist Valentina Villarroel has gained wide national recognition. At ease with field exploration, we could say that their recording devices¹ resonate like a landmark at the mouth of the Biobío River, the meandering flow originating in the Andes Mountain Range. AOIR collects and weaves together past and present memories to propose new experiential, political and aesthetic sounds, with listening at the center of their interests, as a subjective and collective phenomenon.

From a feminist perspective, influenced by the socio-anthropology of the senses², Camila and Valentina turn molecular transduction into a socio-affective phenomenon in the sense of interconnecting, from sensitive territories, the aural, sound and visual dimensions. Their work on soundscape unfolds in various productive layers such as the exploration of the universe that surrounds them, the processes of creation, installations, interventions and audiovisual performances where they express their imaginary in real time, in addition to the remarkable task of training peers and developing collaborative platforms.

Sound cartography (2018-)³ is one of their most outstanding collective initiatives. Promoted from the city of Concepción, in the eighth region, today it brings together vast materials from Central and South

America: from Río Gallegos, in Argentina, to Canada and Poland, in the north, extending to Egypt. They chose to keep a permanent call aimed at collecting the pulse of the moment, including categories such as activism, bioacoustics, quarantine, social demonstrations, orality, electromagnetic signals or the city. For AOIR, the deconstruction of the notion of landscape —through listening— and networking are two of their most recognizable characteristics. It is not surprising then, that in their region they are responsible for World Listening Day by becoming part of the World Listening Project, in relation to Murray Schafer.

In AOIR's strategic variants we observe a complex approach to what Schafer⁴ called the *soundscape*, precisely in relation to significant sound environments, whether natural or urban in origin. Camila and Valentina operate in that intersection, which means being aware of their own presence or of the unavoidable material condition of the body, of emotions at the service of cognition or of aesthetic operations that are only possible through the use of technologies —analog and/or electronic— which do not act as a mere extension, but constitute the psyche itself.

¹ Developed by themselves.

² Ana Lidia M. Domínguez Ruiz, Mexican researcher, author of *La sonoridad de la cultura. Cholula: una experiencia sonora de la ciudad* (Puebla: Miguel Ángel Porrúa/UDLA, 2007).

³ www.aoir.cl

⁴ Raymond Murray Schafer, Canadian composer, teacher and environmentalist who defined the soundscape as "events heard not objects seen."

Claudia Vásquez Gómez



1. EJERCICIOS DE ALTA
TENSION (2007) | HIGH
VOLTAGE EXERCISES (2007)
Performance realizada en Alto
Patache, Iquique, Chile. Registro:
Jorge Brantmayer.

2. SEHEN IST KEINE AUGENSACHE
(2009)
Performance delegada: un grupo de
personas se desplaza por el centro
de la ciudad de Viena y al interior del
MuseumsQuartier.

3. CAMUFLAJE (2012) |
CAMOUFLAGE (2012)
Performance realizada en la Base Gabriel
González Videla, territorio antártico, en
el marco del proyecto «Terra Australis
Incognita», 60 min. Diseño: Ana López
Vásquez. Registro fotográfico: Constanza
Cabrera. Registro video: Osozorro.



2



3

Cuerpo, tiempo, lenguaje, escritura

Body, time, language, writing

La obra de Claudia Vásquez da cuenta de una particular autonomía al interior del campo artístico chileno, tanto en lo relativo a sus formas de producción, su circulación en espacios, eventos y residencias internacionales como respecto a la poética que construye en ella, sustentada en gestos mínimos desarrollados en el paisaje —sea este natural o urbano— que son comunicados a partir de registros fotográficos o en video siguiendo la tradición del *land art*.

Los requerimientos y reflexiones que ha ido entretejiendo su trabajo la han llevado también a ampliar su formación académica hacia la danza y la biología, especialmente la biología del conocer y la comunicación humana, profundizando en las propuestas de Humberto Maturana y Francisco Varela, cuyas investigaciones y textos sirven a la vez de marco teórico y de elemento de trabajo material a partir de la cita directa a ellos.

Sus producciones oscilan entre un alto grado de preproducción y complejidad logística, como ocurre con las intervenciones en la Antártica realizadas el año 2012, y la acción inmediata, sin requerimiento presupuestario y sustentada en la colaboración de cercanos que constituye *El Plan: 08.2020* (2020), intervención sonora consistente en un audio reproducido desde un parlante montado en una bicicleta, en la que la artista recorre y une hitos urbanos significativos desde el punto de vista institucional en la ciudad de Santiago, la que además surge semidesierta debido a la primera cuarentena producto de la pandemia por COVID-19.

En sus obras, la presencia del cuerpo —propio o de terceras personas— establece marcas en el paisaje o en la ciudad a través de huellas, recorridos, escritura efímera, registros fotográficos o audiovisuales. Así, en *Ejercicios de alta tensión* (2007) realizada en Alto Patache, Iquique, el encuadre preciso de la fotografía transforma su silueta en un elemento gráfico fundido con la vastedad del desierto; en piezas como *Escritura*

en terreno 3 (2005), *De corps present* (2007, Tours, Francia), o *Sehen ist keine Augensache* (2009, Viena), todas trabajadas bajo la noción de «desplazamiento de texto», el ritmo habitual de la ciudad es interpelado y suspendido en su flujo por cuerpos que, en su desplazamiento, escriben sobre la ciudad breves textos u oraciones, aparentemente crípticas, que detonan sentidos múltiples, como «Capaz de no decir nada» o «Ver no es un asunto de los ojos», esta última enfatizando que la percepción no radica en la mirada, sino que convoca a todo el cuerpo, que es una forma de ser y conocer.

En palabras de la artista, sus propuestas ‘se inician y modulan a partir de la noción de sitio específico, el cual abordo como un lugar físico, histórico y político, que me lleva a reflexionar sistemáticamente respecto a la memoria y el tiempo a nivel emotivo. He buscado crear este espacio, ya que considero que aquello relativo a la emotividad ha sido silenciado por un racionalismo desmedido’.

Se trata de gestos mínimos, de intervenciones mínimas, pero de una gran elocuencia, que apelan a lo sensible, a lo emotivo, a la remembranza, a la memoria y al conocer; un trabajo sostenido en la economía y rigurosidad de su ejecución, en la limpieza y pulcritud, en la introspección y su proyección, como queda de manifiesto en *To move* (Parque Nacional Huerquehue, 2021), a través de la cual Claudia Vásquez nos recuerda que *sentir también es un acto político*.

Claudia Vásquez's work shows a particular autonomy within the Chilean artistic field, both in relation to her forms of production, her circulation in international spaces, events and residencies, as well as the poetics that she creates with it, supported by minimal gestures developed in the landscape —be it natural or urban— which are communicated by photographs or video, following the tradition of land art.

The requirements and reflections that have been interwoven in her work have also led her to expand her academic training towards dance and biology, especially the biology of knowledge and human communication, deepening the work of Humberto Maturana and Francisco Varela, whose research and texts serve both as a theoretical framework and as a material element in their direct quotation.

Her productions range between a high degree of pre-production and logistical complexity, as with the interventions in Antarctica carried out in 2012, and immediate action, without budgetary requirement and supported by the collaboration of close people, like in *The Plan:08.2020* (2020), a sound intervention consisting of an audio reproduced from a speaker mounted on a bicycle, which the artist rode uniting significant urban landmarks, from the institutional point of view, in the city of Santiago, which was also semi-deserted due to the first COVID-19 quarantine.

In her works, the presence of the body —her own or that of others— creates marks in the landscape or in the city through footprints, paths, ephemeral writing, photographic or audiovisual recordings. Thus, in *High voltage exercises* (2007) carried out in Alto Patache, Iquique, the precise framing of the photograph transforms her silhouette into a graphic element fused with the vastness of the desert. In pieces such as *Field writing 3* (2005), *De corps present* (2007, Tours, France), or *Sehen ist keine Augensache* (2009, Vienna), all developed under the notion of “text movement”, the usual rhythm of the

city is challenged and suspended in its flow by bodies that, as they move, write brief and apparently cryptic texts or sentences on the city, which detonate multiple meanings, such as “Capable of saying nothing” or “Seeing is not a matter of the eye”, the latter emphasizing that perception does not lie in the gaze, but rather summons the whole body, which is a way of being and knowing.

In the artist's words, her proposals ‘are initiated and modulated on the notion of a specific site, which I approach as a physical, historical and political place, which leads me to systematically reflect on memory and time on an emotional level. I have sought to create this space, since I consider that what is related to emotion has been silenced by an excessive rationalism.’

These are minimal gestures, minimal interventions but of great eloquence, which appeal to sensitive and emotional aspects, to remembrance, memory and knowing; a work sustained on its economic and rigorous execution, in its cleanliness and neatness, in introspection and projection, as evidenced in *To move* (Huerquehue National Park, 2021), with which Claudia Vásquez reminds us that *feeling is also a political act*.

El cuerpo como cartografía de resistencias

The body as a
cartography of
resistance

El cuerpo habitado es un mapa de resonancias de las experiencias vividas. Las diversas luchas allí situadas operan como otro territorio en resistencia, tensando los límites del cuerpo propio, su soberanía y autodeterminación. Las artistas que conforman este grupo se posicionan desde el feminismo para denunciar las violencias normalizadas, pero principalmente para confrontarlas en cada contexto que se presentan y así transformarlas.

The inhabited body is a map of resonances of lived experiences. The various struggles located there operate like another territory in resistance, stretching the limits of one's own body, its sovereignty and self-determination. The female artists in this group position themselves in feminism to denounce normalized violence, but mainly to confront it in each context it appears, and thus transforming it.

Wilkellys Pirela Tovar



1

3 EMBARCACIÓN DE
TERRITORIO (2020) |
TERRITORIAL BOARDING (2020)
Intervenciones en el espacio
público. Registro: Luis Romero.



2

2 EN LA PUERTA VEO
FANTASMAS (2021) | AT THE
DOOR I SEE GHOSTS (2021)
Instalación, dimensiones variables.

1 MANTRA (2020)
Acción con textil en Plaza Libertad
de Prensa en el Barrio Concha
y Toro, 170 x 145 cm. Registro:
Kathy Antivilo.



La capa que me cubre

The cape that covers me

¿Cuántas capas serán necesarias para resguardarnos? Es una de las interrogantes que abre la obra de Wilkellys Pirela, artista venezolana radicada en Chile, quien explora distintos formatos que van desde el dibujo, el trabajo textil, la instalación hasta la performance, manifestando potentes reflexiones sobre el cuerpo femenino e identidad migrante en este nuevo lugar de asentamiento.

Cuando llegó a Santiago, en su primer viaje fuera de Venezuela, una de las cosas que le impactó fue el ritmo de la vida cotidiana y las dificultades de encontrar un trabajo, más si se es artista. Igualmente le sorprendió la autonomía de la mujer chilena, lo que la condujo a cuestionar su autoestima problematizando las estructuras del miedo, la vulnerabilidad y la capacidad de adaptación, pues, en sus palabras, como migrante 'te adaptas a todo'.

En *Mantra* (2020), Wilkellys realizó una intervención textil creando una capa con la frase «CON ESTA CAPA ME PROTEJO DE LA DESNUDEZ QUE VULNERASTE», cubriéndose con ella en espacios públicos de Santiago y Concepción, ciudad al sur del país. Esta capa simboliza la protección ante la fragilidad frente a las múltiples violencias que se materializan en los cuerpos de las mujeres migrantes con la intención de hacerse invisibles para sobrevivir. Estas se traducen tanto en el espacio público, la precarización laboral y los atropellos en la sociedad chilena como en el espacio doméstico, maltratos muchas veces silenciados al interior de sus hogares.

Actualmente, pese al significativo incremento de la migración en Chile, existen falencias en políticas que establezcan una mirada desde los derechos humanos hacia las personas migrantes, especialmente hacia mujeres e infancias. Tal como cuestiona la artista en su propuesta: 'Hoy decimos basta, pero ¿quién nos escucha?', frase que alude a las limitaciones en

los mecanismos de denuncia por causa de violencia intrafamiliar de mujeres migrantes, quienes por temor a que las consecuencias legales incidan en su vida laboral y condición migratoria, no denuncian o no saben a quién recurrir, guardando en el ámbito privado estas vulneraciones, llevando esa carga solas, lejos de sus familiares y redes de apoyo.

Es interesante explorar cómo el deseo de invisibilidad se conecta con las periferias de los cuerpos migrantes y las constantes confrontaciones en un sistema que los erotiza, vulnera y agrede, pues tal como plantea la académica colombiana Sharon López-Araya, a partir del análisis de la obra de Gloria Anzaldúa, «los cuerpos se mueven de un lado a otro, orilleros, periféricos, escondidos, invisibles, cuerpos habitados por la desgracia de un color otro, de una lengua otra, de un mundo otro»¹. De este modo, la acción de Wilkellys se vincula con esta denuncia latente de mayor protección ante la vulnerabilidad de los cuerpos femeninos, migrantes y racializados, interpelando al sistema y las redes de apoyo existentes e instando a generar vínculos afectivos seguros.

Las diversas propuestas de la artista están situadas desde un trabajo testimonial que abre múltiples posibilidades metafóricas y formula claras reflexiones y denuncias relativas a su vida, resignificando el hogar y estableciendo una mirada del cuerpo-territorio de la mujer migrante como el espacio fundamental de resistencia.

¹ Sharon López-Araya, «Huellas en un cuerpo: La Prieta, de Gloria Anzaldúa. Cuerpos y fronteras», *Temas de Nuestra América. Revista de Estudios Latinoamericanos* 33, n.º 61 (2017): 162, <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/tdna/article/view/9608>.

How many capes¹ will it take to protect us? It is one of the questions opened up by Wilkellys Pirela's work, a Venezuelan artist based in Chile, who explores different formats like drawing, textiles, installations and performance, manifesting powerful reflections on the female body and the migrant identity in this new dwelling place.

When she arrived in Santiago, on her first trip outside of Venezuela, one of the things that struck her was the rhythm of daily life and the difficulties of finding a job, especially being an artist. She was also surprised by the autonomy of Chilean women, which led her to question her self-esteem, problematizing the structures of fear, vulnerability and adaptability, because, in her words, as a migrant 'you adapt to everything'.

In *Mantra* (2020), Wilkellys did a textile intervention creating a cape with the phrase, "WITH THIS CAPE I PROTECT MYSELF FROM THE NUDITY THAT YOU BREACHED", covering herself with it in public spaces in Santiago and Concepción, a city in the south of the country. This cape symbolizes protection against fragility in the face of the multiple types of violence that materialize in the bodies of migrant women with the intention of making themselves invisible in order to survive. These are reflected both in the public space, job insecurity and abuses in Chilean society as well as in the domestic space, an abuse that is often silenced inside their homes.

Currently, despite the significant migration increase in Chile, there are shortcomings in policies establishing a human rights perspective towards migrants, especially towards women and children. As the artist asks in her proposal: 'Today we say that it's enough, but who listens to us?', which refers to the limitations in complaint mechanisms due to family violence for migrant women, who for fear that the legal consequences will affect their working life and immigration status, they do not report or do not know who to turn to, keeping the abuse within

the private sphere, carrying the burden by themselves, far from their relatives and support networks.

It is interesting to explore how the desire for invisibility connects with the peripheries of migrant bodies and the constant confrontations in a system that eroticizes, violates and attacks them, since as the Colombian academic Sharon López-Araya puts it, based on the analysis of the work of Gloria Anzaldúa, "the bodies move from one side to the other, skirting, peripheral, hidden, invisible, bodies inhabited by the misfortune of some other color, of some other language, of some other world"². In this way, Wilkellys' action is connected to this latent complaint of greater protection in the face of the vulnerability of female, migrant and racialized bodies, challenging the existing support system and networks, urging the generation of secure affective bonds.

The various proposals by the artist are situated on a testimonial work that opens up multiple metaphorical possibilities, formulating clear reflections and complaints regarding her life, redefining home and establishing a view of the migrant woman's body-territory as the fundamental space of resistance.

¹ [Translator's note] The Spanish word *capa* means both "cape" and "layer".

² Sharon López-Araya, "Huellas en un cuerpo: *La Prieta*, de Gloria Anzaldúa. Cuerpos y fronteras", *Temas de Nuestra América. Revista de Estudios Latinoamericanos* 33, n.º 61 (2017): 162, <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/tdna/article/view/9608>.

Liуска Astete Salazar



1

3 «Amarillo» | «Yellow»: Casa del Arte Universidad de Concepción. Registro: Sebastián Rivas.

2 «Negro» | «Black»: Catedral. Registro: Paula Correa.



3

1 «Rojo» | «Red»: Tribunales de Justicia. Registro: Pamela Navarro.

SERIE EJERCICIOS DE PROTESTA (2010) | *PROTEST EXERCISES* SERIES (2010)

Intervenciones en el espacio público, Concepción. *Obra producida para la 12.ª Bienal del Mercosur.*



Color, cuerpo y territorio

Color, body and territory

Ejercicios de protesta es justamente eso, un «estar ahí» un acto de reconocerse, de identificarse y exponerse como un cuerpo político, que cruza física y simbólicamente el espacio urbano, arquitectónico, institucional, sagrado, académico. Territorios ceñidos por un orden y una realidad claustrofóbica, que oprime, reprime y suprime todo aquello que no calza con su estructura y no opera bajo su norma.

Paula Correa (1988-2014)

Siendo aún estudiante de Artes Visuales, Liuska Astete realizó *Ejercicios de protesta* (2010), serie de performances. Una triada de acciones desarrolladas en el espacio público con las que intervino instituciones emblemáticas de Concepción, elegidas por la carga social, política e histórica que representan. Recordemos que en el 2010 en Chile vivíamos un periodo enrarecido producto del terremoto y *tsunami* ocurrido el 27 de febrero. Un remecimiento que dejó en evidencia las fragilidades de un país que se jactaba de estar acercándose al primer mundo. Ese mismo año comenzaron a activarse con fuerza las demandas medioambientales a partir de Patagonia Sin Represas y el movimiento feminista recién comenzaba a tomar vuelo. Sin embargo, el acuerpamiento de las mujeres en el espacio público aún no se había masificado como lo hemos visto en los últimos años.

Señalar el contexto en el que se desarrollaron estas acciones performáticas es fundamental. En cada uno de estos *Ejercicios*, Liuska irrumpe en el espacio público, sin pedir permiso, buscando quebrar el funcionamiento cotidiano en horarios de máxima actividad, asumiendo su desnudez como una provocación. Los tres lugares se encuentran vinculados a instituciones cuyos roles han estado en tela de juicio desde hace tiempo. Son espacios

jerárquicos y patriarcales, cuyas bases se encuentran fisuradas y es allí donde ella consideró insistir.

Ejercicios de protesta 1 – Rojo. El cuerpo irrumpe por los alrededores del edificio de los Tribunales de Justicia. Se cubre de pintura roja y se desplaza para luego emular el gesto de la estatua de O'Higgins que levanta su brazo y apunta hacia el cielo. Una acción que interpela al poder judicial, cuyo actuar ha ido acentuando desigualdades y otorgando más poder a quienes ya lo tienen.

Ejercicios de protesta 2 – Negro. El cuerpo se sitúa en el frontis de la Catedral de Concepción, cuyas puertas monumentales y doradas, dan cuenta de la opulencia de la Iglesia Católica. Se baña de pintura negra y se mantiene quieta con los brazos abiertos, emulando estar crucificada. Realiza también el gesto de rezar como una interpelación al poder eclesiástico que maneja un doble estándar y que, en el nombre de Dios, protege a abusadores.

Ejercicios de protesta 3 – Amarillo. El cuerpo acciona fuera de la Casa del Arte de la Universidad de Concepción, se cubre de pintura amarilla. Por medio de este acto cuestiona el rol iluminador que se arroga la academia, que además en Chile está asociada a un excesivo costo económico. También refiere a la objetualización del cuerpo de la mujer en el arte, representando posturas habituales del imaginario pictórico.

En todas estas acciones, cuyo sentido sigue plenamente vigente, Liuska se manifiesta por medio de su cuerpo-mujer, su primer e inmediato territorio de lucha, involucrando a los transeúntes y lo que representa cada lugar. En cada acción seleccionó un color, otorgándole un sentido específico a sus demandas. Desde una mirada neoliberal, su cuerpo no es un objeto de deseo y lo aleja de la idealización para inquietar e incomodar. Es justamente esa incomodidad con la que ella nos interpela.

Protest exercise is precisely that, a “being there”, an act of recognizing, identifying and exposing oneself as a political body, which goes physically and symbolically through the urban, architectural, institutional, sacred and academic space. Territories surrounded by an order and a claustrophobic reality, which oppresses, represses and suppresses everything that does not fit with its structure and does not operate under its norm.

Paula Correa (1988-2014)

While still a Visual Arts student, Liuska Astete carried out *Protest Exercises* (2010), a series of performances, a triad of actions in the public space intervening emblematic institutions in Concepción, chosen for their social, political and historical connotations. Let us remember that in 2010 in Chile we were living a rarefied period as a result of the earthquake and tsunami of February 27. A violent shake that revealed the fragility of a country that boasted of its proximity to the developed world. That same year, powerful environmental demands were activated such as *Patagonia Without Dams* and the feminist movement was steadily growing strong. However, the incorporation of women in public space had not yet become as widespread as we have seen in recent years.

It is essential to indicate the context in which these performance actions were developed. In each of these *Exercises*, Liuska bursts into the public space, without asking for permission, seeking to break the daily routine during peak hours, assuming her nudity as a provocation. All three locations are connected to institutions whose roles have long been in question. They are hierarchical and patriarchal places, whose foundations are cracked and that is precisely where she wanted to insist.

Protest exercise 1 – Red. The body bursts into the surroundings of the building of the Courts of Justice. It

is covered in red paint and it moves and emulates the gesture of the statue of O'Higgins¹, raising her arm and pointing to the sky. An action that challenges the judiciary, whose actions have accentuated inequalities, granting more power to those who already have it.

Protest exercise 2 – Black. The body is located in front of Concepción's Cathedral, whose monumental and gilded doors speak of the opulence of the Catholic Church. She bathes in black paint and stands still with her arms outstretched, emulating the crucifixion. She also acts out the gesture of praying as an interpellation to the ecclesiastical power that deals in a double standard by protecting abusers in the name of God.

Protest exercise 3 – Yellow. The body operates outside the House of Art of the University of Concepción, covered in yellow paint. Through this act, she questions the enlightening role assumed by the academy, which in Chile is also associated with an excessive economical cost. She also refers to the objectification of the woman's body in art, representing the usual postures of pictorial imagination.

In all these actions, whose meaning remains fully valid, Liuska manifests herself through her body-woman, her first and foremost territory of struggle, involving passersby and what each place represents. In each action she selected a color, giving a specific meaning to her demands. From a neoliberal point of view, her body is not an object of desire and she distances it from idealization to disturb and annoy. Indeed, she is using this discomfort in order to challenges us.

¹ [Translator's note] Bernardo O'Higgins Riquelme was a wealthy landowner of Spanish and Irish ancestry who fought against the Spanish in the Chilean War of Independence. He is considered one of Chile's founding fathers and was the first to head a fully independent Chilean state.

Senoritaugarte



1

3 NACIDAS EN PRIMERA
LÍNEA (2019) | BORN ON THE
FRONTLINE (2019)
Performance en el Centro de la Mujer
de la Municipalidad de La Pintana.
Registro: Paula Corrales.

2 LA MATRIA ES LA INFANCIA (2018)
| MOTHERLAND IS INFANCY (2018)
Performance en Primer Festival Pedro
Lemebel, Biblioteca Pública de Recoleta.
Registros: Ari Txewa Paillavil, Katherine
Supnem y FCC.P.

1 RIZOMAS COMUNES (2013) |
COMMON RHIZOMES (2013)
Performance en Distrito Federal,
México. Registro: Claudia Jara.



2



Maternidades resistentes

Resilient maternities

El trabajo de Senoritaugarte (Alejandra Ugarte) se desarrolla desde una serie de prácticas que abordan la performance, la instalación, el video, las pedagogías y el trabajo colectivo en el marco de un activismo que posiciona al cuerpo como un territorio de subversión ante las normativas que buscan determinarlo en su apariencia, en sus roles y en sus acciones.

Formada en artes visuales en Chile y México, es también licenciada en Educación, y desde hace algunos años la experiencia de la maternidad y el vínculo madre/hija se han tornado centrales en su reflexión y en su quehacer.

En 2004 forma el colectivo Miss 3 Senioritas junto con las artistas Gabriela Rivera y Zaida González, el que dará paso luego a la Escuela de Arte Feminista (2016) como experiencia de trabajo colectivo fundado en un activismo pedagógico que abre espacios de reflexión, debate, formación y autoformación a partir de los feminismos y las prácticas artísticas.

A partir de la obra *Rizomas comunes* (2013) su trabajo artístico incorpora la presencia de su propia hija, convirtiéndose éste en un espacio político de experiencia y de análisis crítico de las maternidades bajo un sistema patriarcal que intenta normarlas a través de la fijación de un estereotipo, la jerarquización de relaciones, y la distinción entre lo público y lo privado. A partir de allí, su trabajo performático se desarrolla principalmente en espacios públicos alejados del circuito artístico convencional.

La maternidad, así como el acto de matinar y la posición de madre, son trabajadas por Senoritaugarte desde su propia experiencia, pero en una indisoluble relación con el contexto social y la resistencia al patriarcado, que se visibiliza a través de diversos ecos y vinculaciones. Así, *La matria es la infancia* (2018), acción realizada en la biblioteca municipal Pedro Lemebel de la comuna de Recoleta, convoca la figura del escritor

como un rebelde a la normativa patriarcal a través de la propia experiencia artística de Senoritaugarte con la maternidad; a partir de una cita de Lemebel en la que expone el vínculo con su madre y la escritura como un lugar materno, la artista enfatiza en su acción el despojo del padre (la renuncia del escritor a su apellido paterno) y la plenitud de la madre (cuyo apellido permanece) para cruzarla con su propia experiencia materna, encarnada en los zapatos rojos infantiles que conserva con ella desde que su hija tenía 3 años.

Por su parte, *Nacidas en primera línea* (2019), performance realizada en un colegio de la comuna de La Pintana como parte del proyecto *Prevención de intervención de la violencia hacia las mujeres*, a cargo de la ONG Escuela de Empoderamiento Amanda Labarca, trabaja el cruce entre la violencia social de Estado, visibilizada de manera manifiesta a partir del denominado «estallido social» en Chile, y la violencia llamada *de género o doméstica*, a partir de la enunciación de los nombres y edades de las víctimas de los 63 femicidios ocurridos en Chile durante ese año, afirmando a viva voz que ‘niños, niñas, mujeres y madres nacemos en primera línea’.

Senoritaugarte's (Alejandra Ugarte) work deals with a series of practices addressing performance, installation, video, pedagogies and collective work within the framework of an activism that places the body as a territory of subversion in the face of regulations that aim at determining its appearance, role and actions.

Trained in visual arts in Chile and Mexico, she also holds a degree in Education, and for some years the experience of motherhood and the mother/daughter bond have become central to her reflections and work.

In 2004 she formed the Miss 3 Senioritas collective together with artists Gabriela Rivera and Zaida González, which would later give way to the School of Feminist Art (2016), a collective work experience founded on pedagogical activism seeking to open up spaces for reflection, debate, training and self-training based on feminisms and artistic practices.

With *Common Rhizomes* (2013), her artistic work adds the presence of her own daughter, turning it into a political space of experience and critical analysis of maternities under a patriarchal system that tries to regulate them through the establishment of stereotypes, the hierarchy of relationships, and the distinction between public and private. Based on this, her performance work is mainly carried out in public spaces, far from the conventional artistic circuit.

Motherhood, as well as the act of mothering and the position as a mother, are addressed by Senioritaugarte based on her own experience, but in an indissoluble relationship with the social context and resistance to patriarchy, which is made visible through various echoes and connections. Thus, *Motherland is infancy* (2018), an action carried out at the Pedro Lemebel Municipal Library in the Recoleta borough, summons the figure of the writer as a rebel against patriarchal regulations through Senioritaugarte's own artistic experience with motherhood. Starting with a quote from Lemebel where he speaks of the bond with his mother and writing as a

maternal place, the artist emphasizes in her action the dispossession of the father (the writer's resignation of his paternal surname) and the wholeness of the mother (whose last name remains), intersecting it with her own maternal experience, embodied in the children's red shoes that she has kept with her since her daughter was 3 years old.

For its part, *Born on the Frontline* (2019), a performance carried out in a school in the La Pintana borough as part of the project *Prevention of intervention of violence against women*, in charge of the NGO Escuela de Empoderamiento Amanda Labarca, deals with the intersection between the social violence of the State, made manifest since the so-called "social outbreak" in Chile, and the so-called *gender* or *domestic* violence, based on the enunciation of the names and ages of the victims of the 63 femicides that took place in Chile during that year, stating loudly that 'boys, girls, women and mothers are born on the frontline'.

Marla Freire Smith



1



1. **DIARIO OFICIAL: ESTA ERA YO, ESTA SOY YO. YO ES OTRA** (2020) | **OFFICIAL GAZETTE: THIS WAS ME. THIS IS ME. I AM ANOTHER** (2020)
Grafito, acuarela y montaje digital, 27,9 x 21,6 cm.

2. **PACTA SUNT SERVANDA** (2017) | **PACTA SUNT SERVANDA [AGREEMENTS MUST BE KEPT]** (2017)
Performance realizada en el Festival Perfolink para la convocatoria «Ejercicios de realidad», Parque Cultural de Valparaíso. Registro: Davixo Berimbá.

3. **NI UNA MÁS** (2007) | **NOT ONE MORE** (2007)
Performance realizada en Ensemble of Women, Festival Internacional de Arte de Performance de Mujeres, organizado por PerfoPuerto y el Centro Cultural Matucana 100. Obra ganadora en la categoría Latinoamérica. Registro: Davixo Berimbá.



Palabras insurrectas

Insurrectionary words

Fantasmas
Sollozan.
Inundados en la certeza.
Entran en el aliento,
las palabras.

Susana Chávez Castillo

La violencia estructural contra las mujeres ha condicionado las relaciones simbólicas sobre el cuerpo. En el imaginario patriarcal, el cuerpo femenino se modela discursivamente mediante inscripciones culturales construidas a partir de sus funciones sexuales y reproductivas. Pareciera en este discurso que sus cuerpos no les pertenecen a sí mismas; más bien, son definidas por normas de comportamiento cuya obligatoriedad establece el sistema y sostiene sus propias instituciones: estado, justicia y capital, mediante prácticas sociales establecidas por leyes, creencias y costumbres. En este sentido, desde el nacer, la vida de las mujeres se encuentra en constante amenaza.

Cuestionar y desmontar críticamente este modelo de violencia es lo que Marla Freire ha ido construyendo como eje problematizador en su proyecto artístico y performativo, en el cual establece actos insurrectos que politizan el cuerpo, las palabras y su «lenguajear».

El año 2007 realiza *Ni una más*, obra en referencia a la frase «Ni una muerta más», la consigna que en esos años comienza a aparecer en las calles de distintas ciudades latinoamericanas para denunciar la violencia patriarcal y la responsabilidad estatal que cabe en los asesinatos de mujeres. En la acción, voces de mujeres construyen un eco de palabras referidas al amor y el amar, con las cuales Marla va realizando distintas acciones en su cuerpo: lo cubre de sangre y tierra, lo envuelve en un sudario, finalmente lo limpia con la

ayuda de las y los asistentes, en un gesto de profunda conmoción, pensando en el cuerpo de las víctimas.

Pacta Sunt Servanda (2017), que en lengua latina nos declara que ‘lo pactado obliga’, agudiza su crítica al cuestionar la normativa de ley que nombra las y los cuerpos desde la imposición patriarcal que privilegia el apellido del padre. En esta acción, dispone su cuerpo en alusión a la representación de la justicia y sus principios de equidad, igualdad e imparcialidad. Avanza con sus ojos vendados portando, en vez de la balanza, una bolsa donde se encuentran objetos significantes que utiliza en varios de sus proyectos: zapatos de tacón rojo, una manzana y una sentencia judicial que posteriormente lee. Este documento determina que Marla puede nombrarse legalmente a sí misma con el apellido de su madre. Un acto performativo que permite que las palabras se transformen en acciones.

En una segunda intervención —esta vez en formato bidimensional— titulada *Diario oficial: esta era yo, esta soy yo. Yo es otra* (2020), distribuye en toda la imagen el texto judicial que le permite el cambio de apellido. El enunciado se legitima en su reiteración, y al nombrarse a sí misma se desvincula de la imposición patriarcal que dicta la ley: será tiempo de ‘nombrar y escribir nuestra propia historia’, como dice la artista. Por eso hay que *Nombrarlas* (2021), para seguir el eco de las palabras de Susana Chávez: «Ni una menos, ni una muerta más».

Ghosts
Sob.
Flooded with certainty.
Words
enter the breath.

Susana Chávez Castillo

Structural violence against women has conditioned bodily symbolic relationships. In the patriarchal imaginary, the female body is discursively modeled through cultural inscriptions constructed on their sexual and reproductive functions. In this discourse it seems as if their bodies did not belong to them, rather, they are defined by norms of behavior whose compulsory nature establishes the system and sustains its own institutions: state, justice and capital, through social practices established by laws, beliefs and customs. In this sense, from birth, women's lives are in constant threat.

Critically questioning and dismantling this model of violence is what Marla Freire has been creating as a problematizing axis in her artistic and performative project, in which she establishes insurrectionary acts that politicize body, words and their "linguaging".

In 2007 she carried out *Not one more*, in reference to "Not one more dead (woman)", the slogan that back then began to appear in the streets of different Latin American cities to denounce patriarchal violence and state responsibility in relation to the killings of women. In the action, women's voices created an echo of words referring to love and loving, with which Marla carried out different actions on her body: she covered herself with blood and dirt, she covered herself in a shroud, and finally cleaned her body with the help of the audience, in a deeply disturbing gesture, reminding the body of victims.

Pacta Sunt Servanda (2017), which in Latin means 'agreements must be kept', intensifies her criticism

by questioning the law that names bodies based on the patriarchal imposition that privileges the father's surname. In this action, she arranges her body in reference to the representation of justice and its principles of equity, equality and impartiality. She advances with blindfolded eyes carrying, instead of a scale, a bag containing significant objects that she uses in several of her projects: red high-heeled shoes, an apple and a court sentence that she later reads. This document determines that Marla can legally name herself with her mother's last name. A performative act that allows words to be transformed into actions.

In a second intervention —now in two-dimensional format— entitled *Official Gazette: this was me, this is me. I am another* (2020), she distributes the judicial text that enables her to change her surname along the image. The statement is legitimized in its reiteration, and by naming herself she becomes detached from the patriarchal imposition dictated by law: the time has come to "name and write our own history," says the artist. That is why it is necessary to *Name them* (2021), to follow the echo of Susana Chávez's words: "Not one less, not one more dead."

colectivo LASTESIS

2 UN VIOLADOR EN TU CAMINO
(2019) | A RAPIST IN YOUR
PATH (2019)

Intervención en el espacio público.
Registro: Camila R. Hidalgo.

1 PATRIARCADO Y CAPITAL ES
ALIANZA CRIMINAL (2018) |
PATRIARCHY AND CAPITAL IS A
CRIMINAL ALLIANCE (2018)

Puesta en escena de pequeño
formato, 15 min. Registro:
Sebastián Leiva Arias.





Lo colectivo como lanza

Collectivity as a spear

LASTESIS son un colectivo artístico interdisciplinario que desde el 2018 integra operaciones de la historia, el diseño gráfico, las artes escénicas, el diseño textil, la literatura y las ciencias sociales con el objetivo de difundir, a través del arte y la acción directa, las teorías feminista y transfeminista desde una perspectiva interseccional. Apropriadose del procedimiento de la cita y la operación de montaje del collage, toman fragmentos de textos de referentes como María Lugones, Rita Segato, Silvia Federici, Paul B. Preciado, Judith Butler y Virginie Despentes, que son ensamblados con distintos elementos visuales, ejercicios de experimentación sonora (sampleo) y acciones en el espacio público o de uso público, para conformar un emergente cuerpo performativo que sin duda lidera esta nueva ola de *discursos de la crisis*, reverberando en el presente las prácticas de experimentación que, luego de 1973, constituyeron pensamiento estético-crítico en la Escena de Avanzada.

La acumulación primitiva y la división del trabajo teorizadas por Marx y repensadas por Federici¹, son nodo de reflexión en *Patriarcado y capital es alianza criminal* (2018), en la cual visibilizan la explotación de las mujeres al colocarlas al mismo tiempo como fuerza de trabajo asalariada, fuente de trabajo doméstico no remunerado e instrumento de reproducción, evidenciando la depredación de las identidades y la sombra que aún ejerce la idea de los cuerpos de las mujeres como propiedad privada. Aquí, la estrategia collage presenta un claro vínculo entre las artes visuales y escénicas a través de una puesta en escena densa en signos, planos y textualidades, que articulan citas teóricas a dichos desafortunados de la televisión abierta y a una sinfonía de sonoridades, acciones y movimientos desjerarquizados.

La calle ha sido históricamente un espacio inscrito en las relaciones de poder y en constante disputa para

las mujeres y disidentes del sistema sexo-género, pugna con la que *Un violador en tu camino*² (2019) irrumpe en el marco del alzamiento social iniciado ese año en Chile, abriendo grietas conformadas por personas de distintas especificidades ideológicas y materiales que, reunidas por sintonías de vida y la necesidad de verbalizar, evidencian y develan que la violencia abyecta y la violación no son producto de nuestra biología ni de lo que hacemos, sino que están determinadas por el impacto de las estructuras del patriarcado en nuestras vidas. Reinterpretada en más de 50 países, esta pieza amplifica los llamados feministas a liberar toda culpa, alejándonos de la figura arquetípica de la víctima para gritar basta.

Este colectivo en cada una de sus iniciativas resemantiza códigos textuales y contextuales, haciendo posible la alianza entre dificultad igualitaria y simplicidad³, prendiendo además una llama en el campo de la pedagogía expandida, en espacios de producción e investigación colectiva como en sus talleres de Collage Feminista y Político: Estrategias Interdisciplinarias para la Performance, donde diseminan la metodología collage. Una práctica múltiple de resistencia y señalamiento que, desde las artes, nos convoca a todas y todos a 'quemar el miedo'⁴.

¹ Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2010).

² Toman como referente a Rita Segato, *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003).

³ Marina Garcés, «El deseo y la dificultad», en *Fuera de clase. Textos de filosofía de guerrilla* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016).

⁴ En referencia al libro del Colectivo LASTESIS, *Quemar el miedo* (Santiago: Planeta, 2021).

LASTESIS is an interdisciplinary artistic collective that since 2018 has been integrating operations in history, graphic design, performing arts, textile design, literature and social sciences with the aim of spreading, through art and direct action, feminist and transfeminist theories from an intersectional perspective. By using procedures like appropriation and assembly operations like collage, they take fragments of texts from referents such as María Lugones, Rita Segato, Silvia Federici, Paul B. Preciado, Judith Butler and Virginie Despentes, which are assembled with different visual elements, sound experimentation exercises (sampling) and public space or public use actions, to form an emerging performative body that undoubtedly leads this new wave of *crisis discourses*, reverberating in the present the experimentation practices and aesthetic-critical thought that the Advanced Scene¹ developed after 1973.

Primitive accumulation and the division of labor theorized by Marx and rethought by Federici², are a node of reflection in *Patriarchy and capital is a criminal alliance* (2018), in which they bring to light the exploitation of women by placing them at the same time as salaried labor force, a source of unpaid domestic work and an instrument of reproduction, evidencing the depredation of identities and the shadow that the idea of women's bodies as private property still exerts. Here, the collage strategy presents a clear connection between visual and performing arts through a *mise-en-scène* that is dense in signs, levels and textualities, articulating theoretical quotes in relation to unfortunate sayings on national television and a symphony of sounds, actions and de-hierarchized movements.

The street has always been a space inscribed in power relations and in constant dispute for women and dissidents of the sex/gender system, a struggle with which *A rapist in your path*³ (2019) burst into the framework of that year's social uprising in Chile, opening cracks made up of people of different ideological and material

specificities that, brought together by similar wavelengths and the need to verbalize, showing and revealing that abject violence and rape are not the product of our biology or what we do, but are rather determined by the impact in our lives of patriarchal structures. Reinterpreted in more than 50 countries, this piece amplified the feminist calls to shed all guilt, distancing us from the archetypal figure of the victim in order to cry out: enough!

In each of its initiatives, this collective resemantizes textual and contextual codes, enabling the alliance between egalitarian difficulty and simplicity⁴, while also shining a light in the field of expanded pedagogy in spaces of collective production and research, such as their Feminist and Political Collage workshops.: Interdisciplinary Strategies for Performance, where they disseminate the collage technique. A multiple practice of resistance and pointing out that, from the arts, summons us all to the act of "burning fear"⁵.

¹ [Translator's note] Term coined by art critic and theorist Nelly Richard to refer to a group of artists after the Military Coup of 1973 that began to exceed the limits of painting, developing new visual languages and strategies.

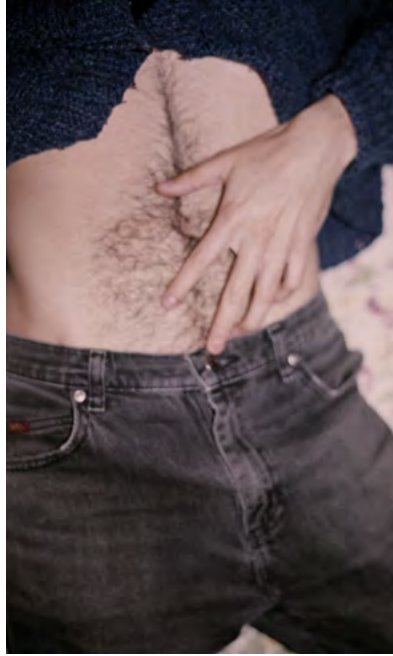
² Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2010).

³ They use as reference Rita Segato, *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003).

⁴ Marina Garcés, "El deseo y la dificultad", in *Fuera de clase. Textos de filosofía de guerrilla* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016).

⁵ In reference to LASTESIS' book *Quemar el miedo* (Santiago: Planeta, 2021).

Paula López Droguett



1. DESEO (2018-) |
DESIRE (2018-)
Fotografía análoga,
dimensiones variables.

2. Y CUANDO LLEGUES A SU CASA
NO TE OLVIDES DE DARLE LOS
BUENOS DÍAS Y NO TE PONGAS A
HURGUETEAR EN CADA RINCÓN
(2012) | AND WHEN YOU ARRIVE
AT HER HOUSE, DON'T FORGET TO
SAY GOOD MORNING AND DON'T
POKE AROUND IN EVERY
CORNER (2012)
Instalación, 200 x 100 x 150 cm.



Una fotografía que vibra

A vibrating photograph

Leo en el portafolio de Paula un proyecto en proceso titulado *Deseo. Cargar la imagen de emoción, tacto, contención y respiro* (2018-). Escribo y respiro mientras veo sus fotografías, y me pregunto si no es ese gesto de cargar la imagen una conexión de procesos que permite el diálogo sensible. Paula escribe sobre este deseo y compone imágenes que parecieran moverse, fotografías con ganas de ser tocadas: ‘Estoy más despierta, me permito volver a la vulnerabilidad, salir de mí para ensamblar con quien está afuera’. Desde que me pude afectar por las fotografías de algunas autoras y desde mi propia práctica, siento que hay un vínculo entre quienes utilizan este medio como parte de su lenguaje para comunicarse en este mundo, con una habilidad propia para captar fuerzas. No se trata solo de la quietud de la fotografía, hay algo que debe moverse en quien la ejecuta para que quede registrado un movimiento subjetivo de conexión con quien después ve la imagen. Me refiero también a aquellas fuerzas que no son tan visibles, por eso el captar fuerzas tiene que ver con un registro de lo sensible que mueve las fuerzas invisibles dentro y fuera de la imagen.

La escritora afroamericana Audre Lorde dice que «el autocuidado no es autocomplacencia, es autopreservación y eso es un acto de batalla política»; es esa frase la que recuerdo al mirar la serie de fotografías de Paula titulada *Y cuando llegues a su casa no te olvides de darle los buenos días y no te pongas a hurguear en cada rincón* (2012). Se trata de una casa construida con ruinas, con trozos de aquello que fue destruido por una gran fuerza sísmica, la poética del movimiento tectónico de la ruina que todo lo estremece y afecta, un impulso de aquello que nos sobrepasa, eso que ejerce un movimiento profundo, violento, inconmensurable, de lo que debemos protegernos o levantarnos luego de que nos remece hasta la desestructuración. A veces es tan intenso que después requiere ser reparado, recuperado,

apelando a su propia sostenibilidad: es lo que Audre señala como autopreservación, como un acto de batalla para sostener la vida; porque sabemos que en esta sociedad no todos los espacios garantizan seguridad para las niñas y las mujeres. Me imagino conversando con Paula sobre esas heridas que deja la violencia en los cuerpos de las mujeres, y cómo es posible producir un gesto emancipador desde la autopreservación de nuestras potencias de resistencia, donde las imágenes y el arte tienen una forma de producir sentidos que aportan en los procesos subjetivos. Una batalla donde la lucha es por sostener el deseo de preservar nuestras vidas, de no dejarse caer por el régimen de violencia instituido en la estructura social mayoritaria. Un tipo de relación política que nos permite seguir viviendo alegremente desde el goce de nuestro cuidado. Guadalupe Santa Cruz escribe que hay algo que «vibra por las superficies», porque una fotografía vibra y se mueve cuando podemos evocar el legítimo derecho a la emancipación de nuestros cuerpos en las formas de cuidarnos y cuidar.

I read in Paula's portfolio a work in progress entitled *Desire. To charge the image with emotion, touch, support and breathing* (2018-). I write and breathe while I look at her photographs, and I wonder if this gesture of charging the image is not a connection of processes that enables a sensitive dialogue. Paula writes about this desire and creates images that seem to move, photographs wanting to be touched. "I'm more awake, I allow myself to return to vulnerability, to get out of myself to join someone outside." Since I was affected by the photographs of some female authors and based on my own practice, I feel there is a bond between those who use this medium as part of their language to communicate in this world, with their own ability to capture forces. It is not merely about the stillness of the photograph, there is something that must move inside the person who creates it so that a subjective movement of connection with whoever later sees the image is registered. I'm also referring to those forces that aren't so evident, that is why capturing forces has to do with a level of sensitivity that moves the invisible forces in and out of the image.

African-American writer Audre Lorde says that 'Caring for myself is not self-indulgence, it is self-preservation, and that is an act of political warfare'. I remember this while looking at Paula's photographic series entitled *And when you arrive at her house, don't forget to say good morning and don't poke around in every corner* (2012). It is a house built out of ruins, with pieces of what was destroyed by a great seismic force, the poetics of the tectonic movement of the ruin that shakes and affects everything, an impulse of that which surpasses us, that which exerts a deep, violent and immeasurable movement, from which we must protect ourselves or rise up after it shakes us down to the ground. Sometimes it is so intense that it later needs to be repaired, recovered, appealing to its own sustainability: this is what Audre points out as self-preservation, as an act of warfare to sustain life, because we know that in this society not

all spaces can guarantee safety for girls and women. I imagine myself talking with Paula about the wounds that violence leaves on women's bodies, and how it is possible to produce an emancipatory gesture based on the self-preservation of our powers of resistance, where images and art have a way of producing meanings that contribute in this subjective process. A warfare where the struggle is to sustain the desire to preserve our lives, not to let ourselves fall by the regime of violence instituted by the majoritarian social structure. A type of political relationship that allows us to continue living happily with the enjoyment of our care. Guadalupe Santa Cruz writes that there is something "vibrating on the surfaces," because a photograph is vibrating and moving when we can evoke the legitimate right to the emancipation of our bodies in the ways of caring for ourselves and others.

Disuadir los centros

Deter centers

Las periferias como representación de lo extremo, lo externo y lo alejado se pueden revalorizar tanto desde lo social, lo individual, lo territorial, lo educativo y lo comunitario, provocando un sentido de pertenencia que entra en disputa con lo que se proclama como centro. Esa idea de centro, siempre desde un dominio, es la que ejerce una supremacía respecto de otras realidades relegadas. Este grupo de artistas reivindican el margen como espacio de acción y quehacer creativo.

Peripheries as the representation of extremity, externality and remoteness can be reassessed upon social, individual, territorial, educational and communal aspects, creating a sense of belonging that challenges that which proclaims itself as the center. This idea of the center, always from a place of dominance, is the one exercising supremacy over other relegated realities. This group of female artists claim the margin as a space for action and creative endeavor.

Claudia Gutiérrez Marfull



1



2

1. CUANDO EL JUEGO SE HACE VERDADERO (2012) | WHEN THE GAME BECOMES REAL (2012)
Bordado de lana, 35 x 45 cm.
Colección particular.

2. AL BORDE DE LA MUERTE (2010) | ON THE BRINK OF DEATH (2010)
Bordado de lana, 35 x 45 cm.
Colección particular.

3. POCO SE GANA HILANDO, PERO MENOS MIRANDO (2016) | LITTLE IS GAINED BY SPINNING, BUT LESS BY LOOKING (2016)

Bordado de lana, 120 x 170 cm. Colección Fundación Kadist. Registro: cortesía del Museo de la Solidaridad Salvador Allende.



Más que puntadas

More than stitches

Mucho se ha teorizado sobre el arte que se produce en la periferia, reparando por lo general en su lejanía geográfica respecto de las capitales culturales. Otra acepción posible es considerarlo como aquel que es producido por sujetos ignorados por los discursos dominantes, como lo serían las mujeres. En este sentido, solo por ser mujer y producir arte en Chile, Claudia Gutiérrez podría identificarse como artista de la periferia. Lo interesante es que la periferia no es solo el lugar desde el que habla, sino también su objeto de estudio, su experiencia concreta que deviene objeto estético, postura política y teoría.

Desde el 2008, Gutiérrez utiliza el bordado como medio principal en sus obras. Inició su exploración porque encontró potencia en lo que el medio veía como ‘un arte menor que a nadie le interesaba mucho. Se relaciona con lo femenino, se leía como ingenuo, era de bajo costo y no tenía un lugar en el arte contemporáneo’, según sus palabras. Esta sensación de no tener un espacio en el arte, de no encajar en el circuito, viene también por cómo se representa socialmente Puente Alto, la comuna de Santiago en la que vive y que, como otras comunas periféricas, ha sido estigmatizada, lo que conlleva a que sus habitantes sean identificados como peligrosos o no deseados.

Cuando estaba en su cuarto año de estudios universitarios, comenzó a bordar las imágenes que veía en televisión de los «personajes» de Puente Alto. Fue allí donde se dio cuenta de que este medio, al que llegó por su cercanía con la manualidad femenina, tenía una historia potente en Chile: durante la dictadura, en distintas partes del país, el bordado fue un lenguaje de expresión y resistencia. Si bien no tenía conciencia de esta genealogía, un punto en común que tiene con ella es que sus bordados son también muy locales y biográficos. Así como las bordadoras de Isla Negra representan el paisaje de la playa y los pescadores, Gutiérrez

representa los sujetos urbanos y las ruinas de Santiago. Con el tiempo, su interés se volcó a tomar fotografías y pasarlas al bordado. También ha explorado otros medios como los libros intervenidos, en los que evidencia las fisuras del urbanismo moderno, y el crochet, que utiliza para mostrar los basurales contemporáneos.

Con los años, ha seguido indagando sobre las representaciones del contexto urbano y lo marginalizado, explorando temas que cada vez se vuelven más interesantes para el resto de la escena artística. Y, al parecer, su persistencia en trabajar desde la periferia y sobre la periferia ha logrado desviar algunas de esas miradas dominantes que no estaban interesadas en verla.

Much has been theorized about art produced in the periphery, generally noting its geographical distance from the cultural centers. Another possible meaning is to consider it as an art that is produced by subjects ignored by the dominant discourses, as is the case of women. In this sense, just because she is a woman producing art in Chile, Claudia Gutiérrez could identify herself as an artist from the periphery. The interesting thing is that the periphery is not only the place from which she speaks, but also her object of study, her concrete experience that becomes an aesthetic object, a political position and a theory.

Since 2008, Gutiérrez has used embroidery as the main medium for her work. She began exploring it because she found potency in what the art world considered, according to her, as “a minor art that no one cared much about. It was related to femininity, it was read as naive, it was inexpensive and had no place in contemporary art”. This feeling of not having a place in art, of not fitting into the circuit, also comes from how Puente Alto is socially represented, the commune of Santiago in which she lives and which, like other peripheral communes, has been stigmatized, which leads to its inhabitants being identified as dangerous or unwanted.

When she was in her fourth year of college, she began to embroider the images she saw on television of Puente Alto’s “characters”. It was there that she realized that this medium, at which she had arrived because of its proximity to female crafts, had a powerful history in Chile: during the dictatorship, in different parts of the country, embroidery was a language of expression and resistance. Although she was not aware of this genealogy, a common aspect they share is that her embroideries are also very local and biographical. Just as the embroiderers of Isla Negra represent the landscape of the beach and the fishermen, Gutiérrez represents the urban subjects and the ruins of Santiago. Over time, her interest shifted

into taking photographs and transferring them into embroidery. She has also explored other media such as intervened books, in which she shows the cracks of modern urbanism, and crochet, which she uses to show contemporary garbage dumps.

Over the years, she has continued to inquire about the representations of the urban context and marginality, exploring themes that are becoming more and more interesting for the rest of the art scene. And, apparently, her persistence in working from and about the periphery has deflected some of those dominant gazes that were not interested in seeing her.

Vania Caro Melo



1

1 «CALDO DE CAJA DE AYUDA GUBERNAMENTAL», DE LA SERIE DOMÉSTICO/ CUARENTENA. EJERCICIOS PARA SOBRELLEVAR LA FRUSTRACIÓN (2020) | GOVERNMENT AID BOX BROTH FROM THE DOMESTIC/ QUARANTINE SERIES. EXERCISES TO COPE WITH FRUSTRATION (2020)
Video digital, 2:49 min.

3 PROYECTO CASA (2012) | HOUSE PROJECT (2012)
Instalación de casa precaria fabricada con telas usadas en Alto Hospicio, Chile.

2 MAPA DE ALTO HOSPICIO (2013) | MAP OF ALTO HOSPICIO (2013)
Textil, 200 x 300 cm. Colección Galería Gabriela Mistral.



2



3

Imágenes, sonidos y palabras sobre el abandono

Images, sounds and words on abandonment

‘No, no eres tú. Soy yo’¹

A partir de una aproximación a los territorios en los que vivimos, Vania Caro ha profundizado en el abandono que cada persona ha experimentado, tanto a nivel individual como colectivo. Allí, en el encuentro entre quienes estamos en relación, es donde su cuerpo de obra transita. Vania comentó en nuestras conversaciones que su trabajo se construye a partir de los espacios que habita y por los que camina, lo que encuentra y le interesa destacar, cuestionar y, en muchos casos, evidenciar. Para esto, utiliza herramientas diversas en relación con los lugares, como el video, la instalación, la palabra, el sonido y la intervención urbana. En recorridos varios, ahonda en las diversas capas del abandono para dar cuenta de las condiciones en las que vivimos, marcadas por la presencia del neoliberalismo que gobierna, también, nuestras vidas.

‘De buena fe me regalaste créditos como chocolates’

*Mapa de Alto Hospicio*² (2013) y *Proyecto Casa*³ (2012) se centran en su encuentro con la comunidad de Alto Hospicio, región de Tarapacá, para mostrar las relaciones que se producen entre las comunidades, manifiestas en la presencia del comercio de ropa usada, que es ‘el lugar donde todas y todos van’, según cuenta. En un mapa simbólico y personal, emergen las relaciones socioculturales y algunos hechos que han definido a la comuna. En una casa que construye e instala en sitios eriazos, se va exponiendo la historia colectiva de un Chile que padece el abandono. Fracciones de un país que están también en *El sonido*⁴ (2014-2017), instalación sonora que recoge el sonido del mar para evocar la historia de los cuerpos de prisioneras y prisioneros políticos lanzados al mar en Pisagua. Así, Chile —sus memorias, sus daños y lo que queda por reparar— se piensa.

‘Soy yo que soy rencorosa, y no puedo olvidar que antes varias veces me pegaste’

Las condiciones pandémicas que hoy enfrentamos han hecho más perceptible las formas que toma el abandono, impuestas por «la institucionalización de la racionalidad neoliberal»⁵. Esto, que adquiere otras profundidades para las mujeres y para las personas *subalternas*⁶, está al centro de *Caldo de caja de ayuda gubernamental* (2020), video en el que Vania cuestiona el rol del Estado en relación con el trabajo doméstico, los feminismos y el poder. Precisamente aquí, y en su cuerpo de obras en general, las dimensiones del abandono y las consecuencias del neoliberalismo se develan y son cuestionadas, en un intento para establecer relaciones y subsistir.

¹ Las frases que se citan en este texto son del video «Caldo de caja de ayuda gubernamental» que es parte de la serie *Doméstica/Cuarentena. Ejercicios para sobrellevar la frustración* (2020).

² Exhibido en la IX Bienal Internacional de Arte de La Paz, Bolivia, presentó hitos geográficos y políticos como la desaparecida fábrica de armamento militar, Industrias Cardoen, y la extinta base y centro de tortura durante la dictadura militar, Los Cóndores.

³ Proyecto de intervención en sitios eriazos de Alto Hospicio e Iquique.

⁴ Obra parte del proyecto colectivo *Efecto perimetral* realizado en Pisagua.

⁵ Judith Butler, *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, trad. María José Viejo (Barcelona: Paidós, 2017), 202.

⁶ Uso este término en referencia al trabajo realizado por Gayatri Chakravorty Spivak, «¿Puede hablar el subalterno?», *Revista Colombiana de Antropología* 39 (2003): 297-364, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105018181010>.

‘No, it’s not you. It’s me’¹

In an approach to the territories in which we live, Vania Caro has deepened the abandonment that each person has experienced, both individually and collectively. Her body of work moves in the encounter between those of us who are related. Vania commented in our conversations that her work is built on the spaces that she inhabits and walks through, what she finds and is interested in highlighting, questioning and, in many cases, evidencing. For this, she uses various tools in relation to places, such as video, installation, words, sounds and urban intervention. In various journeys, she delves into the different layers of abandonment in order to give an account of the conditions in which we live, marked by the presence of neoliberalism, which also governs our lives.

‘In good faith you gave me credits as if chocolates’

*Map of Alto Hospicio*² (2013) and *Home Project*³ (2012) focus on her encounter with the Alto Hospicio community in the Tarapacá region, in order to show the relationships that take place between the communities, manifested in the presence of the used clothing trade, which is ‘the place where everyone goes’, according to her. In a symbolic and personal map, sociocultural relations and some facts that have defined the community emerge. In a house that she builds and locates in wastelands, the collective history of a Chile that suffers from abandonment is exposed. Fractions of a country that are also in *The Sound*⁴ (2014-2017), a sound installation that captures the sound of the sea to evoke the bodies of political prisoners thrown into the ocean in Pisagua. Thus, Chile—its memories, its pain and what remains to be repaired—thinks of itself.

‘It’s me who’s spiteful, and I can’t forget that you hit me several times before’

The pandemic conditions we face today have made the forms of abandonment, imposed by “the institutionalization of neoliberal rationality”⁵, even more perceptible. This, which acquires other depths for women and *subaltern*⁶ people, is at the center of *Government Aid Box Broth* (2020), a video in which Vania questions the role of the State in relation to domestic work, feminisms and power. Precisely here, and in her work in general, the dimensions of abandonment and the consequences of neoliberalism are revealed and questioned, in an attempt to establish relationships and survive.

1 The quotes in this text belong to the video “Government Aid Box Broth” which is part of the *Domestic/Quarantine. Exercises to cope with frustration* series (2020).

2 Exhibited at the IX International Art Biennial in La Paz, Bolivia. It presented geographical and political landmarks such as the defunct military weapons factory Cardoen Industries, and the defunct base and torture center during the military dictatorship, Los Cóndores.

3 Intervention project carried out in wastelands of Alto Hospicio and Iquique.

4 The piece was part of the collective project *Perimeter effect* carried out in Pisagua.

5 Judith Butler, *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, trans. María José Viejo (Barcelona: Paidós, 2017), 202.

6 I use this term in reference to the work of Gayatri Chakravorty Spivak, “¿Puede hablar el subalterno?”, *Revista Colombiana de Antropología* 39 (2003): 297-364, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105018181010>.

Ser&Gráfica



1



2



3



4

5 SELECCIÓN DE GRÁFICA
(2017-2021) | GRAPHIC
SELECTION (2017-2021)

4 INTERVENCIÓN SERIGRÁFICA
EN EL BARRIO DE BENIMACLET,
VALENCIA, ESPAÑA (2017) |
SERIGRAPHIC INTERVENTION AT
THE BENIMACLET BOROUGH (2017)
En el contexto de la exposición
«Women in Work. Mujer, arte y trabajo
en la globalización».

3 KIMELFE (2020)
Serigrafía monumental a tres
colores y negro, 33 bastidores de
60 x 80 cm c/u, 300 x 900 cm
(medida total).

2 INTERVENCIÓN EN LA FACHADA
DEL CENTRO NACIONAL DE ARTE
CONTEMPORÁNEO, CERRILLOS (2020) |
INTERVENTION OF THE FRONTS OF
THE CONTEMPORARY ART NATIONAL
CENTER (2020)
Día Internacional de la Eliminación de la
Violencia contra la Mujer, 25 de noviembre de
2020. Registro: Carolina Olmedo Carrasco.

1 INTERVENCIÓN EN LA
FACHADA DEL CENTRO CULTURAL
GAM, SANTIAGO (2021) |
INTERVENTION ON THE FRONTS
OF THE GAM CULTURAL
CENTER (2021)
Día Internacional de la Mujer,
8 de marzo de 2021.



Reactivación de una magia: la calle como escuela, la escuela es una arteria

Reactivation of a kind of magic: the street as a school, the school is an artery

Enseñar siempre: en el patio y en la calle como en la sala de clase. Enseñar con actitud, gesto y la palabra.

Gabriela Mistral, *Magisterio y niño*

La inquieta realidad, sedienta por componer mensajes políticos sobre quejas y libertades, nos ha permitido redescubrir la gráfica desde un amplio sentido contemporáneo, encontrándonos con prácticas pedagógicas que acompañan el diálogo mediante intervenciones que detonan en el ecosistema social y crean un mensaje colectivo que hace de aquellos procesos un lenguaje vivo, una polifonía capaz de traducir, desde el cuerpo y otras materias, experiencias y aprendizajes que transitan por intensidades no habituales, donde la condición libertaria urge por perder el miedo a la educación.

Estas situaciones insurgentes no son más que zonas de contacto que buscan desinstalar, resembrar y refundar los paradigmas del patriarcado para organizar espacios de trabajo interconectados con la democratización y la emancipación de la vida.

Desde luego, la colectiva de intervención callejera Ser&Gráfica nos devuelve estos brotes de liberación a través del sentir y la convicción, imprimiendo frecuencias performáticas por medio de la conciencia del eco-educar, la enraización del mensaje, la búsqueda y valorización del proceso como ejercicio de una didáctica insurrecta, donde la estampa acontece por medio de un trance recíproco entre realidad y deseo. A través de una operación artesanal, revelan significados que canalizan otro orden impulsado por mutaciones afectivas y estéticas que persisten en el vínculo del poder ancestral y popular como

pieza fundamental de la transformación social, haciendo de ello un fenómeno colectivo, educativo, transversal y multifuncional, opuesto al sistema escolar imperante que ofrece la hegemonía del saber.

En este sentido, las artistas-educadoras y feministas irrumpen con acciones que incomodan a la historia oficial, volcando relatos y símbolos que niegan los impulsos infinitos que celebra, por ejemplo, la *Kimelfe* (2020), quien en la lengua y cosmovisión del mapuzungun representa la figura de la profesora, sabia y luchadora que es capaz de enseñar mediante el gesto y la acción. Desde esta sensibilidad, la colectiva elabora un intenso procedimiento plástico durante el 2020, invitando nuevamente a reconocer en la intertextualidad de la gráfica la confección disidente de su (re)producción, poniendo en tensión las dominantes estructuras que consolidan el conocimiento desde la disciplina y el talento por sobre el crecimiento del hacer y la vivencia del intercambio y la memoria.

La colectiva reactiva el oficio de la serialidad como estrategia de popularización, recuperando a la maestra y guerrera en un cuerpo femenino humanizado, enseñando la confianza del desnudo, el coraje del puño en alto y el pulso de la fuerza por paliar dolores a través del fuego y el amor. Una imagen, signo y acción que se cruza y encamina, al igual que esta colectiva, por las calles de la lucha pública y privada en 'donde somos nada y somos todas; no tenemos nada y nos tenemos todas', para demarcar y reivindicar rastros visuales que reclaman y defienden una matriz generativa, dispuesta a yuxtaponer desafíos que invadan con agitación y magia las conformidades de las arterias del espacio social.

Always teach: in the courtyard and on the street as in the classroom. Teach with attitude, gesture and word.

Gabriela Mistral, *Teacher and child*

The restless reality, thirsty of creating political messages about complaints and freedoms, has enabled us to rediscover graphics from a broad contemporary sense, finding pedagogical practices that accompany dialogue through interventions detonating in the social ecosystem, creating a collective message that makes those processes a living language, a polyphony capable of translating, from the body and other materials, experiences and learning that go through unusual intensities, where the libertarian condition urges to lose the fear of education.

These insurgent situations are nothing more than contact zones that seek to uninstall, reseed and reestablish the paradigms of patriarchy in order to organize work spaces interconnected with the democratization and emancipation of life.

Of course, the street intervention collective Ser&Gráfica gives us back these outbreaks of liberation through feeling and conviction, printing performative frequencies through the awareness of eco-education, the rooting of the message, the search and valorization of the process as an exercise of an insurrectionary didactics, where the print takes place in a reciprocal trance between reality and desire. With an artisanal operation, they reveal meanings that channel another order driven by affective and aesthetic mutations that persist in the bond of ancestral and popular power as a fundamental piece of social transformation, making it a collective, educational, transversal and multifunctional phenomenon, in opposition to the prevailing school system offered by the hegemony of knowledge.

In this sense, the artist-educators and feminists break out with actions that make official history uncomfortable,

turning over stories and symbols that deny the infinite impulses celebrated, for example, by *Kimelfe* (2020), which in the Mapuzungun language and worldview represents the figure of the female wise teacher and fighter who is capable of teaching through gesture and action. From this sensitivity, the collective elaborated an intense plastic procedure during 2020, inviting us once again to recognize in the intertextuality of graphics the dissident craft of its (re)production, straining the dominant structures that consolidate knowledge based on discipline and talent over the growth of making and the experience of exchange and memory.

The collective reactivates the craft of seriality as a popularization strategy, recovering the teacher and warrior in a humanized female body, teaching the confidence of the nude, the courage of the raised fist and the pulse of strength to alleviate pain through fire and love. An image, sign and action intersecting and heading, like this collective, through the streets of public and private struggle 'where we are no one and we are all; we have nothing and we have everything', in order to demarcate and vindicate visual traces that claim and defend a generative matrix, ready to juxtapose challenges that can invade with agitation and magic the conformities of the arteries of social space.

Gimena Castellón Arrieta



1

3 NADA ME UNE A MÍ MISMO.
TODAS LAS MAÑANAS, TARDES Y
NOCHES (2019) | NOTHING BONDS
ME WITH MYSELF. EVERY MORNING,
AFTERNOON AND EVENING (2019)
Videoperformance realizada en
Batuco, Lampa. Video digital, 7:47 min.
Registro: Daniel Reyes León.



2

2 EN LA LENGUA DE LA PALMA
(2020) | THE TONGUE OF THE
PALM (2020)
Videoperformance realizada en
Puerto Yartou, Chile. Video
digital, 3:04 min. Registro: María
Luisa Murillo.

1 ERA UN ANHELO (2017) |
IT WAS A LONGING (2017)
Instalación objetiva, sonido y pan
marraqueta, dimensiones variables.
Registro: Daniel Reyes León.



Fragilidades no visibles

Non-visible frailties

Una imagen que retengo del trabajo de Gimena Castellón Arrieta es aquella en la que camina en un humedal, tirando una estructura de cartón grande, que evoca peso y, al mismo tiempo, fragilidad. Dos asuntos que hoy, en medio de una pandemia planetaria, adquieren relevancia y actúan como puntos de partida para reflexionar sobre nuestra vida en *común*¹. Hace ya varios días que no conversamos, después de haberlo hecho un par de veces y por un par de horas. En aquellos diálogos, la observación dedicada de Gimena se fue haciendo presente y fue guiando las palabras. Y no hablo aquí de una observación que se queda en las capas superficiales, sino que de la capacidad que tiene para detenerse en algo y mirar, tocar, sentir, mientras reflexiona y nos invita a ser parte de experiencias situadas.

En procesos extendidos en el tiempo ha explorado los bordes, tanto los disciplinares como los conceptuales. Así, en *Proceso de escenificación de una pérdida* (2014-2015) trabaja en el límite entre la instalación y lo escenográfico para proponer una arquitectura de la memoria, en la que es posible especular sobre ‘un teatro del pasado’, nos dice, que se encuentra en nuestro interior y que se presenta a través de distintas capas que la conciencia intercala: al escarbar encontramos lo que se ha dejado y volvemos a notar lo que se ha mantenido. Precisamente aquí, en la insistencia por el proteger y resguardar, el proyecto *Esto es historia*² (2017) se sitúa y concentra en las narrativas cotidianas, que en este caso tienen un énfasis en el trabajo de hacer pan. De este modo, encontrarse con un quehacer y acentuar aquellas historias que, en el tiempo histórico, quizás no van a importar, refiere tanto al ‘esfuerzo cotidiano’ como a un momento del pasado de la ciudad de Batuco.

Y es justamente allí, en el ejercicio de escuchar y atender, donde las fragilidades comienzan a presentarse y a manifestar sus lugares dentro de la historia individual y colectiva: el proyecto *En la lengua*

*de la palma*³ (2020-2021) se centra en el lenguaje corporal femenino para profundizar en la vida rural y en las historias de mujeres migrantes que llegaron a territorios de Tierra del Fuego; en *Lecciones de economía/Nada me une a mí mismo*⁴ (2018-2019), las distintas voces y el cartón son materiales que hacen posible abordar situaciones de marginalidad y fragilidad extrema. De este modo, aquello que está en los bordes, invisibilizado y a punto de desaparecer, se manifiesta y exhibe públicamente, para amplificar voces, situaciones y experiencias que hablan de alianzas colectivas y de resistencias, de aquellas fragilidades que hay que atender.

1 Uso este término de acuerdo con lo planteado por Jorge Saavedra en *Comunicación, comunes y movimientos sociales: Mediaciones de base contra la política neoliberal* (FES Comunicación, de próxima publicación).

2 Proyecto de investigación artística realizado en la residencia BACO (Batuco Arte Contemporáneo) sobre la historia de la antigua panadería, hoy en ruinas, ubicada cerca de la estación de trenes de Batuco, a partir de encuentros, conversaciones y escucha activa con panaderos que, en el pasado, trabajaron en ella.

3 Esta investigación se enmarca en el Programa de Residencias de Artes, Ciencias y Humanidades (segunda versión), realizado por la Casa Museo Alberto Baeriswyl (CAB) de Puerto Yartou, en Isla Grande de Tierra del Fuego.

4 Realizado en la residencia Chela/La ira de Dios (Argentina) y en Chile (financiado por un Fondart Nacional y expuesto en Matucana 100), este proyecto ha explorado el cartón como material narrativo e histórico.

An image that I retain from Gimena Castellón Arrieta's work is one in which she is walking in a wetland, pulling a large cardboard structure, which evokes weight and, at the same time, fragility. Two aspects that today, in the midst of a planetary pandemic, acquire relevance and act as starting points to reflect on our *common* life.¹ We haven't talked for several days now, after having done so a couple of times and for a couple of hours. In those dialogues, Gimena's dedicated observation became present and guided our words. And I'm not speaking here of an observation that remains in the superficial layers, but of her capacity to take her time and look, touch and feel, while reflecting and inviting us to be part of situated experiences.

In processes extended in time she has explored both disciplinary and conceptual borders. Thus, in *Staging process of a loss* (2014-2015) she dealt with the border between installation and scenography in order to propose an architecture of memory, where it is possible to speculate on 'a theater of the past', she tells us, which is found within us and it is presented through different layers that conscience intersperses: when we dig we find what has been left and we notice once again what has been kept. Precisely here, insisting on protecting and safeguarding, the project *This is History*² (2017) is situated and focused on everyday narratives, which in this case have an emphasis on bread making. Thus, finding a task and accentuating those stories that, in historical time, may not be relevant, refers both to the 'daily effort' and to a moment in the past of Batuco city.

And it is precisely there, in the exercise of listening and paying attention, where frailties begin to appear and manifest their places within individual and collective history: the project *The tongue of the palm*³ (2020-2021) focuses on feminine body language to delve into rural life and the stories of migrant women who arrived in the territories of Tierra del Fuego. In *Economics Lessons/ Nothing Bonds Me with Myself*⁴ (2018-2019), the different

voices and cardboard are materials that make it possible to address situations of extreme marginality and frailty. In this way, what is on the border, made invisible and about to disappear, is manifested and publicly exhibited, amplifying voices, situations and experiences that speak of collective alliances and resistances, of those frailties that must be addressed.

1 I use this term in relation to what Jorge Saavedra proposes in *Comunicación, comunes y movimientos sociales: Mediaciones de base contra la política neoliberal* (FES Comunicación, soon to be published).

2 Artistic research project carried out at the BACO residency (Batuco Arte Contemporáneo) dealing with the history of the old bakery, now in ruins, located near the Batuco train station, based on meetings, conversations and active listening with bakers who had worked there in the past.

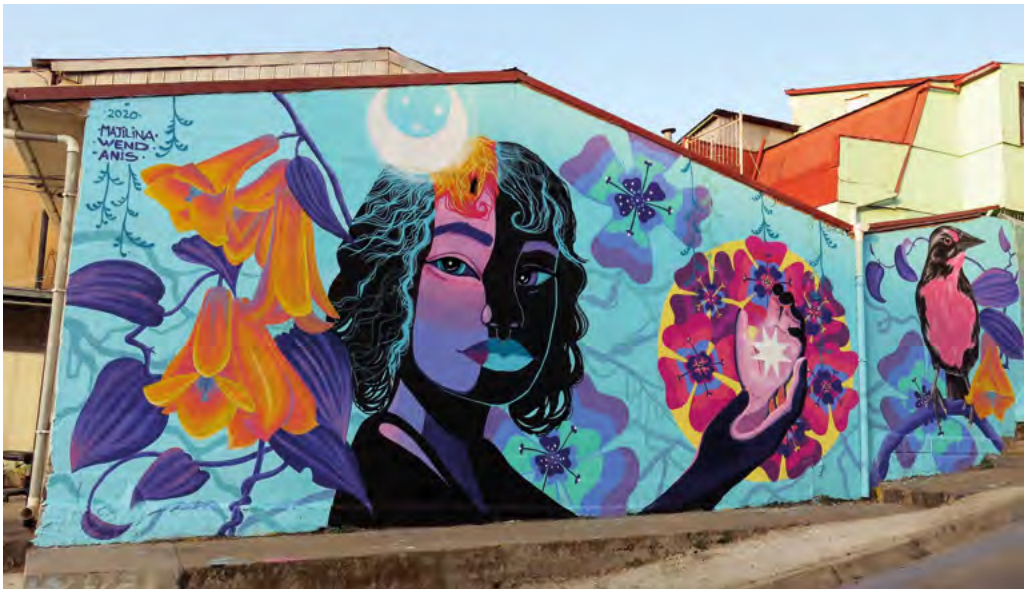
3 This research is part of the Arts, Sciences and Humanities Residency Program (second version), carried out by the Alberto Baeriswyl House Museum (CAB) in Puerto Yartou, on Isla Grande de Tierra del Fuego.

4 Artwork done in residence Chela/The wrath of God (Argentina) and in Chile (financed by a National Fondart and exhibited at Matucana 100), this project has explored cardboard as narrative and historical material.

Muchachitas Pintoras



1



2

3 FUENTE DE AGUA (2020) |
WATER FOUNTAIN (2020)
Pintura urbana a piso realizada en
el Cerro Recreo/Cerro Rodríguez,
Valparaíso.

2 FLORECER (2020) |
BLOOMING (2020)
Mural realizado en el Cerro
Monja, Valparaíso.

1 RESISTENCIA (2016) |
RESISTANCE (2016)
Mural realizado por Anis en el
Cerro Larraín, Valparaíso.



Trazando líneas más allá del límite

Drawing lines beyond the limit

Pensar en un muro trae consigo la idea inevitable de un límite, de un elemento divisor, de una frontera que establece un margen de protección, de clausura o de miedos. Sin embargo, Muchachitas Pintoras han hecho de los muros una posibilidad artística, estética, comunitaria y micropolítica. Una colectiva que propone y acciona en un recorrido de construcción constante que se abrió paso en la calle, desde la calle y para la calle.

Algunas de sus integrantes se conocieron en 2009 en la aventura de usar el espacio público dominado por hombres. En ese contexto, pintar para entender sus mundos y dar rienda suelta a su expresión personal se fue volviendo una tarea colectiva frente al descrédito de su trabajo artístico, ya que había un ojo reduccionista que señalaba una incapacidad creativa y productiva solo por el hecho de ser mujeres; así, la pelea personal por el uso de un muro también se activó desde la colectividad, porque entendieron que no eran las únicas, que no querían ser las primeras ni las últimas; por ello, en 2016, nació Muchachitas Pintoras. Fue en un gran festival que convocó a mujeres de distintos lugares, todas en la misma sintonía: expresar en el espacio público, expresar en el muro fronterizo del arte, de la casa y así romper límites.

En ese sentido, el trabajo que han desarrollado a lo largo de estos años no es solo buscar un muro para ser pintado, sino también construirlo con el tejido de mujeres que se han dado cita estos años en cada acción.

Su metodología es la observación y la lectura de un momento para dar con ese algo que está ocurriendo en un lugar determinado. Así, mediante trazos sinuosos, esbozan elementos de la naturaleza del lugar en el que pintan, mujeres que podrían ser cualquiera de nosotras y manos, las mismas que, de alguna forma, trazan estas líneas de pura construcción.

Al mismo tiempo, han incursionado en talleres para esas *muchachitas* a las que el sistema ha dejado atrás. En los talleres con niñas y adolescentes que

viven en residencias del Sename (Servicio Nacional de Menores) se agruparon para construir un muro infinito de posibilidades y fijar en imágenes la enseñanza de herramientas que les permitan escapar de esa realidad en la que el sistema nos falla a todas, escapar de esa calle que es distinta para todas, pero siempre muy hostil.

El aprendizaje de los talleres es multidireccional: mientras Muchachitas Pintoras enseñan a pintar, aprenden a la vez de la gallardía de esas nuevas muchachas que fueron dejadas en un muro, para que todas juntas puedan destruirlo y abrir nuevos caminos feministas y sociales.

Con Muchachitas Pintoras las cosas empezaron en un muro y terminan en él, porque no está ahí solo para ser pintado. La colectiva asentó la idea de que, a veces, hay que construirlo para decir, para crear un lugar de enunciación y, en ese grito pictórico, destruir toda frontera que imposibilite caminar.

Thinking of a wall brings with it the inevitable idea of a limit, a dividing element, a border that establishes a margin of protection, closure or fear. However, Muchachitas Pintoras [*Young girl painters*] have turned walls into an artistic, aesthetic, communal and micropolitical possibility. A collective that proposes and operates in a journey of constant creation that made its way into the street, from the street and for the street.

Some of its members met in 2009 in the adventure of using the male-dominated public space. In this context, painting in order to understand their worlds and give free rein to their personal expression became a collective task in the face of the discrediting of their artistic work, since there was a reductionist perspective that signaled a creative and productive inability for the mere fact of being women. Thus, the personal struggle for using a wall was also activated with the community, because they understood that they were not the only ones, that they did not want to be the first or the last. Therefore, in 2016, Muchachitas Pintoras was born. It was at a great festival that brought together women from different places, all on the same page: expressing themselves in the public space, on the border wall of art and home, and thus breaking boundaries.

In this sense, the work that they have developed over these years is not a matter of looking out for a wall to paint, but also to build it with the fabric of women who have gathered over the years in each action.

Their methodology is the observation and interpretation of a moment in order to find that certain something that is happening in a specific place. Thus, through sinuous strokes, they sketch elements of the nature of the place where they paint, women that could be any of us and hands, the same ones that, in some way, draw these lines of pure construction.

At the same time, they have carried out workshops for those *young girls* that the system has left behind. In workshops with girls and adolescents who live in

residences of the Sename (National Service for Minors), they grouped together to build an infinite wall of possibilities, fixing through images the teaching of tools that allow them to escape from the reality in which the system fails to all of us, to escape from the street that is different for all, but always very hostile.

Learning in the workshops is multidirectional: while the Muchachitas Pintoras teach how to paint, they learn at the same time about the bravery of those new young girls who were left on a wall, so that all together they can bring it down and open new feminist and social paths.

With Muchachitas Pintoras, things begin and end on a wall, because it is not there just to be painted. The collective established the notion that sometimes you have to build a wall in order to speak, to create a place of enunciation and, in that pictorial cry, destroy every border that makes walking impossible.

Identidades y orígenes habitados

Inhabited identities
and origins

Hablar de identidad es referir tanto a lo biográfico como a un colectivo que se define a partir de características particulares que les determinan, una diferenciación respecto de lxs otrxs. Las artistas en este eje incursionan en sus identidades e historias para mostrarnos que estas siempre son múltiples y complejas, y que, más allá de lo personal, se ven influidas por procesos que responden a estructuras coloniales, patriarcales y raciales, constatación que les permite iniciar procesos deconstructivos y, al mismo tiempo, reconstructivos.

To speak of identity is to refer both to biography and to a collective that is defined on particular characteristics determining it, a differentiation from others. The female artists in this axis delve into their identities and stories to show us that these are always multiple and complex, and that, beyond personal aspects, they are influenced by processes that respond to colonial, patriarchal and racial structures, a fact that allows them to initiate deconstructive and, at the same time, reconstructive processes.

Natalia Montoya Lecaros



1



2

1 CUANDO TUVE QUE TRAER EL PAISAJE
(2019-2020) | WHEN I HAD TO BRING THE
LANDSCAPE (2019-2020)

Estructura/instalación. Estructura de alambre
(revestido de plumavit/papel aluminio) recubierta
con papel maché, greda, arcilla, decoraciones de
lentejuelas, mostacillas, lana y dibujos con pintura
acrílica, dimensiones variables.

2 SINSIÑA (2020)

Bordado/textil. Hilo perlé para
bordar, mostacillas miyuki,
mostacillas chinas, cartón pintado
sobre tela cruda, 49 x 32 cm y
bastidores de 20 cm de diámetro.

3 PORTADA AL MUNDO ANDINO
(2016-2019) | ANDEAN WORLD
COVER (2016-2019)

Impresión fotográfica sobre acrílico
espejado, 128 x 100 cm.

AUGUST 1994

NATIONAL GEOGRAPHIC

A woman is the central figure, wearing a headband with a feather and a yellow and red cord. Her face is painted to resemble a monkey, with a large, dark, protruding nose and red eyes. She is wearing a black top with a white lace collar and a black and gold patterned scarf. She is holding a colorful, beaded necklace. The background is a plain, light color.

Designing The Perfect "Alferez Real" through mutation

Yankees scientists in search of the dream

THE NEW DEFENDER OF THE ANDES
Taking on the modern world and winning.

Un umbral entre mundos

A threshold between worlds

La obra de Natalia Montoya explora la presencia y relevancia de la cultura aymara en la sociedad latinoamericana contemporánea. Mediante la indagación de las identidades múltiples y fragmentadas del norte de Chile, constituidas a partir de lo andino y lo global, su trabajo registra la experiencia de habitar un umbral, un espacio entre mundos. Frente a la historia familiar de una lengua cercenada por las marcas del colonialismo en la región, y la potente herencia cultural aymara que se disipa, la obra de Montoya se aboca a la búsqueda de un lenguaje que habilite la reconstrucción, desde la fantasía, de ese universo inaccesible. Inventa seres, crea personajes, tejidos y formas como parte de un ejercicio que apunta a unir y reparar los hilos inconexos de un mundo comunitario. Su trabajo incorpora, así, la matriz andina a partir de una serie de procedimientos que incluyen el rito, el cuidado y la reciprocidad, el tejido y las artesanías andinas, la hibridez, el maquillaje, la máscara y el disfraz. *Certificados* (2013-2017) aborda el ambiguo umbral identitario, signado simultáneamente por la pertenencia y la exclusión respecto a la comunidad aymara en que se localiza la vida y obra de la artista. Esta búsqueda continúa en su serie fotográfica *Simulación y autorretrato* (2013-2019), donde Montoya trabaja la autorrepresentación mediante la producción de seres híbridos que interrogan la categoría de lo humano.

El trabajo con el maquillaje, la pintura, el vestuario y las prótesis en los cuerpos híbridos que pueblan sus obras, así como el juego de simulación que los anima, emergen nuevamente en sus series de figuras zoomorfas *IQANUQAÑA* (2020), en que el universo del tejido y el bordado se desplaza al plano de la escultura, *Cuando tuve que traer el paisaje* (2019-2020) y la instalación *Sinsiña: te sonrío con disgusto* (2020). Mediante un abrupto cambio de escala, Montoya se aboca a construir pequeñas esculturas a través de capas materiales que, lejos de ocultar o velar,

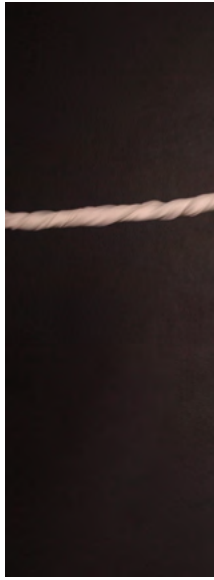
visibilizan la fluidez de los cuerpos y sus procesos, reimaginándolos mediante un modo de atención al detalle que remite a prácticas de reciprocidad y cuidado. Seres glamorosos que, confeccionados a partir de desechos plásticos, orgánicos, y materiales de trajes del carnaval andino, parecieran listos para asistir a la fiesta popular de La Tirana, realizada cada año en el norte del país. Esa colección en tensión, que evoca en la artista la sensación de ‘apilar cosas que no debieran estar apiladas’, simboliza aquello que se ha acumulado en el mundo andino al tiempo que ejerce, como plantea Montoya, una reinención simbólica y material, porque el ejercicio de la miniatura es también una práctica de creación de mundos. Las capas de materiales depositados sobre cuerpos, esculturas y bordados remiten a las realidades yuxtapuestas de la experiencia andina contemporánea y plantean el cultivo de una estética en tanto forma de entender, conocer y crear mundo. Un mundo asentado en la contemplación y reparación lenta y cuidadosa de prácticas vitales, memorias y restos que conviven incómodos en un mismo espacio al tiempo que delinean, a partir de su hibridez, formas alternativas de linaje, historia y comunidad.

Natalia Montoya's work explores the presence and relevance of Aymara culture in contemporary Latin American society. By exploring the multiple and fragmented identities of northern Chile, formed by Andean and global elements, her work records the experience of inhabiting a threshold, a space between worlds. Faced with the family history of a language severed by the marks of colonialism in the region, and the powerful but dissipating Aymara cultural heritage, Montoya's work focuses on the search for a language that enables the reconstruction, from fantasy, of that inaccessible universe. She invents beings, she creates characters, fabrics and forms as part of an exercise that aims to unite and repair the disconnected threads of a communal world. Thus, her work incorporates the Andean matrix through a series of procedures that include ritual, care and reciprocity, Andean weaving and crafts, hybridity, makeup, mask and disguise. *Certificates* (2013-2017) addresses the ambiguous identity threshold, marked simultaneously by belonging and being excluded from the Aymara community in which the artist's life and work is located. This search continues in her photographic series *Simulation and Self-Portrait* (2013-2019), where Montoya works on self-representation through the production of hybrid beings that interrogate the human category.

Her work with makeup, paint, costumes and prostheses in the hybrid bodies populating her work, as well as the simulation game that animates them, emerges again in her series of zoomorphic figures *IQANUQAÑA* (2020), in which the weaving and embroidery universe moves to the area of sculpture, *When I had to bring the landscape* (2019-2020) and the installation *Sinsiña: I smile at you with disgust* (2020). With an abrupt change in scale, Montoya sets about building small sculptures through material layers that, far from hiding or veiling, make visible the fluidity of bodies and their processes, reimagining them through a mode of attention to detail that refers to practices of reciprocity

and care. Glamorous beings that, made out of plastic and organic waste, and materials of Andean carnival costumes, seem ready to attend the popular festivity of La Tirana, held every year in the north of the country. This collection in tension, which evokes in the artist the feeling of 'stacking things that should not be stacked', symbolizes what has accumulated in the Andean world while exercising, as Montoya suggests, a symbolic and material reinvention, because the miniature exercise is also a world-making practice. The layers of materials deposited on bodies, sculptures and embroidery refer to the juxtaposed realities of the contemporary Andean experience, proposing the cultivation of an aesthetics as a way of understanding, knowing and creating the world. A world placed in the slow and careful contemplation and restoration of life practices, memories and remains that coexist uncomfortably in the same space while delineating, from their hybridity, alternative forms of lineage, history and community.

Astrid González Quintero



CULTURA NEGRA (2016) |
BLACK CULTURE (2016)
Fotografía digital, 54 x 81 cm c/u.



Cultura negra, resistencia cultural y emancipación

Black culture, cultural resistance and emancipation

En el concepto de *africanía*, la artista afrocolombiana Astrid González encuentra un signo de pertenencia y legado que concierne al saber y los imaginarios que la diáspora afrodescendiente enfrentó para desafiar la esclavización. Tal como relata en sus escritos, y a pesar de la transculturación experimentada, las estrategias de resistencia permanecen en el territorio de Abya Yala en forma de ‘prácticas, símbolos y experiencias que se preservan’ urdidas a otras voces y herencias. Entender esta fortaleza simbólica significa ahondar en las raíces y epistemologías del racismo, entrar en los nudos de una estructura colonial, con el fin de buscar los trazos de una memoria colectiva, borrada y tergiversada por las narrativas hegemónicas.

Las imágenes que Astrid González propone se deben entender, por tanto, como estéticas activas y antagónicas, formas de una *contravisualidad*¹ que, por medio del video, la fotografía o la escultura, trasciende las lógicas temporales del pasado y la mirada de un presente todavía colonial. Esta *contravisualidad* sugierida asalta a la historia, abre el campo de la mirada hacia un nuevo significante que decide qué se representa y cómo, sin dejar atrás las huellas reivindicativas de la herencia cultural. La serie de fotografías *Cultura negra* (2016-2017) evoca el cimarronaje como significado de esta resistencia y trae a la memoria las colectividades que escapaban del régimen esclavista y colonial. La serie nos transporta por una diáspora en la cual la autora se fotografía de frente y perfil, situándose en una línea de tiempo sinuosa de mujeres caminantes y portadoras de semillas. Aunque esta manera de retratar podría invocar el método positivista de la fotografía en el siglo XIX, cuando las mujeres y hombres —objetos de estudio— reciben la marca de la *otredad*, el gesto de la artista se percibe como una *contravisualidad* asociada a la idea de memoria múltiple. Retratada entonces por su propia mirada, la artista se ubica en

el centro, como una imagen especular que irradia distintas presencias, siendo en las fotografías ella y todas a la vez. Los lazos que las conectan a la memoria de la diáspora y el destierro se prolongan fuera de estas como los hilos invisibles de *ananse*², que teje las memorias comunitarias de una resistencia cultural. En esta constelación, las semillas y el maíz envuelto en sábanas y velos adquieren pregnancia gracias al manejo de la luz y del volumen escultórico, resignificando el sentido de la tierra, la autonomía, el cuidado y el derecho a la migración. Las fotografías capturadas por una tonalidad sombría se encuentran desprovistas de otros detalles, alejadas de los escenarios exotizantes en los que la visualidad dominante inscribe a los cuerpos racializados, especialmente los femeninos. *Cultura negra*, que comienza como una citación a la obra *Pelucas porteadores* (1997-2001) de la artista afrocolombiana Liliana Angulo, se configura como una red simbólica que no borra la historia, sino que la muestra en su consternación para ser reescrita y retejada por la resistencia y *contravisualidad* de las memorias colectivas y hermanadas.

1 Nicholas Mirzoeff acuña el término *contravisualidad* para referirse a una nueva forma de ver que no puede ser dominada por terceros. En «El derecho a mirar», *Revista Científica de Información y Comunicación* 13 (2016): 29-65, https://posgradosociologia.files.wordpress.com/2017/09/mirzoeff_el-derecho-a-mirar.pdf. Originalmente publicado como *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality* (Durham: Duke University Press, 2011).

2 Araña y figura mítica de la tradición africana. Se encuentra en las historias de las comunidades negras del Chocó o San Andrés colombiano. En Sol Astrid Giraldo, *Retratos en blanco y afro*. Liliana Angulo (Bogotá: MinCultura, 2014), 7.

In the concept of *Africanness*, the Afro-Colombian artist Astrid González finds a sign of belonging and legacy related to the knowledge and imaginaries that the Afro-descendant diaspora faced in order to defy slavery. As she states in her writings, and despite the experience of transculturation, resistance strategies remain in the territory of Abya Yala in the form of ‘practices, symbols and experiences that are preserved’ woven to other voices and heritages. Understanding this symbolic strength means delving into the roots and epistemologies of racism, entering the knots of a colonial structure, in order to find the traces of a collective memory that was erased and distorted by hegemonic narratives.

The images presented by Astrid González must be understood, therefore, as active and antagonistic aesthetics, forms of a *countervisuality*¹ that, through video, photography or sculpture, transcend the temporal logics of the past and the gaze of a persistently colonial present. This suggested *countervisuality* is an assault on history, opening the field of gaze towards a new signifier that decides what is represented and how, without leaving behind the vindictive traces of cultural heritage. The *Black Culture* photographic series (2016-2017) evokes fugitive slaves as a meaning of this resistance and brings to mind the communities that escaped slavery and the colonial regime. The series transports us through a diaspora in which the author is photographed from the front and in profile, placing herself in a sinuous timeline of walking women and seed carriers. Although this kind of portrait could invoke the positivist photographic method of the 19th century, when women and men —objects of study— received the mark of *otherness*, the artist’s gesture is perceived as a *countervisuality* associated with the idea of multiple memory. Portrayed then by her own gaze, the artist is located in the center, like a mirror image that radiates different presences, being herself in her photographs and everyone else at the same time. The ties connecting them to the memory

of the diaspora and exile extend beyond like the invisible threads of *ananse*², which weaves the communal memories of a cultural resistance. In this constellation, the seeds and corn wrapped in sheets and veils gain prominence thanks to the handling of light and sculptural volume, resignifying the meaning of land, autonomy, care and the right to migration. The photographs captured by a somber tonality are devoid of other details, far from the exotic settings in which the dominant visuality inscribes racialized bodies, especially female ones.

Black culture, which begins by quoting the *Porters wigs* series (1997-2001) by Afro-Colombian artist Liliana Angulo, is configured as a symbolic network that doesn’t erase history, but rather shows it in its consternation to be rewritten and re woven by the resistance and *countervisuality* of collective and twinned memories.

¹ Nicholas Mirzoeff coined the term *countervisuality* to refer to a new way of seeing that cannot be dominated by third parties, in *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality* (Durham: Duke University Press, 2011).

² Spider and mythical figure of the African tradition. It is found in the stories of the black communities of the Colombian Chocó or San Andrés in Sol Astrid Giraldo, *Retratos en blanco y afro. Liliana Angulo* (Bogotá: MinCultura, 2014), 7.

Perpetua Rodríguez



1

1. *ABAJO DEBAJO (2021) |
DOWN UNDER (2021)*
Fotoperformance, 104 x 104 cm.
Registro: Martín Ziegenbein.

2. *YA NO ESTÁS SINTIÉNDOTE
SOLA (2019) | YOU ARE NOT
FEELING LONELY ANYMORE (2019)*
Performance realizada en el 4.º Foro
Humanista Latinoamericano,
Red de Diversidad Humane. Registro:
Andrés Valenzuela.

3. *WILSON (2021)*
Fotoperformance, 33,7 x 22,5 cm.
Registro: Martín Ziegenbein



2



Un fragmento confeso, o la dicha de una cita cárnica frente al entramado cis-normativo de la virilidad lesbicida

A confessed fragment, or the happiness of a fleshy reference before the cis-normative framework of lesbicide virility

Dibujo, pintura y performance son los formatos en los que se ha desenvuelto, desde el 2008, la obra de Perpetua Rodríguez. Si en sus dibujos es posible observar un paisajismo que apunta hacia un habitar de pináculos y olvidos en el que lo humano desaparece para dar lugar a la borrasca de una naturaleza sustraída en lo absoluto de sí, en sus pinturas el vaciamiento de sentido se materializa de distintas maneras: en base a fotogramas del cine de Tarkovsky y la desfragmentación ocular del paisaje; en un informalismo abstracto intitulado por los nombres de la Santa Trinidad y algunos animales; o través del tropo de la llegada-en-serie a un lugar equívoco (civilidad *sin* mensaje), a partir de lo cual emerge la pregunta por la libertad. En sus performances, en cambio, esa pregunta metaforiza una identidad que —no sin titubeos— recuesta su imaginación con el fin de incinerar sus contornos y componer desde ahí signos-experiencias impregnados de citas, encuentros y sabores públicos.

Para la artista, la necesidad de generar un ‘espacio seguro’ se vuelve vital. Lo familiar deviene espacio, campo y condición de alteridad. El entramado de lo biográfico en sus performances escenifica procesos de incorporación atravesados por la participación de su madre, parejas amorosas y círculos de amigxs. *La voz del cuerpo* (2019), realizada en el Centro Cultural M100 por invitación de la Cápsula Trans del ciclo La Voz del Pueblo, se inmiscuye en ese entramado con el despunte de una expresión de género disconforme. En ella, la artista intercambia ropa con lxs participantes, recreando una figura humana que «hace de sombra» a su cuerpo en el preciso momento en que simula ser una cruz invertida. Previo a la asunción de la figura de El Colgado (Arcano XII), la artista fajará sus senos detonando el

desocultamiento de un relato de infancia. Ese fragmento confeso nos habla del castigo y de los juegos de niñas de una niña amachada, dando cuenta de una sexuación infantil *fajada* por la normatividad cisgénero.

En *Ya no estás sintiéndote sola* (2019), realizada en el marco del 4.º Foro Humanista Latinoamericano y organizada por la Red de Diversidad Humane, el significante «lesbiana» es estampado en la polera blanca de su amante después de que esta ha cortado la espalda de la artista con un bisturí. Piel, sangre y confianza hacen de los pechos de su pareja una superficie de inscripción ambientada por la canción «Dicha feliz» de la banda Virus, de modo que la herida sangrante que «acuerpa» un rasgo sexual identitario no-reproductivo operará como una misiva fresca del primer lesbicidio en Chile¹. La citacionalidad en juego es entonces doble: mientras rememora aquello que vuelve a la presencia solo a través de la mediación del objeto de un lazo amoroso, establece una cita cárnica a *Perra* (2005) de Regina José Galindo, generando una fórmula autoinmunitaria contra la virilidad lesbicida de las masculinidades hegemónicas y el heterosexismo de las prescripciones normativas del «ser mujer».

¹ En el año 1984, la artista Mónica Briones, quien se reconocía públicamente como lesbiana, fue asesinada en la vía pública. Briones no participaba en ningún movimiento político, sin embargo era cercana a las integrantes de Ayuquelén, primera colectiva lesbianofeminista en Chile, quienes comenzaron su organización en 1983.

Drawing, painting and performance are the formats in which Perpetua Rodríguez's work has developed since 2008. If in her drawings it is possible to see a landscaping that points towards a dwelling of pinnacles and oblivions in which humanity disappears to give way to the storm of a nature completely withdrawn from itself, in her paintings the emptying of meaning is materialized in different ways: based on frames from Tarkovsky's films and the ocular defragmentation of the landscape; in an abstract informalism entitled by the names of the Holy Trinity and some animals; or through the trope of the arrival-in-series to an equivocal place (civility *without* a message), from where the question of freedom emerges. In her performances, on the other hand, this question makes a metaphor of an identity that —not without hesitation— rests its imagination in order to incinerate its contours and from there compose signs-experiences impregnated with references, encounters and pubic flavors.

For the artist, the need to create a 'safe space' becomes vital. Familiarity becomes space, field and condition of otherness. The biographical framework in her performances sets up processes of incorporation intersected by the participation of her mother, lovers and friends. *The voice of the body* (2019), carried out at the M100 Cultural Center, invited by the Trans segment of the La Voz del Pueblo cycle, interferes in this framework with the emergence of a non-conforming gender expression. In it, the artist exchanges clothes with the participants, recreating a human figure that "casts a shadow" on her body at the precise moment when it pretends to be an inverted cross. Prior to assuming the figure of The Hanged Man (Arcanum XII), the artist girdled her breasts, detonating the disclosure of a childhood story. This confessed fragment tells us about punishment and the children's games of a boyish girl, giving an account of a child sexualization *girdled* by cisgender norms.

In *You are not feeling lonely anymore* (2019), carried out within the 4th Latin American Humanist Forum organized by the Red de Diversidad Humane, the signifier "lesbian" is stamped on her lover's white shirt after she has cut the artist's back with a scalpel. Skin, blood and trust make the breasts of her partner an inscription surface set by the song "Dicha feliz" by the band Virus, so that the bleeding wound that "embodies" a non-reproductive sexual identity trait will operate as a fresh letter from the first lesbicide in Chile¹. The reference at stake is then twofold: while she recalls that which returns to presence only through the mediation of the object of a loving connection, she establishes a fleshy reference to *Bitch* (2005) by Regina José Galindo, generating an autoimmune formula against lesbicide virility of hegemonic masculinities and the heterosexism of the normative prescriptions of "being a woman".

¹ In 1984, artist Mónica Briones, who publicly recognized herself as a lesbian, was murdered on the street. Briones did not take part in any political movement, however she was close to the members of Ayuquelén, the first lesbian feminist collective in Chile, who began their organization in 1983.

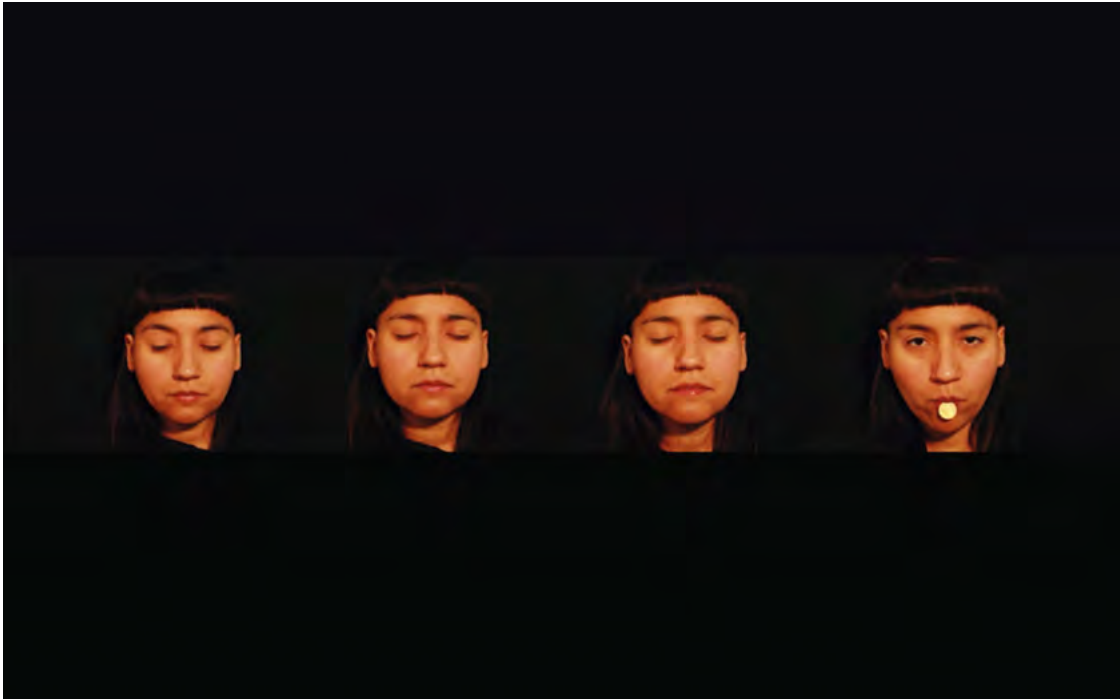
Paula Baeza

Pailamilla

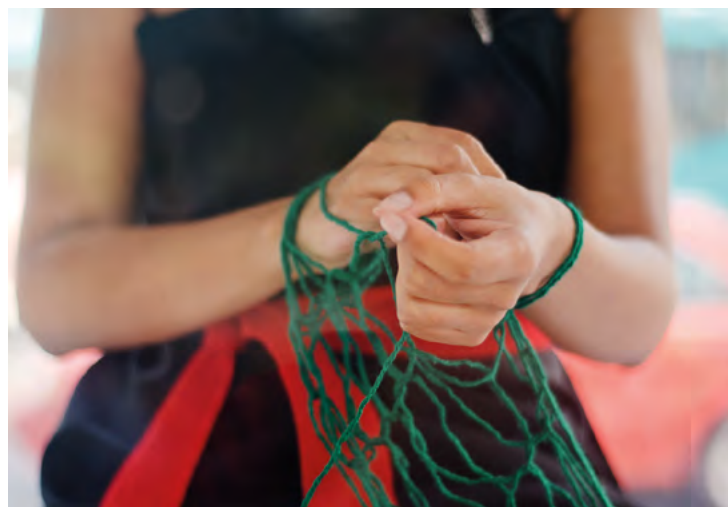


1

- 1 *ORIGINARIA* (2018) | *NATIVE* (2018)
Performance realizada en el Instituto Tele Arte, Barrio Franklin, Santiago. Registro: Lorna Remmele Riedel.
- 2 *MONGELEY TAIÑ DUNGUN* (2018) | *MONGELEY TAIÑ DUNGUN [OUR LANGUAGE IS ALIVE]* (2018)
Videoperformance. Video digital, 5:13 min. Registro: Danny Reveco.
- 3 *ETNOTURISMO* (2017) | *ETHNO-TOURISM* (2017)
Performance realizada en la Galería Callejera Laboratorio Móvil instalada en el Parque Bustamante, Santiago. Registro: Lorna Remmele Riedel.



2



Etnoturismo: interculturalidad en un cubículo transparente

Ethno-tourism: interculturality in a transparent cubicle

Los cuerpos dentro de los espacios coloniales aún existentes y las tensiones que portan las identidades *mapuche-champurria* son algunas de las temáticas que explora Paula Baeza Pailamilla, en las que presenta su cuerpo como principal soporte simbólico-material y eje político.

Una crítica marca su obra, como en *Originaria* (2018), performance en que proyectaba imágenes en su espalda sobre el caso de las hermanas Quintremán¹; *Kurü mapu* (2018), tejido colectivo en memoria de Macarena Valdés²; o *Etnoturismo* (2017), acción en Galería Callejera realizada con la teórica del arte Mariairis Flores.

Etnoturismo sitúa a Paula dentro de una galería rodante transparente, vestida con una simulación del traje de *zomo* (mujer) mapuche, mientras teje con las manos, utilizando una técnica que aprendió por internet, no relacionada con el *llallin* (tejido) mapuche. Además, incluyó una ficha de su cuerpo: peso, estatura y etnia, junto al logotipo del Servicio Nacional de Turismo (Sernatur) apostando por una sátira de la apreciación de la cultura mapuche desde lo gubernamental.

Esta acción interpelaba a los transeúntes que observaban a la artista dentro del mostrador. Las lecturas fueron contradictorias, evidenciando las discrepancias de la sociedad chilena en su aproximación con las culturas de otros pueblos. Por una parte, relacionaron esta propuesta con una estrategia del gobierno para acercar a las personas a la cultura mapuche y por otra, demostraron mayor sensibilidad, cuestionando su reclusión en ese espacio como un neozoológico humano.

Esta intervención marca un hito tanto en el contexto del arte como en el mundo mapuche, ya que expone la distancia de sujetos ajenos a la cultura, producto de un sostenido proceso de folclorización y exotización. Las personas, al ver a esta mujer mapuche tejiendo, no reparaban en la técnica, ni en su vestimenta simulada, solo veían un cuerpo y cultura en exhibición, agudizando la perspectiva folclorizante, lo que se vincula con la postura del curador Ticio Escobar, quien plantea el arte indígena como no moderno, pues no concuerda con los repertorios del arte occidental, ya que serían «meros hechos de artesanía, folclor, ‘patrimonio

intangible’»³, es decir, un reduccionismo del arte occidental versus la artesanía «indígena».

A raíz de los movimientos actuales, es interesante cuestionarnos si *Etnoturismo* hoy tendría una lectura más crítica o sensible por parte de la sociedad chilena. Como señala Paula en *Anümn/Plantar* (2021)⁴, durante el estallido social ocurrieron momentos icónicos de derribamiento de monumentos donde luego ‘fueron plantados varios *Chemamüll* en distintos territorios, plazas públicas o epicentros cívicos de cada ciudad o pueblo en Chile. Este fenómeno de resurgimiento y (re)activación de prácticas ancestrales provino no solamente de Mapuche, sino también del pueblo chileno popular’, instalando con ello nuevos imaginarios que acercan lo mapuche e intentan desplazar la matriz colonial, trazando un camino *intercultural crítico*⁵. Sin embargo, no hay que obviar que aún la interculturalidad sigue estando dentro de un cubículo transparente, que pese a exhibir todos los elementos, no confluye necesariamente en un diálogo real.

1 Berta y Nicolasa Quintremán lucharon contra la instalación de una hidroeléctrica en el territorio pehuenche de Alto Biobío. Pese a que recurrieron a instancias nacionales e internacionales (1998-2013), Endesa construyó la represa, teniendo varias consecuencias socioambientales como la inundación del cementerio de la comunidad. En 2013 encontraron el cadáver de Nicolasa en el río Ralco, aún su muerte es una incógnita.

2 Activista medioambiental mapuche. Fue encontrada muerta en su casa en 2017, en una escena que sugería un suicidio; sin embargo, las evidencias apuntan a un crimen por su posicionamiento contra la instalación de la hidroeléctrica Tranguil. El caso sigue abierto, mientras sus familiares y comunidad piden justicia.

3 Ticio Escobar, «Arte indígena: el desafío de lo universal», *Revista Casa de las Américas* 271 (2013): 3-63, <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/271/hechosideas.pdf>.

4 Paula Baeza Pailamilla, «Anümn/Plantar», *Yene Revista*, última modificación el 30 de enero de 2021, <https://yenerestista.com/2021/01/30/anumn-plantar>.

5 Concepto desarrollado por Catherine Walsh, «Interculturalidad crítica y pedagogía de-colonial: apuestas (des)del in-surgir, re-existir y re-vivir», en *Educación intercultural en América Latina: memorias, horizontes históricos y disyuntivas políticas*, comp. por Patricia Melgarejo. (México: Universidad Pedagógica Nacional CONACIT/Plaza y Valdés, 2009), <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/13582/13582.PDF>.

The bodies within the still existing colonial spaces and the tensions carried by the Mapuche-*Champurria* (mixed) identities are some of the issues explored by Paula Baeza Pailamilla, presenting her body as her main symbolic-material support and political axis.

A criticism marks her work, like in *Original* (2018), a performance in which she projected images on her back about the Quintremán sisters¹ case; *Kurü mapu* (2018), collective knitting in memory of Macarena Valdés²; o *Ethno-tourism* (2017), a performance at the Galería Callejera together with art theorist Mariairis Flores.

Ethno-tourism had Paula inside a transparent mobile gallery, dressed in a simulation of the Mapuche *zomo* (woman) garments, while knitting with her hands, using a technique she learned online, unrelated to the Mapuche *llallin* (weaving). It also included a chart of her body: weight, height and ethnicity, along with the logo of the National Tourism Service (Sernatur), making a bet on a satire of the government's appreciation of Mapuche culture.

This action challenged passersby observing the artist inside the mobile gallery. Interpretations were contradictory, evidencing the discrepancies of Chilean society in its approach to other peoples' culture. On the one hand, they related this proposal to a government strategy to bring people closer to the Mapuche culture and on the other, they showed greater sensitivity, questioning her seclusion in that sort of neo human zoo.

This intervention was a milestone, both in the context of art and in the Mapuche world, since it exposed the distance between subjects outside the culture, product of a sustained process of folklorization and exoticization. When people saw this Mapuche woman weaving, they did not notice the technique or her simulated garments, they only saw a body and culture on display, exacerbating the folkloric perspective, which is connected to curator Ticio Escobar's stance, who poses indigenous art as non-modern, since it does not agree with the repertoires of Western art, since they would be "mere facts of

craftsmanship, folklore, 'intangible heritage'"³, that is, a reductionism of Western art versus "indigenous" crafts.

As a result of current shifts, it is interesting to question whether today *Ethno-tourism* would have a more critical or sensitive interpretation by Chilean society. As Paula points out in *Anümn/Planting* (2021)⁴, during the social outbreak, iconoclastic moments of monument demolition took place, where later 'several *Chemamüll* (sacred wooden statues) were erected in different territories, public squares or civic epicenters in each city or town in Chile. This phenomenon of resurgence and (re)activation of ancestral practices came not only from the Mapuche, but also from the popular Chilean people', thereby establishing new imaginaries that bring the Mapuche closer in an attempt to displace the colonial matrix, tracing a *critical intercultural*⁵ path. However, it should not be overlooked that interculturality is still inside a transparent cubicle, which despite exhibiting all elements, does not necessarily converge in a real dialogue.

1 Berta and Nicolasa Quintremán fought against the construction of a hydroelectric plant in the Pehuenche territory in Alto Biobío. Despite resorting to national and international authorities (1998-2013), the electrical company Endesa built the dam, producing several socio-environmental consequences such as the flooding of the community's cemetery. In 2013 they found the body of Nicolasa in the Ralco river. Her death is still unresolved.

2 Mapuche environmental activist. She was found dead in her home in 2017, in a scene suggesting a suicide. However, the evidence points to a crime due to her stance against the Tranguil hydroelectric plant. The case remains open, while her family and community demand justice.

3 Ticio Escobar, "Arte indígena: el desafío de lo universal", *Revista Casa de las Américas* 271 (2013): 3-18, <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/271/hechosideas.pdf>.

4 Paula Baeza, "Anümn/Plantar", *Yene Revista*, January 30, 2021, <https://yenerrevista.com/2021/01/30/anumn-plantar>.

5 Concept developed by Catherine Walsh, "Interculturalidad crítica y pedagogía de-colonial: apuestas (des)del in-surgir, re-existir y re-vivir", in *Educación intercultural en América Latina: memorias, horizontes históricos y disyuntivas políticas*, comp. by Patricia Melgarejo (México: Universidad Pedagógica Nacional CONACIT/Plaza y Valdés, 2009), <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/13582/13582.PDF>.

Cholita Chic



2 LA EMANCIPACIÓN DE
LAS ÑUSTAS (2018) | THE
EMANCIPATION OF THE
ÑUSTAS (2018)
Fotografía digital en blanco y
negro, dimensiones variables.

1 CHOLA A COLOR (2019) |
CHOLA IN COLOR (2019)
Fotografía digital coloreada,
dimensiones variables.



La autodefinición como poder de la mirada e imagen

Self-definition as power of the gaze and image

Una de las características de la fotografía es creer que su tiempo solo pertenece al pasado, a la definición de una memoria estática que las lógicas de la cultura dominante imponen, especialmente cuando de representaciones femeninas y comunidades indígenas se trata: cuerpos históricamente borrados, silenciados y mercantilmente exotizados. En una dirección que contradice este archivo oficial, el Colectivo Cholita Chic crea y documenta una iconicidad de mujeres¹ cholas y transfronterizas, en referencia a un territorio de fronteras abiertas y fluidas en el que hace mucho las culturas quechua, aymara y chilena redefinieron el sentido de cultura y economía, y en el cual las mujeres —antes que las del mundo burgués— encontraron una forma de emancipación.

En consonancia con el pensamiento *ch'ixi* y su mirada descolonizadora de pluralidad cultural —sin fusión o síntesis, sino un complemento de diferencias y contradicciones²—, el colectivo Cholita Chic pone en circulación un imaginario de mujeres poseedoras de una memoria y cultura dinámica. En base al rescate de símbolos culturales y la creación de una mirada *autodefinida*, el colectivo impulsa un sentido identitario que se subleva a la hegemonía del discurso unidireccional. En palabras de Silvia Rivera Cusicanqui, la *autodefinición* «representa una de las mayores resistencias contra la cultura dominante»³, contexto que el colectivo plantea al representar mujeres cholas, de carácter irreducible y sensual frontalidad. En los retratos, de rostros e intensos colores, o en la serie *La emancipación de las Ñustas* (2018), el colectivo invierte la norma positivista-colonial que encontró en la fotografía un principio de «prueba y verdad». Así, el color en las imágenes es acentuado digitalmente como parte de una memoria subjetiva, una idea de tiempo «reversible» donde el «pasado también puede ser futuro»⁴. En la movilidad de este tiempo transfronterizo, las influencias barrocas, neo pop, andinas, selváticas

y chilenas forman no solo un tejido de guiños visuales con respecto al empoderamiento y la identidad, sino también la transmutación de los signos, como sucede con el magenta, fucsia y amarillo, los colores del tejido tradicional andino, que en los ochenta pasaron del natural al «pop» de los tintes industrializados y masivos. En las fotografías, los colores no serían una particularidad documental o «creativa», sino una propiedad vibrante, complementaria y contradictoria. En su ausencia, el color se convierte en una gama luminiscente que alumbra las corporalidades femeninas que resisten al oscuro imaginario colonial.

En esta práctica artística, la frase creada por el colectivo 'Todas somos Cholita Chic' invierte las estratificaciones culturales y las jerarquías de las miradas. El colectivo, que insiste en mantener una autoría anónima y colaborativa, activa un movimiento de estética descolonizadora que se *autodefine* en la construcción de una memoria múltiple y no lineal.

¹ El colectivo trabaja con la noción plural de sujeto femenino y no desde el binarismo.

² Silvia Rivera Cusicanqui, «Tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano», *El Salto*, 17 de febrero de 2019, <https://www.elsaltodiario.com/feminismo-poscolonial/silvia-rivera-cusicanqui-producir-pensamiento-cotidiano-pensamiento-indigena>.

³ *Ibíd*, párr. 12.

⁴ Silvia Rivera Cusicanqui, *La sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina* (Buenos Aires: Tinte Limón, 2015), 78.

One of the characteristics of photography is to believe that its time belongs exclusively to the past, to the definition of a static memory imposed by the logic of the dominant culture, especially when it comes to female representations and indigenous communities: bodies historically erased, silenced and commercially exoticized. In a direction contradicting this official archive, the Cholita Chic Collective creates and documents an iconicity of *Cholas*¹ and cross-border women², referring to a territory of open and fluid borders in which Quechua, Aymara and Chilean cultures long ago redefined the meaning of culture and economy, and in which women —before those of the bourgeois world— found a form of emancipation.

In keeping with *ch'ixi* thought and its decolonizing perspective of cultural plurality —without fusion or synthesis, but a complement of differences and contradictions³—, the Cholita Chic collective puts into circulation an imaginary of women possessing a dynamic memory and culture. Based on the rescue of cultural symbols and the creation of a *self-defined* gaze, the group promotes a sense of identity that revolts against a one-way discourse hegemony. In the words of Silvia Rivera Cusicanqui, *self-definition* “represents one of the greatest resistances against the dominant culture”⁴, a context that the group presents when representing *Chola* women, of an irreducible character and head-on sensuality. In the portraits, with faces and intense colors, or in the *The emancipation of the Ñustas* series (2018), the group reverses the positivist-colonial norm that found in photography a principle of “proof and truth”. Thus, the color in the images is digitally accentuated as part of a subjective memory, an idea of “reversible” time where the “past can also be the future”⁵. In the mobility of this cross-border time, the baroque, neo-pop, Andean, jungle and Chilean influences form not only a web of visual allusions with respect to empowerment and identity, but also the transmutation of signs, as it happened with magenta, fuchsia and yellow, the colors of the traditional

Andean fabric, which in the 1980s went from natural to “pop” with industrialized and mainstream dyes. In the photographs, colors would not be a documentary or “creative” peculiarity, but rather a vibrant, complementary and contradictory property. In its absence, color becomes a luminescent range that illuminates the feminine corporalities resisting the dark colonial imaginary.

In this artistic practice, the slogan created by the collective, ‘We are all Cholita Chic’, reverses the cultural stratifications and hierarchies of gazes. The collective, which insists on maintaining an anonymous and collaborative authorship, activates a *self-defined* decolonizing aesthetic movement in the construction of a multiple and non-linear memory.

1 [Translator's note] In some parts of Latin America *Chola* or *Cholo* refers to a person of indigenous or partly indigenous ancestry, coming from the Aymara *Chulu* meaning mestizo (mixed-race between native and Spanish), but its meaning and connotation have changed many times according to political, social and economic circumstances.

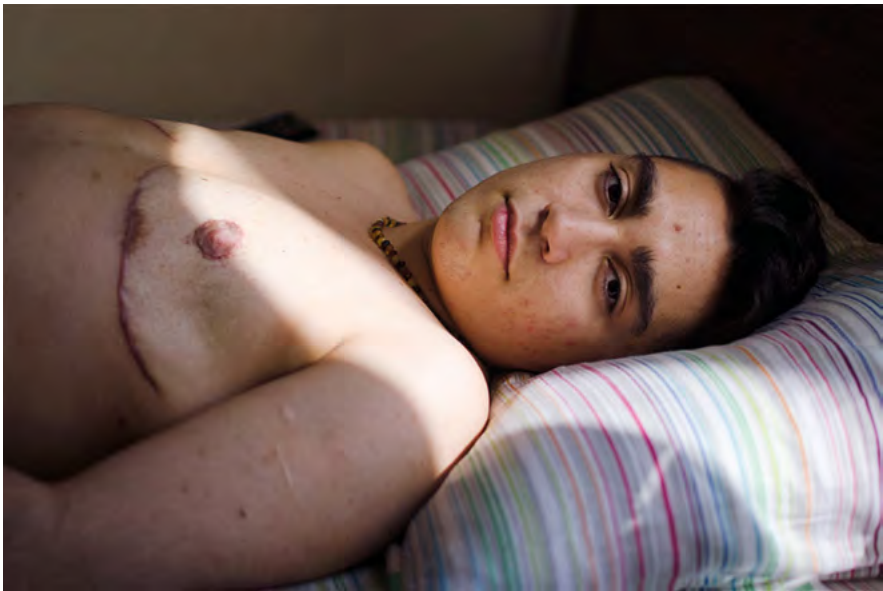
2 The collective works with a plural and not a binary notion of the female subject.

3 Silvia Rivera Cusicanqui, “Tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano”, *El Salto*, February 17, 2019, <https://www.elsaltodiario.com/feminismo-poscolonial/silvia-rivera-cusicanqui-producir-pensamiento-cotidiano-pensamiento-indigena>.

4 Ibid, para. 12.

5 Silvia Rivera Cusicanqui, *La sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina* (Buenos Aires: Tinte Limón, 2015), 78.

Carolina Agüero



1

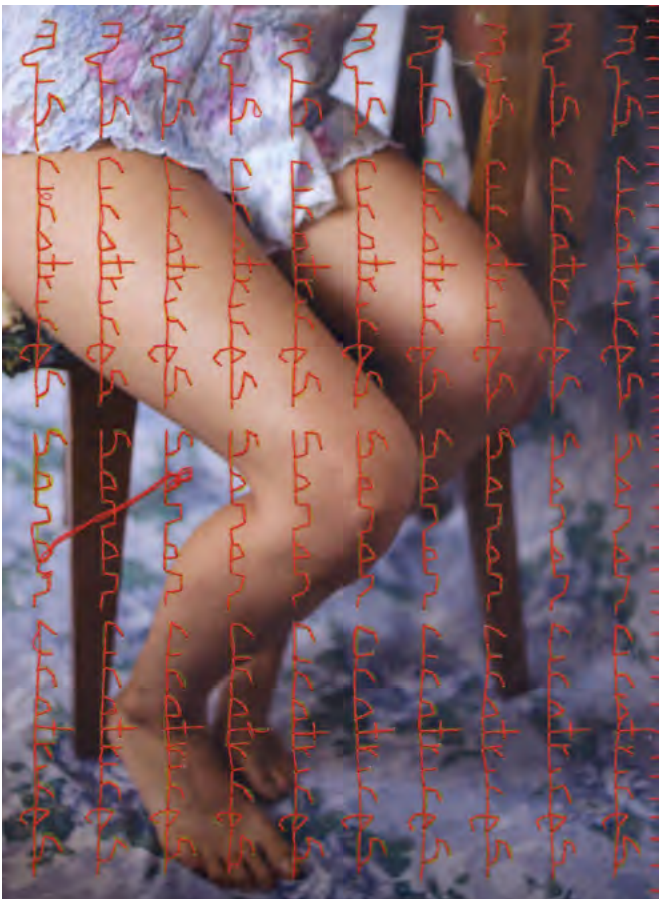
1 SERIE UTOPIA, MI CUERPO
NO ES MI CUERPO (2017) |
UTOPIA, MY BODY IS NOT MY
BODY SERIES (2017)
Fotografía digital,
dimensiones variables.

2 SERIE PAISAJE DE RITO
(2014) | RITE OF LANDSCAPE
SERIES (2014)
Fotografía digital,
dimensiones variables.

3 SERIE 74 NUDOS (2019) |
74 KNOTS SERIES (2019)
Fotobordado,
dimensiones variables.



2



Encarnar, retratar, documentar y sanar

Embodying, portraying, documenting and healing

La fotografía en la obra de Carolina Agüero es un acto de capturar realidades que nadie ve o no quiere ver, como la pobreza, las identidades disidentes, su vulnerabilidad, sus resistencias y persistencias al habitar y encarnar la diferencia. Sin tomar la especialidad misma de la fotografía documental, es documentalista del alma, de un hablar por la diferencia y de experiencias desde las hendiduras de las violencias de género. Retratar el cuerpo y alma de comunidades vulnerables es el resultado de una investigación de campo que toma como reveladores del ser a la fotografía, el video, el testimonio y sus vivencias, que también son atravesadas por experiencias disidentes.

En su obra, el retrato como medio ha sido parte de un proceso terapéutico desde el trabajo individual y colectivo. Un ejemplo es *Utopía, mi cuerpo no es mi cuerpo* (2012-2017), serie fotográfica de acompañamiento visual que retrata a la comunidad transgénero. Para Carolina, esta obra es un proyecto fotográfico documental que busca cuestionar el lugar de silencio y ocultamiento que han vivido las identidades transexuales y, a la vez, incentivar un diálogo social más respetuoso e inclusivo hacia esa comunidad. Esta obra le ha permitido llevar las problemáticas de la disidencia sexual a espacios como colegios y promover el respeto a los derechos humanos. De ahí que su obra trascienda la esfera de la representación hacia lo pedagógico y desborde los límites del arte tradicional encerrado en las paredes de las galerías.

Su práctica artística busca ser descentralizada, y para ello ha viajado a diferentes lugares del país en un ímpetu por sensibilizar con la imagen, lo que le ha costado en alguna ocasión censura y protestas en su contra. Sin embargo, eso alimenta su trabajo, pues incomodar al régimen hetero-cis-patriarcal y capitalista habla de crear con sentido, pasión y razón.

Desde lo colectivo, como parte del Encuentro Fotográfico Femenino (EFFEM), creó un espacio para quienes quisieran explorar con el autorretrato un lugar para la sanación personal y colectiva, vinculando así la formación y la creación con lo terapéutico durante una residencia comunitaria. En esa línea, la serie *Paisaje de rito* (2012-2015) generó un espacio terapéutico para las retratadas, la mayoría mujeres con problemas de drogadicción y otros padecimientos. Les invitó a registrar, a través de la fotografía, un ritual de conexión con el bosque para dejar ahí lo desagradable en sus vidas. El resultado de esas experiencias sanadoras para las participantes convocó a otras personas con otros padeceres, como por ejemplo el abuso sexual. Así, gestó otra incursión investigativa sobre la violencia y los feminicidios por medio de la fotografía y el bordado, *74 nudos* (2019), en la cual tridimensionaliza las cicatrices del dolor. Para la artista: 'El retrato-bordado es, entonces, un acto de fijación de la memoria, mediante la aguja y el hilo; una puntada como acto de dolor de aquellas mujeres que han sido asesinadas, violentadas y desaparecidas por una única razón: haber nacido mujeres'. Con todo, encarnar, retratar, documentar y sanar son verbos que movilizan el quehacer fotográfico y más en la obra de Carolina Agüero.

Photography in Carolina Agüero's work is an act of capturing realities that no one sees or no one wants to see, such as poverty, dissident identities, their vulnerability, their resistance and persistence in inhabiting and embodying difference. Without specifically doing documentary photography, she is a documentary filmmaker of the soul, of a voice for difference and of experiences in the fissures of gender violence. Portraying the body and soul of vulnerable communities is the result of a field research that takes photography, video, testimony and their experiences as a revelation of the being, which are also traversed by dissident experiences.

In her oeuvre, portrait as a medium has been part of a therapeutic process based on individual and collective work. An example is *Utopia, my body is not my body* (2012-2017), a visual accompaniment photographic series that portrays the transgender community. For Carolina, this series is a documentary photographic project that seeks to question the place of silence and concealment lived by transsexual identities and, at the same time, encouraging a more respectful and inclusive social dialogue towards said community. This series has allowed her to bring the problems of sexual dissidence to spaces such as schools, promoting respect for human rights. Hence, her work transcends the sphere of representation moving into the pedagogical, going beyond the limits of traditional art restricted to galleries.

Her artistic practice seeks to be decentralized, and for this she has traveled to different parts of the country in an effort to raise awareness for these images, which has occasionally meant censorship and protests against her. However, this feeds her work, since discomforting the hetero-cis-patriarchal and capitalist regime means creating with meaning, passion and reason.

From a collective point of view, as part of the Female Photographic Meeting (EFFEM), she created a space for those who wanted to explore with self-portraiture for personal and collective healing, thus linking training and

creation with therapy in a community residency. Along these lines, the *Rite of landscape* series (2012-2015) created a therapeutic space for the portrayed women, most of them having drug addiction problems and other conditions. She invited them to record, through photography, a connection ritual with the forest to shed the unpleasant things in her lives. The result of these healing experiences for the participants brought together other people with other conditions, such as sexual abuse. Thus, she created another research exploration on violence and femicides based on photography and embroidery, *74 knots* (2019), where she turned the scars of pain into three dimensions. For the artist: 'The portrait-embroidery is, then, an act of fixating memory, through needle and thread; a stitch as an act of pain of those women who have been murdered, raped and disappeared for a single reason: to have been born a woman.' All in all, embodying, portraying, documenting and healing are verbs that mobilize Carolina Agüero's photographic work and much more.

Contra la deshumanización

Against dehumanization

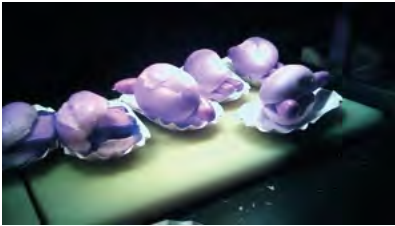
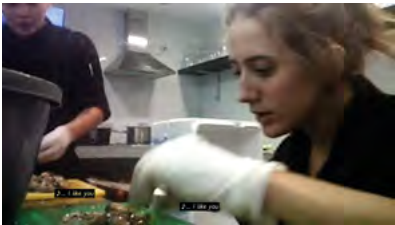
Las artistas reunidas en este núcleo responden a diversas situaciones en las que la vida es llevada a escenarios límite, donde la condición de lo humano puede ser puesta en entredicho: la precariedad laboral, la enfermedad o la violencia estatal son algunas de las circunstancias que estas artistas proponen encarnar para visibilizar críticamente y/o levantar una voz de denuncia.

The female artists gathered in this node respond to various situations in which life is faced with extreme scenarios, where the human condition can be called into question: job insecurity, illness or state violence are some of the circumstances that these artists propose to embody in order to critically give visibility and/or raise a voice of denunciation.

Paula Ábalos Santibáñez

2 EL PAÑO INVISIBLE (2021) |
THE INVISIBLE CLOTH (2021)
Film 2K, 30 min.

1 DIARIOS DE TRABAJO
(2019-2020) | WORK DIARIES
(2019-2020)
Videoperformance. Video de dos
canales, 27 min. Colección Fondo de
Adquisiciones de Arte Contemporáneo
del Ministerio de las Culturas, las Artes
y el Patrimonio.



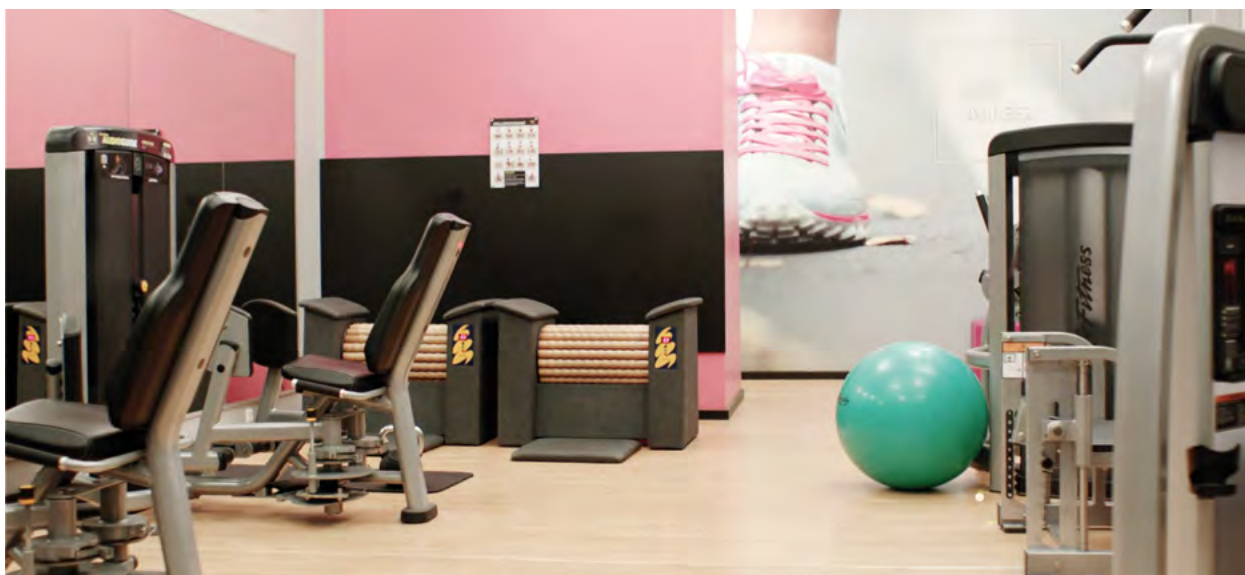
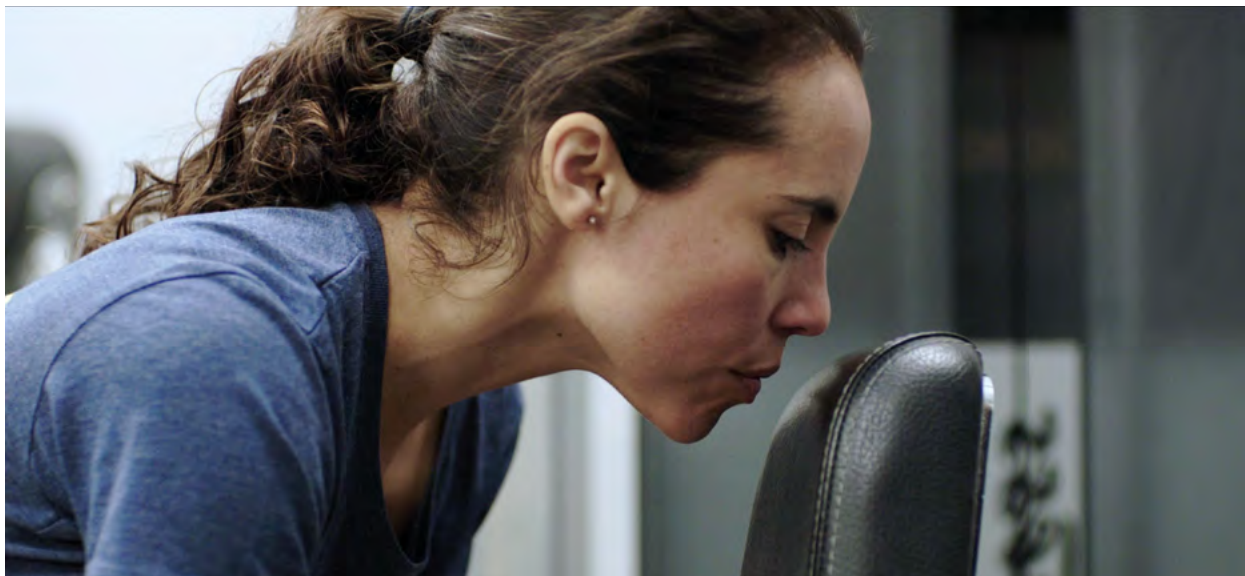


Imagen de un cuerpo/máquina en trance

Image of a body/machine in a trance

Paula Ábalos trabaja el video experimental en diálogo con otros lenguajes como la fotografía y la animación. Lo documental y lo performático encausó tempranamente su interés por la observación y registro de experiencias y entornos, direccionando la incursión por el medio audiovisual hacia una idea fundamental: concebir la cámara como consecuencia de una experiencia de habitar el espacio concreto y, en especial, los comportamientos o estados mentales que estos pueden determinar.

Su obra mezcla lo documental con lo poético, incluyendo en la postproducción de registros una dimensión personal e imaginativa que atraviesa diversos problemas contemporáneos. La imagen en movimiento es para esta artista un medio para traducir los traspasos entre el mundo interno y externo. Y hay por lo menos dos grandes temas cristalizados en distintos trabajos donde esto se pone en obra: la violencia de algunos espacios y el sometimiento de ciertas rutinas de trabajo. Ambos han surgido desde experiencias personales insumadas por contenidos ligados a las ciencias sociales y formas provenientes del teatro y el cine.

Una obra clave es *Diarios de trabajo* (2019-2020), recopilación de registros performáticos que durante cinco años documentaron los trabajos que la artista realizó para sustentarse en Chile y Alemania: primero desde un celular escondido en estanterías y luego con cámaras ocultas pegadas a su cuerpo, la vemos en un supermercado, de ayudante de cocina, preparando salchichas en un estadio y trabajando en un centro de distribución de paquetería. Paula corta, lava, prepara, arma. Somos atrapados por el flujo de la monotonía del trabajo bajo la sincronía de repeticiones, ritmos y movimientos de esta alienación que nos lleva a una especie de trance.

Manteniendo su interés por los efectos del trabajo, Paula Ábalos profundiza también en los estados alterados de la conciencia. Lo performático da paso

a la ficción y lo imaginativo en *El paño invisible* (2021), película experimental de 30 minutos sobre una mujer migrante que trabaja haciendo la limpieza en un gran gimnasio. Las máquinas sugieren aquel culto al cuerpo, pero sin ellos, y los movimientos de limpiar, trabajar y ejercitarse dialogan entre sí¹. Entre brillantes superficies se muestra cómo las condiciones de trabajo y la soledad afectan la percepción de la protagonista. La sensación de ser observada por las cámaras de vigilancia y las altas expectativas sobre su labor van dirigiendo el relato y las imágenes a un mundo surrealista donde las máquinas nos cuentan historias, al puro estilo Hal en *2001: Odisea del Espacio* (1968). Dar forma a efectos psicológicos de no dormir, la exigencia laboral, y las consecuencias de vivirlo en un lugar sobreestimulado, se dan como una proyección del yo expandido en el espacio. Los planos estudiados reemplazan la cámara subjetiva de *Diarios de trabajo*, acercándose a un formato narrativo más ligado al cine, siempre traicionando la literalidad y lo esperado, mediante una dramatización de este espacio frío y ascético. Reiteración, efectos sonoros e imágenes de archivo traducen las alteraciones de la conciencia, la remisión a las alucinaciones hipnopómpicas² que Paula Ábalos asocia a sus propios turnos nocturnos cuando trabajó en un gimnasio en Leipzig durante tres meses.

¹ Para esta obra la artista trabajó con una coreógrafa de la escuela de Rudolf Laban, quien hiciera un trabajo coreográfico en fábricas, creando movimientos que usaban la fuerza de gravedad como eje para la eficiencia en los movimientos de los trabajadores.

² Las alucinaciones hipnopómpicas son aquellas visiones y sonidos que aparecen en el intervalo entre el estar despierto y dormido, donde se mezcla la realidad y el sueño. La artista confiesa haber sufrido de ellas durante algunos periodos, entre ellos cuando trabajó en turnos nocturnos. El mundo inconsciente visitando al consciente es uno de los elementos centrales del trabajo mencionado.

Paula Ábalos works on experimental video in dialogue with other languages such as photography and animation. Documentary and performance initially channeled her interest in observing and recording experiences and environments, directing her entry in the audiovisual medium towards a fundamental idea: conceiving the camera as a consequence of an experience of inhabiting concrete space and, especially, the behaviors or mental states that these can determine.

Her work combines documentary with poetry, including in post-production a personal and imaginative dimension intersecting various contemporary issues. For the artist, the moving image is a means to translate the transfers between the internal and external world. And there are at least two major themes crystallized in different pieces where this is put into play: the violence of some spaces and the submission of certain work routines. Both have emerged from personal experiences supplied by issues connected to the social sciences and forms belonging to theater and cinema.

A key piece of her is *Work Diaries* (2019-2020), a compilation of performative records which documented for five years the work that the artist carried out to sustain herself in Chile and Germany: at first with a cell phone hidden in shelves and then with hidden cameras attached to her body, we see her in a supermarket, as a kitchen assistant, cooking sausages at a stadium and working in a parcel distribution center. Paula cuts, washes, prepares, wraps. We are caught by the monotonous work flow with the synchronicity of repetitions, rhythms and movements in this alienation that leads us to some kind of trance.

Following her interest in the effects of labor, Paula Ábalos also delves into altered states of consciousness. Performance gives way to fiction and imagination in *The Invisible Cloth* (2021), a 30-minute experimental film about a migrant woman who works cleaning a large gym. The machines suggest a cult of the body in its absence, and the movements of cleaning, working and exercising

are in dialogue with each other¹. Among shiny surfaces we see how working conditions and loneliness affect the protagonist's perception. The sensation of being observed by the surveillance cameras and the high expectations about her work moves the story and images forward up to a surreal world where machines speak to us, like Hal in *2001: A Space Odyssey* (1968). Shaping the psychological effects of not sleeping, the job's high demands and the consequences of living in an overstimulating place, become a projection of the expanded self in the space. The studied shots replace the subjective camera in *Work Diaries*, closer to a cinematic narrative, always betraying literalness and what is expected, by dramatizing this cold and ascetic place. Reiteration, sound effects and archival images translate the alterations in consciousness, the remission of hypnopompic hallucinations² that Paula Ábalos associates with her own night shifts when she worked in a gym in Leipzig for three months.

¹ For this piece, the artist worked with a choreographer from the Rudolf Laban school, who did choreographic work in factories, creating movements that used the force of gravity as the axis for efficiency in the movements of the workers.

² Hypnopompic hallucinations are sights and sounds that occur in the interval between being awake and asleep, where reality dissolves into dream. The artist herself confesses to having suffered from them during some periods, including the time she worked doing night shifts. The unconscious world visiting the conscious one is a key element of the aforementioned piece.

Mariana Najmanovich Sirota



1

3 NUEVAS SUSTANCIAS III
(2019) | NEW SUBSTANCES
III (2019)
Óleo sobre papel, 75 x 57 cm.



2 NUEVAS SUSTANCIAS V
(2019) | NEW SUBSTANCES V
(2019)
Óleo sobre papel, 57 x 75 cm.

1 NUEVAS SUSTANCIAS II
(2019), DETALLE | NEW
SUBSTANCES II (2019),
DETAIL
Óleo sobre papel, 75 x 55 cm.



La piel como frontera

The skin as a border

A lo largo de su trabajo, Mariana Najmanovich ha insistido en indagar experiencias de violencia psicológica presentes en la historia reciente de la humanidad.

En su investigación inicial utiliza la fotografía como antecedente documental para elaborar imágenes que manipulan las escenas a través de distintas estrategias estéticas, pictóricas y experimentales. Pasajes de la guerra y la política oficial, reconocibles para la memoria colectiva, se develan en escenarios de cuerpos confusos, turbios, que manifiestan construcciones de poder que la artista cuestiona mediante su trabajo.

Esto fue magníficamente plasmado en su serie *La Colonia* (2014-2015), que investiga el estado de alienación que imperó en ese complejo¹, y posteriormente en la exposición «Pálido fuego» (2017). Aquí realiza obras como *Funny Games* (2017) o la serie *Prototipos para armar* (2016-2017), donde la banalización de la guerra es un acto de borrado de doble filo que, por un lado, anula el llamado de atención ético que hacen las imágenes y, por otro, promueve la fabricación de una información prejudicial envasada que perpetúa el conflicto: una imagen de guerra es siempre una imagen de mercado.

En los últimos tres años, comienza a explorar las nociones de salud y enfermedad, y las posibilidades que surgen de sus cruces. Ello emerge a partir de un episodio personal de cuarentena que pareció anticiparse a la pandemia global. En este conjunto, *Nuevas sustancias* (2019), la artista revisa imágenes que extrae de los primeros registros de cirugías de guerra, reconstrucciones del cuerpo que priorizaron el resultado médico —la supervivencia— por sobre lo estético. A estas, superpone imágenes de rostros o cuerpos de muñecas sexuales, fabricadas de manera realista con avanzada tecnología que las dota de temperatura, peso, respuestas a estímulos e incluso personalidad. Aquí se habla del control del cuerpo, y en ello es la piel

humana la que se ve interpelada por la saludable y ficticia imagen de la silicona. La piel es entendida como una frontera que nos relaciona con el otro al tiempo que nos separa de él, en la que toda imitación es también un simulacro de afectos, un sucedáneo que no puede sino surgir de la enfermedad, o acaso de la soledad que deviene deshumanización.

Si bien este trabajo continúa la búsqueda planteada en anteriores series, la artista libera el control del discurso sostenido anteriormente en el archivo para incorporar imágenes más oníricas, menos exactas, logrando igualmente ahondar en la violencia. La ficción entra, pero manteniendo siempre la inquietante base de la realidad. Aquí la tecnología sirve de metáfora para especular sobre la enfermedad y plantear que solo esta última es quien la hace posible. Y es que su investigación revela que varios tipos de muñecas proliferan en el mercado hoy, incluyendo un modelo que permite la violación, lo cual ha acarreado más de una polémica insuficiente.

La violencia siempre necesita herramientas², plantea Hannah Arendt. Ha de haber medios o productos para esta, lo permea todo. Lo problemático aquí es cómo el aparato simbólico no otorga una manera en que podamos escapar a la demencia de este discurso. Inquieta el que esta sea una reflexión más que certera al exigirnos reflexionar sobre la insalvable distorsión psicológica del ser humano en contextos de violencia, soledad o abandono, ligado a la pulsión lúdica del mercado en la contemporaneidad, una clave para entender el trabajo de Mariana Najmanovich.

¹ Refiere a Colonia Dignidad, asentamiento de colonos alemanes fundado por Paul Schäfer en Chile en 1961, exmiembro de las Juventudes Hitlerianas. Durante la dictadura militar fue centro de detención y tortura.

² Hannah Arendt, *Sobre la violencia* (Madrid: Alianza, 2005).

Throughout her work, Mariana Najmanovich has insisted on researching experiences of psychological violence in humanity's recent history.

In her initial research, she used photography as a documentary antecedent to elaborate images that manipulated the scenes with different aesthetic, pictorial and experimental strategies. Scenes from the war and official politics, recognizable to the collective memory, were unveiled in stages of confused, murky bodies that manifested constructions of power that the artist questioned with her work.

This was magnificently captured in her series *The Colony* (2014-2015), which dealt with the state of alienation that reigned in that complex¹, and later in the *Pale fire* exhibition (2017). Here, she created pieces such as *Funny Games* (2017) or the *Prototypes kit* series (2016-2017), where the trivialization of war is a double-edged act of erasure that, on the one hand, cancels the ethical call for attention made by the images and, on the other hand, it promotes the manufacture of packaged prejudicial information that perpetuates the conflict: an image of war is always a market image.

In the last three years, she began exploring the notions of health and disease, and the possibilities that arise from their interconnections. This was born out of a personal quarantine episode that seemed to anticipate the global pandemic. In this set, *New Substances* (2019), the artist went through images from the first records of war surgeries, body reconstructions that prioritized medical outcome or survival over aesthetics. These images were superimposed with the faces or bodies of sex dolls, realistically manufactured with advanced technology that gives them temperature, weight, responses to stimuli and even a personality. This speaks of body control, where the human skin is challenged by the healthy and fictitious image of silicone. The skin is understood as a border that relates us to the other while at the same time it separates us from it, where all

imitation is also a simulacrum of affections, a substitute that cannot but come from the disease, or perhaps from the loneliness that becomes dehumanization.

Although this pieces continue her research from previous series, the artist frees the discourse control previously assigned to the archive in order to incorporate more dreamlike and less precise images, while at the same time also managing to delve into violence. Fiction comes in, but always maintaining the disturbing base of reality. Here, technology serves as a metaphor to speculate on disease, suggesting that only the latter is the one that makes it possible. Because her research reveals that there are several types of dolls on the market today, including a model that allows for rape, which has led to more than insufficient controversy.

Violence always needs tools², says Hannah Arendt. There must be means or products for this, for it permeates everything. What is problematic here is how the symbolic apparatus doesn't provide a way in which we can escape the madness of this discourse. It is worrying that this is a more than accurate reflection, requiring us to reflect on the insurmountable psychological distortion of human beings in contexts of violence, loneliness or abandonment, linked to the playful drive of the market in contemporary times, a key to understanding Mariana Najmanovich's work.

¹ It refers to *Colonia Dignidad*, a German settlement founded in Chile in 1961 by Paul Schäfer, a former member of the Hitler Youth. During the military dictatorship it functioned as a detention and torture center.

² Hannah Arendt, *Sobre la violencia* (Madrid: Alianza, 2005).

Nicole Kramm Caifal



SERIE BALAS CONTRA PIEDRAS
(2019-) | BULLETS AGAINST
STONES SERIES (2019-)
Fotografía digital,
dimensiones variables.



Balas contra piedras

Bullets against stones

En 1981 se creó en Chile la AFI (Asociación de Fotógrafos Independientes), grupo de fotógrafx que registraron el acontecer político y social durante la dictadura cívico-militar chilena. La asociación servía para contar con credenciales de prensa y para protegerse entre todxs en las calles. Varias de sus imágenes, con el tiempo, construyeron la memoria visual de aquella época. Casi cuatro décadas después, el 18 de octubre de 2019, se inició un levantamiento social que ha dejado cifras alarmantes y sin precedentes de violaciones a los derechos humanos en democracia, entre las cuales se contabilizan más de 460 personas con diversos grados de traumas oculares. Una de ellas es Nicole Kramm, quién perdió el 95% de la visión de su ojo izquierdo mientras estaba fotografiando en las inmediaciones de la Plaza Dignidad el 31 de diciembre de 2019.

Luego de estudiar tres años Ingeniería Química, el año 2014 decidió partir, mochila en mano, a Perú, Ecuador y Colombia, y a su vuelta dejó la carrera que cursaba para dedicarse a la fotografía. Fue tanto su interés que, entre 2015 y 2018, estudió simultáneamente Fotoperiodismo, Cine y un diplomado en Dirección de Fotografía. Ahí aprendió el oficio y empezó a trabajar en actividades relacionadas —en imagen fija y cortometrajes documentales—, cubriendo conflictos políticos, sociales y medioambientales. Hoy se define como fotógrafa documentalista y activista.

En la última década, el panorama de la fotografía en Latinoamérica ha cambiado por varias razones, como por ejemplo la gran cantidad de colectivxs activxs en la región, la revisión y resignificación de las prácticas documentales locales y el movimiento feminista. Todo lo anterior ha permitido visibilizar el trabajo de fotógrafas y disidentes silenciadas por el propio medio. Estos espacios brindan sororidad, apoyo legal y cuidado mutuo, pero también nos acercan a otras maneras de documentar, donde las narrativas afectivas y las

prácticas colaborativas son esenciales. Kramm siempre ha participado en colectivxs por convicción y activismo. Sus imágenes y las de sus compañeras no solo informan, también resguardan a la población por la inmediatez de su circulación o son usadas en querellas judiciales; y, claro, son las imágenes que serán parte de la memoria visual de este momento histórico.

Cuenta con varias series, como *Living in Cuba* (2018), *COVID-19* (2020-2021), *Víctimas de trauma ocular* (2020-2021) y *Humanitarian Aid* (2019). *Balas contra piedras* (2019-) es la que ha venido realizando sobre el «estallido social». En su archivo observamos el compromiso con el acontecer nacional y una narración que abarca de manera amplia la revuelta popular. Esto habla sobre su interés de investigar en profundidad los temas, averiguando, escuchando, entrevistando, compartiendo con lxs protagonistas de sus historias; en ellas encontramos las primeras evasiones al metro, la primera línea, las víctimas y sus relatos, los entierros de los caídos, la calle y sus manifestaciones.

Su corta trayectoria ha sido fructífera y, sobre todo, un aliciente para la lucha y la resistencia desde las prácticas documentales, lo que nos hace reflexionar sobre la política de las imágenes y su repercusión social, tanto en el ámbito de las artes como en los procesos de reivindicación territorial.

In 1981 the AFI (Association of Independent Photographers) was created in Chile, a group of photographers who recorded political and social events during the Chilean civil-military dictatorship. The association granted them press credentials and being collectively protected on the streets. Several of their images, over time, created the visual memory of that era. Almost four decades later, on October 18, 2019, began a social uprising that has left alarming and unprecedented numbers of human rights violations during democracy, including more than 460 people with varying degrees of eye trauma. One of them is Nicole Kramm, who lost 95% of vision in her left eye while taking photographs in the vicinity of Plaza Dignidad on December 31, 2019.

After studying Chemical Engineering for three years, in 2014 she decided to travel with a backpack to Peru, Ecuador and Colombia, and when she returned she dropped out of her studies to devote herself to photography. Her conviction was such that she, between 2015 and 2018, simultaneously studied Photojournalism, Film and a diploma in Cinematography. There she learned the trade and began working on related activities —still images and documentary shorts— covering political, social and environmental conflicts. Today she defines herself as a documentary photographer and activist.

The Latin American photographic landscape has changed during the last decade for several reasons, such as the large number of collectives that are active in the region, the revision and resignification of local documentary practices and the feminist movement. All of the above have given visibility to the work of female photographers and dissidents silenced by the medium itself. These spaces provide sisterhood, legal support and mutual care, but they also bring us closer to other ways of documenting, where affective narratives and collaborative practices are essential. Kramm has always participated in collectives out of conviction and activism. Her images and those of her companions not only inform, but they

also protect the population due to the immediacy of their circulation or their use in lawsuits; and, of course, they are the images that will be part of the visual memory of this historical moment.

Kramm has several series, such as *Living in Cuba* (2018), *COVID-19* (2020-2021), *Victims of ocular trauma* (2020-2021) and *Humanitarian Aid* (2019). *Bullets against stones* (2019-) is the one she has been carrying out during the “social outbreak.” In the archive we observe her commitment to national events and a narrative that broadly encompasses the popular revolt. This speaks about her interest in exploring the issues in depth, finding out, listening, interviewing, sharing with the protagonists of her stories; In them we find the first subway fare evasions, the front line, the victims and their stories, the funerals of the fallen, the street and its demonstrations.

Her short career has been fruitful and, above all, an incentive in the struggle and resistance based on documentary practices, which makes us reflect on the politics of images and their social repercussions, both in the field of arts and in the territorial claim processes.

Mila Berríos Palomino



1 CAMARÍN DE MUJERES
(2016) | WOMEN'S CHANGING
ROOM (2016)
Performance en conmemoración a
la mujer prisionera realizada en el
Estadio Nacional. Registro:
Marcos Nath.



3 BESTIAL (2013)
Performance realizada para Women
Mobilizing Memory, evento organizado por
el Columbia Global Center y coordinado por
Jean E. Howard, Diana Taylor y Marianne
Hirsch. Museo de la Solidaridad Salvador
Allende. Registro: Rodrigo Venegas y
Rodrigo Araya Tacussis.

2 «REESCRIBIR EL CUERPO»
(2016), DE LA SERIE
BIOGRAFÍA DEL APRENDIZAJE
I REWRITE THE BODY (2016)
FROM THE BIOGRAPHY OF
LEARNING SERIES
Performance realizada en
Estudio Privado Arte. Registro:
Gonzalo Tejeda.



2



3

De lo político y lo íntimo. De encuentros, disciplinas y más allá

Of politics and intimacy.
Of encounters, disciplines
and beyond

A Mila la performance la encontró hace veinte años, pero desde mucho antes urdió con la escritura. Luego, llevó al cuerpo nuevas visualidades desde sus reflexiones corporales que, como una excusa desobediente, la desviaron de una sola forma de hacer arte. Así, partiendo con las letras, le ha seguido la danza, la performance, el video y el *net.art*, pasando también por la gestión de encuentros de performances tales como Posta Sur o Sincronízate¹, ambos encuentros descentralizados y dislocados.

Su obra transita por la transdisciplina como indisciplina, donde la performance es un medio que amplía las posibilidades para actuar más allá de las instrucciones.

La corporalidad, al ser la base de la performance, nos permite ocupar diversas herramientas. Para la artista, el video, la escritura, la gestión de encuentros y la virtualidad son también integrales en su obra performática.

Mila señala, con la ingenuidad de quien se arroja e investiga corporalmente, que la performance la encontró. Así la ha atrapado con diferentes intensidades a lo largo de la vida. El constante cuestionamiento de los límites corporales la han dirigido a tejer sin miedo, en un aprendizaje constante.

Existen dos ramas en su producción de performance: una enfocada en la memoria política de la dictadura de Pinochet y otra en lo autobiográfico. En la primera encontramos la pieza *Camarín de mujeres* (2016), llevada a cabo en los camarines del Estadio Nacional, que durante la dictadura fueron utilizados como lugares de detención y tortura de mujeres; en la serie *Maleducada* (2014), la pieza «Bestial» (2013), realizada

en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, visita los pasajes de la historia política de la fractura dictatorial con una sensibilidad que lleva a los sitios de la memoria de lo perverso.

La segunda vertiente la aborda en formato de serie, *Biografía del aprendizaje* (2016-2019), obra que también decanta en su libro de prosa *Prótesis* (2020), donde condensa textos surgidos de sus primeras exploraciones (in)conscientes en el *net.art* a través de sus publicaciones «facebukeras», que incluían imágenes de esta nueva relación virtual.

Desde el arte feminista, ser conscientes de los nudos en todos los procesos de la obra es significativo. Por ello, salir de Chile a estudiar siendo madre es un desafío para la carrera artística de las mujeres; cumplir con una beca de posgrado combinando la maternidad, el estudio y el trabajo fue un aprendizaje desafiante en su carrera, pero que a la vez se convirtió en el primer acercamiento con la biografía.

Las tácticas y estrategias que encontró para desarrollar su arte ante las condiciones de la vida le permitieron abrir un espacio creativo desde diferentes lenguajes. Encuentros no casuales, sino con causa en su trayectoria. Sin duda, el devenir de la producción artística de Mila Berríos es una versátil muestra de una práctica que pone el cuerpo a la memoria y habita la creación de lo íntimo para interpelar lo público y las nuevas formas de encontrarnos.

¹ Posta sur, <http://milaberrios.blogspot.com/p/posta-sur.html>; Sincronízate, <http://sincronizateperformance.blogspot.com/p/sincronizacion-1.html>.

Performance found Mila twenty years ago, but long before she had woven some writing. Later, she brought new visualities to her body based on her bodily reflections which, like a disobedient excuse, diverted her from a single way of making art. Thus, starting with words, she followed with dance, performance, video and net.art, while also going through the management of performance meetings such as Posta Sur or Sincronízate¹, both decentralized and dislocated events.

Her work goes through transdiscipline as indiscipline, where performance is a means that expands the possibilities to act beyond instructions.

Corporeality, being the basis of performance, enables us to use several tools. For the artist, video, writing, meeting management and virtuality are also integral to her performance work.

Mila points out, with the naivety of someone who throws herself to explore with her body, that performance found her. Thus she has been captured by it with different intensities throughout her life. The constant questioning of her bodily limits has led her to weave without fear, in constant learning.

There are two branches in her performance production: one is focused on the political memory of the Pinochet dictatorship and the other is autobiographical. In the first we find *Women's changing room* (2016), carried out in the changing rooms of the National Stadium, which during the dictatorship were used as places where women were detained and tortured; In the *Miseducated* series (2014), with *Bestial* (2013), carried out at the Salvador Allende Solidarity Museum, she visited episodes of the political history of the dictatorial fracture with a sensitivity that leads to the sites of the memory of perversion.

The second branch deals with series, like *Biography of learning* (2016-2019), a piece that also settled in her prose book *Prosthetics* (2020), where she condenses texts arising from her first (un)conscious explorations

on net.art through her Facebook posts, which included images of this new virtual relationship.

In feminist art, it is important to be aware of the knots in all the processes of an artwork. For this reason, leaving Chile as a mother to study abroad is a challenge for women's artistic careers; fulfilling a postgraduate scholarship together with motherhood, study and work was a challenging apprenticeship in her career, but at the same time it became a first approach to her biography.

The tactics and strategies that she found to develop her art in the face of the conditions of her life enabled her to open a creative space based on different languages. Encounters not by chance, but with a cause in her trajectory. Undoubtedly, the evolution of Mila Berrios' artistic production is a versatile example of a practice that puts the body in memory and inhabits the creation of intimacy to challenge the public sphere and the new ways of coming together.

¹ Posta sur, <http://milaberrios.blogspot.com/p/posta-sur.html>; Sincronízate, <http://sincronizateperformance.blogspot.com/p/sincronizacion-1.html>

Lorena Muñoz Bahamondes

2 TERRITORIO SITIADO (2018) |
BESIEGED TERRITORY (2018)
Intervención en colaboración con
Amanda Varín (poeta lesbiofeminista).
Primer Encuentro de Performance
Política, Concepción, Chile. Registro:
Camila Lassalle Ramírez.

1 LA REBELIÓN DEL NO OLVIDO
(2020) | THE REBELLION OF
NOT FORGETTING (2020)
Intervención en los Tribunales de
Justicia, Concepción.
Video, 4:16 min.





Revelarse para no olvidar

Reveal yourself so as not to forget

Cuestionar nuestras territorialidades es cuestionar la dominación como una práctica patriarcal que hace siglos nos toma por la garganta y nos encasilla. ¿Qué es ser mujer? ¿Qué significa ser lesbiana? ¿Qué significa ser mujer mapuche? ¿Qué significa nacer en un Estado que, desde sus prácticas machistas, nos convierte en seres carentes de justicia?¹

Andrea Herrera Poblete

Desde hace más de 15 años, Lorena Muñoz ha estado realizando constantemente intervenciones individuales y colectivas en el espacio público, muchas de las cuales han estado centradas en visibilizar la violencia contra mujeres y lesbianas, insistiendo con ello en la falta de justicia que históricamente hemos visto en torno a este tema. Pero, para ella, utilizar la calle con este objetivo no es casual ni antojadizo, sino que le permite insistir en problematizar públicamente sobre la demanda y soberanía de las mujeres en un territorio por mucho tiempo restringido para nosotras.

Es este contexto, el viernes 18 de diciembre de 2020, un día antes de la conmemoración oficial del Día Nacional contra el Femicidio —y modificado debido a las restricciones por la pandemia—, Lorena realizó en los Tribunales de Justicia de Concepción una segunda versión de *La rebelión del no olvido*². La intervención buscaba recordar a las mujeres que en la última década y bajo diferentes circunstancias han sido asesinadas por la violencia patriarcal en Chile. Ese mismo día se realizaron diversas acciones coordinadas por diferentes agrupaciones locales feministas y lesbofeministas, que en los últimos años han salido insistentemente a la calle y se han apropiado de este lugar como un escenario simbólico y recurrente al ver que los casos de femicidio siguen aumentando sin tener justicia.

La intervención consistió en una cuerda con pañuelos blancos enlazados y tensados alrededor de los pilares de este monumental edificio, visibles a la distancia y desde distintos ángulos. Cada pañuelo portaba el nombre de una mujer y su lugar de procedencia, a partir de información obtenida desde la Red Chilena contra la Violencia hacia las Mujeres, la cual por cierto difiere de las cifras manejadas oficialmente por el Estado. La permanencia de la intervención durante todo el día permitió, por una parte, el diálogo con las otras acciones coordinadas para la jornada (como la entrega de folletos, danza, lecturas poéticas y sahumerios), potenciando la idea de una demanda colectiva y simultánea. Por otra parte, logró también que un diverso grupo de transeúntes las encontrara y que, de manera indirecta, algunos de esos nombres quedaran resonando entre ellas, ellos o elles, llevándolos a pensar en la historia existente detrás de cada una de las asesinadas.

El pañuelo, como un objeto íntimo y simbólico de lo personal, sale de su encierro portando un mensaje: un nombre, una vida que ya no está. De esta manera, *La rebelión del no olvido* se transforma en un ejercicio de activación de memoria colectiva que, mientras se recorre, insiste en nombrar pausadamente a las ausentes y, con ello, negarse a su olvido.

Sobre un pañuelo blanco caben todas las memorias, nuestras memorias. ¡No estamos todas, faltan muchas!

¹ Andrea Herrera, «Lorena Muñoz Bahamondes», *Periódica La Espora*, n°1, diciembre de 2018.

² *La rebelión del no olvido* fue realizada antes en formato exposición, en el contexto de la semana temática de las mujeres en el Centro Cultural Alianza Francesa de Concepción en 2019. En esa oportunidad estuvo acompañada de una performance y una acción colectiva que involucró a los asistentes. La instalación consistió originalmente en 500 pañuelos que para la intervención en Tribunales fue ajustada.

To question our territorialities is to question domination as a patriarchal practice that has grabbed us by the throat and classified us for centuries. *What is it to be a woman? What does it mean to be a lesbian? What does it mean to be a Mapuche woman? What does it mean to be born in a state that, with its sexist practices, turns us into beings devoid of justice?*¹

Andrea Herrera Poblete

For more than 15 years, Lorena Muñoz has been constantly carrying out individual and collective interventions in the public space, many of which have focused on giving visibility to the violence against women and lesbians, insisting on the lack of justice that we have historically seen around this issue. But, for her, using the street for this purpose is not accidental or fanciful, but rather it enables her to insist on publicly problematizing the demand and sovereignty of women in a territory that was long restricted to us.

In this context, on December, Friday 18, 2020, one day before the official commemoration of the National Day Against Femicide —and modified because of the pandemic—, Lorena carried out a second version of the *The rebellion of not forgetting*² in Concepción's Courts of Justice. The intervention remembered the women that in the last decade and under different circumstances have been killed by patriarchal violence in Chile. That same day, various actions were carried out coordinated by different local feminist and lesbian-feminist groups, which in recent years have insistently taken to the streets and appropriating it as a recurring and symbolic place, noting that femicide cases continue to increase without being granted justice.

The intervention consisted of a rope with white handkerchiefs tied and stretched around the pillars of this monumental building, visible from a distance and

from different angles. Each handkerchief bore the name of a woman and her place of origin, based on information obtained from the Chilean network against violence towards women, which by the way differs from the official figures managed by the State. As the intervention lasted for the whole day it enabled, on the one hand, a dialogue with the other coordinated actions taking place (such as the handing out of leaflets, dance numbers, poetic readings and rites), promoting the idea of a collective and simultaneous demand. On the other hand, it also enabled a large group of passerby to find them and, indirectly, for some of those names to resonate with them, making them consider the history behind each murdered woman.

The handkerchief, as a personal, intimate and symbolic object, comes out of its hiding place carrying a message: a name, a life that is no longer with us. In this way, *The rebellion of not forgetting* becomes an exercise in activating collective memory, and while we experience it, it insists on slowly naming the absent ones, refusing to forget them.

All memories, our memories, fit on a white handkerchief. We are not all here, many are missing!

¹ Andrea Herrera, "Lorena Muñoz Bahamondes", *Periódica La Espora*, nº1, December 2018.

² *The rebellion of not forgetting* was carried out before in exhibition format, in the context of the thematic week of women at the Alianza Francesa de Concepción Cultural Center in 2019. On that occasion it was accompanied by a performance and a collective action involving the audience. The installation originally consisted of 500 handkerchiefs, being adapted for intervention in the Courts of Justice.

Cheril Linett



3 «MEMORIAL» (2020), DE LA
SERIE POÉTICA DE LAS AGUAS I
MEMORIAL (2020), FROM THE
POETICS OF WATER SERIES
Videoperformance. Video digital,
8:28 min. Registro: Andrés
Valenzuela, Dinko Covacevich,
Guisselle Del Río Ponce.



2 ORDEN Y PATRIA (2019) |
ORDER AND HOMELAND (2019)
Performance realizada en el
Monumento a los mártires caídos
de Carabineros. Registro: Lorna
Remmele Riedel.

1 ESTADO DE REBELDÍA II
(2019), YEGUADA
LATINOAMERICANA | STATE
OF REBELLION II, YEGUADA
LATINOAMERICANA (2019)
Performance realizada en el contexto
de la revuelta social iniciada el 18
de octubre del mismo año. Registro:
Guisselle Del Río Ponce Ponce.



De cómo la *invaginación* de un feminismo lesbo-cuir-trans-disidente subsanó un déficit en la historia de la relación arte y política

On how the *invagination* of a lesbo-queer-trans-dissident feminism remedied a deficit in the history of the relationship between art and politics

Rabia, rebeldía y denuncia son el carburante que moviliza las obras de Cheril Linett. Desde el 2015 la artista ha venido añadiendo retazos a una crítica de la violencia de género mediante una producción prolífica y la voluntad insurrecta de un feminismo que, además de tensionar el *sensorium* del espacio público, ha logrado integrar la policromía de las políticas de la disidencia sexual en las reflexiones en torno a arte y política en el Chile de la última década. Sin lugar a dudas, la obra de Linett es, gracias a eso, una de las principales contribuciones que han contraargumentado aquello que Nelly Richard percibió en su momento como una lamentable asimetría entre el campo literario y las artes visuales: «a diferencia de lo sucedido en torno a lo literario desde los años de la dictadura, en el campo de las artes visuales chilenas [...] la teoría feminista no es utilizada todavía como eje de focalización crítica»¹. Con Linett, ese déficit es subsanado al abrir la memoria de los femicidios de los cuerpos gestantes, interpelar la institucionalidad del Estado de Derecho, cuestionar el privilegio cis-masculino detrás de la inequidad, estimular las reacciones de la economía moral de los valores conservadores, dilatar el ‘devenir lúbrico’ de las diferencias al interior de los feminismos y contrarrestar la sobrecodificación sexual de los mecanismos pornopatriarcales.

En sus performances, las inflexiones de los activismos político-sociales y la representación de los crímenes del aparato de represión estatal son centrales, al punto que sus intervenciones buscan el contacto físico y visual con los agentes policiales. El despliegue de sus

estrategias hacen del arte performance una plataforma de resistencia frente a la impunidad de las situaciones de acoso y abuso sexual, proponiendo un poder-hacer del arte ante el mandato de la sexualidad reproductiva y la cultura de la violación, tal como se puede observar en *Orden y patria* (2019) y en el trabajo de duelo representado por *Memorial* (2020).

Desde temprano, las obras de Linett se han planteado en razón de lo colectivo, abogando por la parodia y el hurto anárquico de los significantes patrios. Muestra de ello es la fotoperformance *Hijos ilegítimos* (2015). No obstante, la recepción de la propuesta autoral de la Yeguada Latinoamericana, creada y dirigida desde el 2017, no ha estado exenta de fricciones, omisiones y malos entendidos. Contrario a lo que se pensaría, la Yeguada no apunta a la historicidad estético-política sedimentada por Las Yeguas del Apocalipsis, sino más bien al híbrido de una *individuación-manada* en la que reverbera el campo de intensidades del teatro de la crueldad. La diferencia sexual demarca allí una distancia irreductible. Antes que restituir el gesto colonial de montarse a unos equinos domesticados para fines humanos y reiterar, de paso, el especismo de la metafísica occidental, esa individuación-manada *encarna* el espíritu de «las yeguas». Leído en clave cuir, habrá que hablar, de aquí en más, de la *invaginación* de una agresión deshumanizante que hace de tal huella el caudal de un proceso de identificación emancipatorio.

¹ Nelly Richard, *Crítica y política* (Santiago: Palinodia, 2013), 103.

Anger, rebellion and denunciation are the fuel that mobilizes Cheril Linett's work. Since 2015, the artist has been adding bits and pieces to a critique of gender violence with a prolific production and the insurrectionary will of a feminism that, in addition to stressing the *sensorium* of the public space, has managed to integrate the polychromy of the politics of sexual dissent with the reflections on art and politics in Chile in the last decade. Undoubtedly, Linett's work is, thanks to this, one of the main contributions that have countered what Nelly Richard once perceived as an unfortunate asymmetry between the literary field and the visual arts: "unlike what happened around the literary sphere since the years of the dictatorship, in the field of Chilean visual arts [...] feminist theory is not yet used as an axis of critical focus"¹. With Linett, this deficit is corrected by opening up the memory of the femicides of pregnant bodies, by questioning the institutionality of the rule of law and questioning the cis-masculine privilege behind inequity, by stimulating the reactions of the moral economy of conservative values, by expanding the 'lubricious becoming' of differences within feminisms and counteracting the sexual overcoding of pornopatriarchal mechanisms.

In her performances, the inflections of politico-social activisms and the representation of the crimes of the State repressive apparatus are key, to the point that her interventions seek physical and visual contact with police officers. The deployment of her strategies makes performance art a platform of resistance against impunity in situations of sexual harassment and abuse, offering a power of action for art in the face of the mandate of reproductive sexuality and rape culture, as can be seen in *Order and Homeland* (2019) and in the mourning piece represented by *Memorial* (2020).

From early on, Linett's works have been conceived on a collective basis, advocating parody and anarchic theft of national signifiers. Proof of this is the photoperformance *Illegitimate Children* (2015). However, the reception of the

authorial proposal behind the *Yeguada Latinoamericana*, created and directed since 2017, has not been without friction, omissions and misunderstandings. Contrary to what one might think, the *Yeguada* does not point to the aesthetic-political historicity sedimented by *Las Yeguas del Apocalipsis* [*The Mares of the Apocalypse*], but rather the hybrid of an individuation-herd in which the field of intensities of the theater of cruelty reverberates. The sexual difference marks an irreducible distance there. Rather than restoring the colonial gesture of riding on domesticated equines for human purposes and reiterating, incidentally, the speciesism of Western metaphysics, this herd-individuation embodies the spirit of "the mares." Read in a queer key, it will be necessary to speak, from now on, of the *invagination* of a dehumanizing aggression that makes such trace the wealth of an emancipatory identification process.

¹ Nelly Richard, *Crítica y política* (Santiago: Palinodia, 2013), 103.

Claudia González Godoy



1 CRITICAL ZONES. OBSERVATORIES FOR
EARTHLY POLITICS (2020-2021)

Vista de la instalación ZKM | © Center for Art
and Media Karlsruhe. Registro: Tobias Wootton.



Hidroscopia

Hydroscopy

Desde su formación como artista, Claudia González se interesó en las tecnologías como materialidad, influida por la emergente escena medial gestada en Chile a principios del 2000. En dicho contexto, formó Chimbabab (2008-2012)¹ junto con la artista Constanza Piña, proyecto que se sumó a otras iniciativas de similar cariz para cuestionar los modos de hacer y pensar la creación artística desde las tecnologías. La electrónica ha sido su campo de exploración continua configurando un lenguaje propio que expresa en talleres, docencia, editorial y creación. Esta experiencia dio paso al abandono progresivo de los sesgos formales para indagar en la vida de las comunidades afectadas por el extractivismo donde las mujeres tejen la resistencia.

Combinando herramientas análogas y digitales con el grabado, el sonido como acontecimiento, la instalación y la performance, se da vida a grandes estructuras e instrumentos animados por el agua. A través de las condiciones conductivas, biológicas, físicas y simbólicas de este material, la artista hilvana una sintaxis que señala el trayecto estético y político de su proceder fenomenológico.

Invitada por el Museo de Arte Contemporáneo, González inició su serie *Hidroscopia* (2016)², en la que recoge el impacto ambiental y la degradación del paisaje como resultado de la alteración radical de ecosistemas y comunidades humanas. Su mirada se posó en las intervenciones sufridas por los ríos Mapocho, Loa y Maule a causa de la explotación hídrica, minera e hidroeléctrica, respectivamente; tres cauces fundamentales para el mundo natural y humano que evidencian los efectos nocivos de la explotación colonial. Es en este cruce donde observamos en la artista un fuerte vínculo con la filósofa feminista Silvia Federici³, especialmente cuando esta explica cómo la comprensión mágica del mundo fue arrasada por la ciencia capitalista para instaurar el control del cuerpo social y sus subjetividades.

En este sentido, utilizar la electrónica para abordar las aguas ocultas supone una doble apropiación: subvertir la filosofía mecanicista y, al mismo tiempo, legitimar los saberes culturales en la sobrevivencia de las

comunidades, relevando las estrategias de «cosecha» en pleno Antropoceno. Para ello, efectúa estudios de campo en los que recolecta muestras de aguas que registra por medio del dibujo, la fotografía, el video y el archivo del paisaje sonoro. Estas muestras son observadas en su carácter incierto y microparticulado develando figuras y texturas que luego son traspasadas al pirograbado y al grabado láser sobre placas de cobre que funcionan también como cartografías capaces de gatillar procesos electrosonoros a partir del goteo incesante de clepsidras instaladas en la cima de varias estructuras de madera.

Por su parte, *Hidroscopia / Maule* (2021)⁴ escapa del programa inicial de la serie al incluir la práctica comunitaria del crochet y el bordado. De este modo, la instalación deja de ser el primer destino para enfocarse en la relación performativa y memorial con el territorio. Así, los relatos y las activaciones del cuerpo se ensamblan con un parlante que reproduce sonidos acuíferos y las voces de las abuelas de la comunidad. Se agrega una antena tejida que intercepta las frecuencias electromagnéticas de la central hidroeléctrica Colbún-Machicura y una manta Faraday performada por mujeres de la zona en su vida cotidiana.

1 Laboratorio de creación colaborativa ubicado en la comuna de Recoleta (Santiago), donde antaño se marcaba la frontera entre la ciudad moderna y las chacras.

2 *Hidroscopia / Loa* (2018), realizada tras *Hidroscopia / Mapocho* (2016), se presentó en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Santiago) y en Ars Electrónica (Austria); una variante se mostró en la Bienal de Artes Mediales (Santiago) y posteriormente en la exposición «Critical Zone» del Center for Art and Media Karlsruhe (ZKM, Alemania), curada por los teóricos Bruno Latour y Peter Weibel.

3 Federici señala: «En la filosofía mecanicista se percibe un nuevo espíritu burgués, que calcula, clasifica, hace distinciones y degrada al cuerpo sólo para racionalizar sus facultades, lo que apunta no sólo a intensificar su sujeción, sino a maximizar su utilidad social». *Calibán y la bruja* (Madrid: Traficantes de sueños, 2010), 190.

4 Curada por Bettina Korintenberg para la Galería IFA de Stuttgart (Alemania) con la colaboración de Andes residencias.

Since her training as an artist, Claudia González became interested in technologies as materiality, influenced by the emerging medial scene that took place in Chile at the beginning of 2000. In this context, she formed Chimbabab (2008-2012)¹ together with artist Constanza Piña, a project that connected with other initiatives of a similar nature in order to question the creation and thought on technology-based art. Electronics has been her continuous field of exploration, configuring her own language expressed in workshops, teaching, publishing and creation. This experience gave way to the progressive abandonment of formal biases in order to explore the life of communities where women weave resistance against extractivism.

Combining analog and digital tools with engraving, sound as event, installation and performance, Claudia gives life to large structures and instruments animated by water. Through the conductive, biological, physical and symbolic conditions of this material, the artist weaves together a syntax that indicates the aesthetic and political path of her phenomenological behavior.

Invited by the Museum of Contemporary Art, she began her *Hidroscopia* series (2016)², in which she collects the environmental impact and the degradation of the landscape as a result of the radical alteration of ecosystems and human communities. Her gaze fell on the interventions suffered by the Mapocho, Loa and Maule rivers due to water, mining and hydroelectric exploitation, respectively; three fundamental water courses for the natural and human world that show the harmful effects of colonial exploitation. It is at this junction where we observe in the artist a strong connection to feminist philosopher Silvia Federici³, especially when she explains how the magical understanding of the world was obliterated by capitalist science to establish control of the social body and its subjectivities.

In this sense, using electronics to address undercurrents implies a double appropriation: subverting the mechanistic philosophy and, at the same time, legitimizing cultural knowledge in the survival of

communities, revealing the “harvest” strategies in the midst of the Anthropocene. To do this, Claudia conducts field studies in which she collects water samples that she records through drawing, photography, video and a soundscape archive. These samples are observed in their uncertain and microparticulate character, revealing figures and textures that are then transferred to pyrography and laser engraving on copper plates that also function as cartographies capable of triggering electro-sonic processes upon the incessant dripping of hourglasses installed on top of various wooden structures.

On the other hand, *Hidroscopia/Maule* (2021)⁴ escapes from the initial program of the series by including the community practice of crochet and embroidery. In this way, the installation ceases to be the first destination in order to focus on the performative and memorial relationship with the territory. Thus, the stories and activations of the body are assembled with a speaker that reproduces watery sounds and the voices of the community’s grandmothers. An additional woven antenna intercepts the electromagnetic frequencies of the Colbún-Machicura hydroelectric power plant and a Faraday blanket performed by local women in their daily lives.

1 Collaborative creation laboratory located in the Recoleta borough (Santiago), former location of the border between the modern city and the farm lands.

2 *Hidroscopia/Loa* (2018), carried out after *Hidroscopia/Mapocho* (2016), was presented at the Salvador Allende Solidarity Museum (Santiago) and at Ars Electrónica (Austria); a variant was shown at the Media Arts Biennial (Santiago) and later at the “Critical Zone” exhibition at the Center for Art and Media Karlsruhe (ZKM, Germany), curated by theorists Bruno Latour and Peter Weibel.

3 Federici says: “In mechanistic philosophy a new bourgeois spirit is perceived, which calculates, classifies, makes distinctions and degrades the body only to rationalize its faculties, which aims not only at intensifying its subjection, but to maximize its social utility.” *Calibán y la bruja* (Madrid: Traficantes de sueños, 2010), 190.

4 Curated by Bettina Korintenberg for the IFA Gallery in Stuttgart, Germany, with the collaboration of Andes residencies.

Reseñas

Reviews



Artistas / Colectivas
Artists / Collectives

Alejandra Pérez Núñez

<http://elpueblodechina.org>

Punta Arenas, Chile, 1972. Vive y trabaja en Peralillo. Artista medial, música y hacker. Doctora en Creative Media por la Universidad de Westminster y licenciada en Estética y psicóloga de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Mediante el software libre y hardware Hazlo tu Mismx, desarrolla su obra principalmente en sonido, instalación y video centrados en la Antártica y las distintas formas de lo imperceptible. Ha colaborado con colectivos en Valparaíso, Arequipa y París. Docente de la Universidad de Valparaíso y la Universidad de Chile. Ha recibido la beca CREAM para estudios de doctorado en Londres (2014-2017) y el Fondo de Fomento Audiovisual (2008).

Punta Arenas, Chile, 1972. She lives and works in Peralillo. Medial artist, musician and hacker. She has a doctorate in Creative Media from the University of Westminster and a degree in Aesthetics and Psychology from the Pontificia Universidad Católica de Chile. Using free software and *Hazlo tu Mismx* (DIY) hardware, she mainly deals with sound, installation and video, focused on Antarctica and the different forms of what is imperceptible. She has collaborated with collectives in Valparaíso, Arequipa and Paris. She is a teacher at the University of Valparaíso and the University of Chile. She has received the CREAM scholarship for doctoral studies in London (2014-2017) and the Audiovisual Development Fund (2008).

Ana Blanchard

[@ana_blan_chard](http://www.anablanchard.cl)

Santiago, Chile, 1981. Vive y trabaja en Viña del Mar. Artista visual y profesora, egresada de la Universidad de Viña del Mar, con estudios en la Escuela de Fotografía Cámara Lúcida, Valparaíso. Actualmente cursa el Magíster de Investigación-Creación de la Imagen en la Universidad Finis Terrae. Mamá de Ana Juanita, gestora y profesora en Casa 90 Taller, ha incursionado también en el diseño y la carpintería. En su proceso creativo se centra el trabajo por capas como estrategia de performance íntima, desplegando ideas, observaciones, emociones y obsesiones que se van develando desde la escritura al croquis y culminan principalmente en la fotografía, pero también en esculturas, pinturas, performances y videos. Ha expuesto de forma individual y colectiva en diversas instancias, concursos y ferias de arte desde el año 2000 hasta hoy.

Santiago, Chile, 1981. She lives and works in Viña del Mar. Visual artist and teacher, graduated from the University of Viña del Mar, with studies at the Cámara Lúcida School of Photography in Valparaíso. She is currently pursuing a Master's Degree in Image Creation-Research at the Finis Terrae University. She is Ana Juanita's mother, manager and teacher at Casa 90 Taller, and has also worked in design and carpentry. Her creative process focuses on layered work as an intimate performance strategy, displaying ideas, observations, emotions and obsessions that are revealed from writing to sketch, generally culminating in photography, but also in sculptures, paintings, performances and videos. She has exhibited individually and collectively in various instances, contests and art fairs from 2000 to this day.

Andrea Herrera Poblete

<https://andreaahp.hotglue.me>

Santiago, Chile, 1986. Vive y trabaja entre la región del Biobío y La Araucanía. Artista visual y fotógrafa. Licenciada en Artes Plásticas de la Universidad de Chile y MA en Esfera Pública de Edhea, Suiza. Sus proyectos fotográficos autorales y colectivos se enfocan principalmente en procesos colaborativos y de creación colectiva. Su práctica artística, basada en la colaboración, transita entre lo fotográfico, la educación, los procesos editoriales, la investigación artística con enfoque feminista y el trabajo en el territorio. Integra los colectivos Caja de cartón, Colectiva Vamp, Mesa8 y Cooperativa de Fotógrafas.

Santiago, Chile, 1986. She lives and works between the Biobío region and La Araucanía. Visual artist and photographer. She has a degree in Plastic Arts from the University of Chile and an MA in Public Sphere from Edhea, Switzerland. Her creative and collective photographic projects mainly focus on collaborative processes and collective creation. Her artistic practice, based on collaboration, moves between photography, education, editorial processes, artistic research with a feminist approach and territorial work. She is a member of the Caja de Cartón, Colectiva Vamp, Mesa8 and Cooperativa de Fotógrafas collectives.

Angie Saiz González

www.angiesaiz.cl

Santiago, Chile, 1977. Vive y trabaja realizando proyectos expositivos y residencias dentro y fuera de Chile. Es artista visual con estudios en Bellas Artes y Realización Cinematográfica en la Universidad de Chile. Desarrolla su obra en fotografía, intervención pública, videoinstalación y arte sonoro. Su trabajo aborda problemáticas estéticas a partir del imaginario biográfico, el cruce y crisis entre las viejas-nuevas tecnologías, y los conceptos de trauma, limbo y ruina. Ha realizado residencias artísticas, exposiciones y curatorías en importantes espacios dentro de Chile y en Portugal, Italia, Brasil, Argentina, Colombia, Ecuador, México y Estados Unidos.

Santiago, Chile, 1977. She lives and works carrying out exhibition projects and residencies in Chile and abroad. She is a visual artist with studies in Fine Arts and Filmmaking at the University of Chile. She works with photography, public intervention, video installation and sound art. Her work addresses aesthetic problems based on biographical imaginaries, the intersection and crisis between old and new technologies, and the concepts of trauma, limbo and ruin. She has carried out artistic residencies, exhibitions and curatorships in important spaces in Chile and in Portugal, Italy, Brazil, Argentina, Colombia, Ecuador, Mexico and the United States.

Antonieta Clunes Reyes

<https://antonietaclunes.com/wordpress>

Punta Arenas, Chile, 1983. Vive y trabaja en Antofagasta. Diseñadora, artista y curadora. Diplomada en Fotografía en la Universidad de Chile y magíster en Artes Mediales de la misma universidad. Actualmente estudia un diplomado de Diseño Escénico. Trabaja los cruces entre arte, tecnología y naturaleza bajo el concepto de decolonialidad, cuestionando la Historia y las relaciones de poder por medio de instalaciones. Como investigadora, realizó proyectos de artes electrónicas, estudios de género, y *tecnorandinismo* (tecnologías ancestrales de la región andina). Dirigió Espacio Modelo, un proyecto de arte y comunidad; Norte Medial, encuentro de Artes Mediales, y la Escuela Antitaxonomista, un proyecto educativo de arte, tecnología y conocimiento del territorio orientado a niños. Forma parte de la Colectiva de Acciones de Arte Marejada.

Punta Arenas, Chile, 1983. She lives and works in Antofagasta. Designer, artist and curator. She has a degree in Photography and a Master's in Media Arts from the University of Chile. She is currently studying a Diploma in Scenic Design. She works on the intersections between art, technology and nature under the concept of decoloniality, questioning History and power relations through installations. As a researcher, she has carried out projects on electronic arts, gender studies, and technorandinism (ancestral technologies from the Andean region). She directed Espacio Modelo, an art and community project; Medial North, meeting of Medial Arts, and the Anti-Taxonomist School, an educational project of art, technology and knowledge of the territory aimed at children. She is part of the Acciones de Arte Marejada collective.

AOIR Laboratorio Sonoro

www.aoir.cl

Concepción, Chile, 2016. Dupla creativa de investigación y experimentación con medios visuales y sonoros integrada por Camila (Cijka) Arzola Troncoso y Valentina Villarroel Ambiado. Su metodología se basa en la exploración y registro de campo para desarrollar composiciones a partir de la práctica de escucha y la improvisación. Organizan la Semana de la Escucha en Concepción, haciéndose parte de la celebración mundial del Día de la Escucha promovido por el World Listening Project. Han realizado diversas residencias de investigación y creación y su obra se ha exhibido en distintas instituciones culturales. Actualmente desarrollan Cartografía Sonora AOIR, una plataforma digital colaborativa de archivo y difusión de la memoria sonora, y Bowerbankii Electrónica, estudio de diseño y fabricación de microfonía e instrumentos electrónicos analógicos.

Concepción, Chile, 2016. Creative duo of research and experimentation with visual and sound media made up of Camila (Cijka) Arzola Troncoso and Valentina Villarroel Ambiado. Their methodology is based on field exploration and recording to develop compositions based on a listening practice and improvisation. They organize the Listening Week in Concepción, becoming part of the worldwide celebration of the Listening Day promoted by the World Listening Project. They have carried out various research and creation residencies and their work has been exhibited in different cultural institutions. They are currently developing Cartografía Sonora AOIR, a collaborative digital platform for the archiving and dissemination of sound memory, and Bowerbankii Electrónica, a studio for the design and manufacture of microphones and analog electronic instruments.

Astrid González Quintero

<https://astridgonzalezartista.weebly.com>

Medellín, Colombia, 1994. Vive y trabaja en distintos territorios. Artista plástica. Estudió Artes Plásticas en la Fundación Universitaria Bellas Artes, Medellín. A partir de distintas disciplinas como video, fotografía, dibujo digital y escultura, trabaja abordando reflexiones sobre los procesos históricos de las comunidades afrodescendientes en América. Su relación con el arte transita también hacia la investigación. Ha expuesto en Chile y en Colombia —recientemente en el Museo de Arte Moderno de Medellín— y es autora del libro *Ombiligo cimarrón. Investigación creación* (2019).

Medellín, Colombia, 1994. She lives and works in different territories. Plastic artist. She studied Plastic Arts at the Fundación Universitaria Bellas Artes in Medellín. From different disciplines such as video, photography, digital drawing and sculpture, she works by addressing reflections on the historical processes of Afro-descendant communities in America. Her relationship with art also addresses research. She has exhibited in Chile and Colombia, recently at the Museum of Modern Art in Medellín. She is the author of *Ombiligo cimarrón. Investigación creación* (2019).

Camila Ramírez Gajardo

www.camilaramirezg.wix.com/portafolio

Antofagasta, Chile, 1988. Vive y trabaja en Santiago. Artista visual. Licenciada en Arte de la Universidad Diego Portales y magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Su obra se desarrolla en torno a lo objetual, a la gráfica y las acciones, y cuyo tema central es la relación entre arte, juego y trabajo. Ha expuesto en diversas exhibiciones individuales y colectivas en museos, galerías y espacios independientes tanto en Chile como en el extranjero. Durante el 2012 integró el colectivo de artistas Intento Colectivo, con el cual creó y dirigió Galería Armada. Actualmente se desempeña como docente en la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales.

Antofagasta, Chile, 1988. She lives and works in Santiago. Visual artist. She has a degree in Art from the Diego Portales University and a Master's in Visual Arts from the University of Chile. Her work deals with objects, graphics and actions, with a central theme in the relationship between art, play and work. She has exhibited in various individual and group exhibitions in museums, galleries and independent spaces both in Chile and abroad. During 2012 she was a member of the Intento Colectivo art collective, with which she created and directed Galería Armada. She currently teaches at the Diego Portales University School of Art.

Carolina Agüero

<https://cargocollective.com/carolinaaguero>

Puerto Montt, Chile, 1986. Vive y trabaja en Valparaíso. Fotógrafa y artista visual. Estudió Fotografía en el Instituto Profesional Arcos de Viña del Mar y en la Escuela Cámara Lúcida de Valparaíso. Ha expuesto colectiva e individualmente tanto en Chile como en el extranjero. Actualmente dicta clases y talleres en Balmaceda Arte Joven (Valparaíso) y en establecimientos escolares. Ha sido seleccionada y ganadora de diversos concursos de arte y fotografía, entre ellos el Premio de Honor XXXVII Concurso Nacional Arte Joven de la Universidad de Valparaíso y el primer lugar de la categoría Retrato en FotoPrensa Chile (2018). Pertenece a la colectiva Culebra Colectiva y es parte del equipo EFFEM (Encuentro Fotográfico Femenino).

Puerto Montt, Chile, 1986. She lives and works in Valparaíso. Photographer and visual artist. She studied Photography at the Arcos Professional Institute in Viña del Mar and at the Cámara Lúcida School in Valparaíso. She has exhibited collectively and individually both in Chile and abroad. She currently teaches and conducts workshops in Balmaceda Arte Joven (Valparaíso) and in schools. She has been part of various art and photography competitions, receiving the XXXVII National Young Art Contest Honor Award from the University of Valparaíso and the first place in the Portrait category in FotoPrensa Chile (2018). She belongs to the Culebra Colectiva collective and is part of staff of the EFFEM (Female Photographic Meeting).

Carolina Opazo Riveros

<https://carolinaopazo.hotglue.me>

Valdivia, Chile, 1987. Vive en Suiza. Artista investigadora. Estudió Artes Visuales en la Universidad Austral de Chile y cursa el MA en Esfera Pública de Edheia, Suiza. A través del arte sonoro y la escritura, investiga la percepción, teoría e historia del sonido para vincularla con el mundo rural del sur. Trabaja sobre las fronteras entre el material histórico y la ficción, el Sur y sus resistencias políticas y poéticas, y los vínculos entre el pensamiento decolonial y ecofeminista con la producción teórica del sur desde las experiencias de lo vivo. Actualmente trabaja y dialoga con artistas y cultores de arte de Zurich y Concepción.

Valdivia, Chile, 1987. She lives in Switzerland. Research artist. She studied Visual Arts at the Austral University of Chile and is pursuing an MA in Public Sphere in Edheia, Switzerland. Through sound art and writing, she explores the perception, theory and history of sound connecting it with the rural world of the south. She works on the borders between historical material and fiction, the South and its political and poetic resistances, and the intersections between decolonial and ecofeminist thought with the theoretical production of the South based on lived experiences. She currently works and is in dialogue with artists and art developers from Zurich and Concepción.

Cecilia Flores Aracena

<https://ceciliaflores.cl>

Puerto Aysén, Chile, 1982. Vive y trabaja en Santiago. Artista visual, magíster en Artes Visuales y profesora de la Universidad de Chile. Su obra se plantea por medio de la cerámica, textil, video y la instalación, en los cuales se manifiestan ideas relativas a lo doméstico, lo ominoso y sus múltiples desplazamientos. Ha expuesto en distintas galerías y museos con muestras colectivas e individuales como «Doméstica» (2010) y «Memoria selectiva» (2017). Su obra se ha presentado en países como Argentina, México, Bolivia, Alemania, Estonia y Cuba. Actualmente se encuentra trabajando en su proyecto de nuevos medios, *Silencio amplificado* (Fondart 2019).

Puerto Aysén, Chile, 1982. She lives and works in Santiago. She is a visual artist, master in Visual Arts and professor at the University of Chile. She works with ceramics, textiles, video and installation, in which ideas related to domesticity, the ominous and its multiple movements are manifested. She has exhibited in different galleries and museums in collective and individual exhibitions such as “Doméstica” (2010) and “Memoria selectiva” (2017). Her work has been presented in countries such as Argentina, Mexico, Bolivia, Germany, Estonia and Cuba. She is currently working on her new media project, *Amplified Silence* (Fondart 2019).

Cheril Linett

@yeguada_latinoamericana

Santiago, Chile, 1988. Vive y trabaja en la misma ciudad. Performer e investigadora escénica. Licenciada en Teatro mención Intérprete de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Su trabajo se desarrolla a través de la performance, videoperformance y fotoperformance. En sus obras e investigaciones aborda temáticas políticas de carácter feminista, indagando en los roles sociales y sexo-genéricos, y la violencia de los sistemas «normalizadores» con los que el poder opera. Ha creado y dirigido numerosas obras agrupadas en series de performance. Actualmente es becaria del Programa de Dirección Escénica de la FITAM y el Goethe Institut (Chile). Creadora del proyecto Yeguada Latinoamericana, cuyos registros de su primera acción ingresaron recientemente a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

Santiago, Chile, 1988. She lives and works in the same city. Performer and stage researcher. Bachelor in Theater Interpretation from the Academia de Humanismo Cristiano University. She works in performance, video performance and photo performance. In her works and research, she addresses feminist political issues, investigating social and gender roles, and the violence of the “normalizing” systems with which power operates. She has created and directed numerous works grouped into performance series. She is currently a fellow of the Scenic Direction Program of the FITAM and the Goethe Institut (Chile). She is the creator of the Yeguada Latinoamericana project, whose records of their first action recently entered the collection of the National Museum of Fine Arts.

Cholita Chic

@cholitachic

Arica, Chile, 2014. Viven y trabajan desde la frontera tripartita. Colectivo de hermanas creadoras, fotógrafas, diseñadoras y artistas visuales. Su obra se desarrolla mediante un imaginario colectivo representado por Cholita Chic, que difunde una serie de diálogos para revisar el lugar de la mujer aymara bajo el espacio neoliberal diezmado por el patriarcado y denunciar la triangulación de diversos conceptos euroblancos que han exotizado la imagen de la mujer indígena en América. No solo estudian la contingencia de la relación chileno-boliviana-peruana, sino que además, desde diversos recursos audiovisuales, artísticos y fotográficos, instalan temas relacionados al género ante el marco que imponen ciertas territorialidades cada vez más globalizadas.

Arica, Chile, 2014. They live and work on the tripartite border. A collective of creative sisters, photographers, designers and visual artists. Their work develops through a collective imaginary represented by Cholita Chic, who disseminates a series of dialogues to review the place of Aymara women under the neoliberal space decimated by the patriarchy, denouncing the triangulation of various Euro-white concepts that have exoticized the image of indigenous women in America. Not only do they study the contingency of the Chile-Bolivia-Peru relationship, but also, from various audiovisual, artistic and photographic resources, they place gender-related issues before the framework imposed by certain increasingly globalized territorialities.

Claudia González Godoy

www.claudiagonzalez.cl

www.clubdearteysocologia.cl

Santiago, Chile, 1983. Vive y trabaja en la misma ciudad. Artista medial y gestora de proyectos educativos en arte y tecnología. Su propuesta gira en torno a la noción de materialidad en los soportes analógicos y digitales mediante la instalación sonora, textil, electrónica y el grabado. Trabaja en la intersección del arte, la ciencia y la tecnología, con un interés en las problemáticas medioambientales proyectadas a las comunidades y los territorios. Ha participado en diversos encuentros, festivales y exposiciones. Fue codirectora del Proyecto Laboratorio de Arte y Tecnología Chimalab (2008-2012) y cofundadora de Surófona, Radio Latinoamericana de Artes Electrónicas. Actualmente es docente del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile.

Santiago, Chile, 1983. She lives and works in the same city. She is a media artist and manager of educational projects in art and technology. Her proposal revolves around the notion of materiality in analog and digital media through sound, textile, electronic installation and engraving. She works at the intersection of art, science and technology, with an interest in environmental issues projected to communities and territories. She has participated in various meetings, festivals and exhibitions. She was co-director of the Chimalab Art and Technology Laboratory Project (2008-2012) and co-founder of Surófona, Latin American Radio of Electronic Arts. She is currently a professor in the Department of Visual Arts at the University of Chile.

Claudia Gutiérrez Marfull

@claudia.gutierrezm

Santiago, Chile, 1987. Vive y trabaja en la misma ciudad. Artista visual. Es licenciada en Artes Visuales de la Universidad Diego Portales. Su trabajo se centra en la utilización de técnicas textiles, principalmente bordado, para representar sectores de la periferia o lugares abandonados del paisaje urbano. Su obra ha sido presentada tanto en Chile como en el extranjero y recientemente fue adquirida por la Fundación Kadist de Francia y por la convocatoria nacional Fondo de Adquisiciones de Arte Contemporáneo, impulsada por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Santiago, Chile, 1987. She lives and works in the same city. Visual artist. She has a degree in Visual Arts from the Diego Portales University. Her work focuses on the use of textile techniques, mainly embroidery, to represent sectors of the periphery or abandoned places of the urban landscape. Her work has been presented both in Chile and abroad and was recently acquired by the Kadist Foundation in France and by the national call for the Contemporary Art Acquisitions Fund promoted by the Ministry of Cultures, Arts and Heritage.

Santiago, Chile, 1981. Vive y trabaja en Chile y Europa. Artista visual. Magíster en Estudios Internacionales, diplomada en Biología del Conocer y la Comunicación Humana, y pintora de la Universidad de Chile. Su obra se desarrolla entre intervenciones urbanas, *land art*, performances e instalaciones. Actualmente trabaja en dos proyectos de intervenciones urbanas en Chile y Suiza, y un proyecto de *land art* en Chile. Su obra forma parte de las colecciones del Ministerio de Relaciones Exteriores y del Ministerio de las Culturas, el Arte y el Patrimonio. Ha expuesto en diferentes centros de cultura, espacios públicos, paisajes y museos tanto en Chile como en el extranjero.

Santiago, Chile, 1981. She lives and works in Chile and Europe. Visual artist. She has a master's degree in International Studies, a diploma in Knowledge Biology and Human Communication, and an Artist degree from the University of Chile. Her work deals with urban interventions, land art, performances and installations. She is currently working on two urban intervention projects in Chile and Switzerland, and a land art project in Chile. Her work is part of the collections of the Ministry of Foreign Affairs and the Ministry of Culture, Arts and Heritage. She has exhibited in different cultural centers, public spaces, landscapes and museums both in Chile and abroad.

Valparaíso, Chile, 2018. Colectivo artístico, interdisciplinario y feminista de mujeres integrado por Daffne Valdés Vargas, Paula Cometa Stange, Lea Cáceres Díaz y Sibila Sotomayor Van Rysseghem, que surge de la necesidad de difundir la teoría feminista a partir de la performance, específicamente a través de un lenguaje interdisciplinario que combina las artes escénicas, lo sonoro, el diseño gráfico y textil, la historia y las ciencias sociales. Creadoras de la intervención callejera *Un violador en tu camino*, replicada en más de 50 países durante 2019 y 2020.

Valparaíso, Chile, 2018. Artistic, interdisciplinary and feminist women's collective made up of Daffne Valdés Vargas, Paula Cometa Stange, Lea Cáceres Díaz and Sibila Sotomayor Van Rysseghem, which arises from the need to disseminate feminist theory based on performance, specifically through an interdisciplinary language that combines the performing arts, sound, graphic and textile design, history and social sciences. Creators of the street intervention *A rapist in your path*, replicated in more than 50 countries in 2019 and 2020.

Curicó, Chile, 1984. Vive y trabaja de forma nómada. Artista electrónica y bailarina. Licenciada en Artes de la Universidad de Playa Ancha y magíster en Artes Mediales de la Universidad de Chile; diplomada en Danza Contemporánea de Escenaborde; diplomada en Especialización en Video y Tecnologías Digitales Online/Offline del Media Center d'Art i Disseny (MECAD), España. Su trabajo integra danza, performances sonoras y obras de carácter participativo para reflexionar sobre los conjuntos humano-tecnológicos y el rol de las máquinas en nuestra cultura, cuestionando la academia, el capitalismo y el techno-hetero-patriarcado. Fundadora del Encuentro Tecnofeminista Cyborgrrrls en Ciudad de México. Ha realizado muestras, conciertos, *workshops* y conversatorios en América Latina, Europa, Estados Unidos, Canadá y Taiwán. Galardonada con mención honorífica en Ars Electronica por su obra *Khipu/Computador Prehispánico Electrotextil*.

Curicó, Chile, 1984. She lives and works nomadically. Electronic artist and dancer. Bachelor of Arts from the University of Playa Ancha and Master of Arts in Medial Arts from the University of Chile; Diploma in Contemporary Dance from Escenaborde; Diploma in Specialization in Online/Offline Video and Digital Technologies from the Media Center d'Art i Disseny (MECAD) in Spain. Her work integrates dance, sound performances and participatory works to reflect on human-technological ensembles and the role of machines in our culture, questioning the academy, capitalism and techno-hetero-patriarchy. She is the founder of the Cyborgrrrls Tecnofeminist Meeting in Mexico City. She has performed exhibitions, concerts, workshops, and lectures in Latin America, Europe, the United States, Canada, and Taiwan. She was awarded an honorable mention in Ars Electronica for her piece *Khipu/Computador Prehispánico Electrotextil*.

Constanza Urrutia Wegmann

[@constanzaurrutiawe.wixsite.com/misitio](https://constanzaurrutiawe.wixsite.com/misitio)
[@constanzaurrutiawe.wixsite.com/misitio](https://constanzaurrutiawe.wixsite.com/misitio)

Santiago, Chile, 1979. Vive y trabaja en la misma ciudad. Artista textil, licenciada en Artes Visuales y magíster en Artes, menciona Artes Visuales, de la Universidad de Chile, donde se desempeña como académica a cargo de la cátedra de Arte Textil. Su obra se desarrolla a través de instalaciones que transitan entre los textiles, la memoria y el archivo. Mediante minuciosas construcciones tejidas, la artista va hilando la historia al revisar hitos que irrumpieron en el devenir político y social de la nación. Su trabajo se ha presentado en el Museo Nacional de Bellas Artes y en el Museo de Arte Contemporáneo. Recientemente fue seleccionada para la Biennale Internationale de Métiers d'Art et de la Création «Revelations 2022» en el Grand Palais, Francia.

Santiago, Chile, 1979. She lives and works in the same city. She is a textile artist, with a degree in Visual Arts and a Master of Arts from the University of Chile, where she works as an academic in charge of the Textile Art department. Her work deals with installations that move between textiles, memory and archive. Through meticulously woven constructions, the artist weaves history by revisiting milestones that burst into the nation's political and social evolution. Her work has been presented at the National Museum of Fine Arts and the Museum of Contemporary Art. She was recently selected for the Biennale Internationale de Métiers d'Art et de la Création "Revelations 2022" at the Grand Palais, France.

Dani Negri

Daniela Pizarro Torres

[@_dani_negri_](https://artecomunitario.wixsite.com/daninegri)
[@archivemotivo](https://artecomunitario.wixsite.com/daninegri)
<https://artecomunitario.wixsite.com/daninegri>

Ovalle, Chile, 1982. Nómada (hoy en Coquimbo). Artista e investigadora. Licenciada en Arte de la Universidad Arcis y licenciada en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su obra se desarrolla principalmente a través de lo textil, compartiendo y experimentando en terreno el rol social de hacer arte comunitariamente. Su investigación reflexiona sobre el rol de la memoria personal vinculada con la memoria social colectiva, invitando a recordar en comunidad para reconstruir nuevas posibilidades de relatos y recuerdos. Su investigación-acción está acompañada de textiles testimoniales y una acumulación de material de archivo llamada *archivo emotivo*.

Ovalle, Chile, 1982. Nomad, currently living in Coquimbo. Artist and researcher. Bachelor of Art from the Arcis University and a Bachelor of Aesthetics from the Pontificia Universidad Católica de Chile. Her work is mainly developed through textiles, sharing and experiencing on site the social role of art making as a community. Her research reflects on the role of personal memory linked to collective social memory, fostering remembrance in the community to reconstruct new possibilities of stories and memories. Her action research is accompanied by testimonial textiles and an accumulation of archival material in the *Emotional Archive*.

Daniela Bertolini O'Ryan

www.danielabertolini.cl

Santiago, Chile, 1980. Vive y trabaja en la región de Valparaíso. Artista visual. Es licenciada en Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae y es candidata a magíster en Investigación-Creación de la Imagen en la misma universidad. A través de la fotografía, el *ready-made* y la videoperformance, desarrolla un discurso político de género en el que, a partir del autorretrato y la ironía, cuestiona las estructuras de poder que violentan a la mujer y que, en los actos del cotidiano, operan con el peso de la costumbre. Tiene dos publicaciones autorales: *Getting Fit* (2018) y *Ama de casa* (2019).

Santiago, Chile, 1980. She lives and works in the Valparaíso region. Visual artist. She has a degree in Visual Arts from the Finis Terrae University and is a candidate for a Master's degree in Image Research-Creation at the same university. Through photography, ready-made and video performance, she develops a political gender discourse with which, based on self-portrait and irony, she questions the power structures that violate women and that, in everyday acts, operate with the weight of habit. She has two publications: *Getting Fit* (2018) and *Housewife* (2019).

Emilia Veco

Emilia Costabal Puga

www.depinturasychicharras.com

Santiago, Chile, 1993. Vive y trabaja entre Santiago y Aysén. Artista Visual. Estudió Artes Visuales con especialidad en pintura en la Universidad de Chile. Su trabajo —que desarrolla en diálogo con comunidades aisladas— fluctúa entre pintura, narrativa, poesía y recopilación de fragmentos para abordar temas vinculados con el cuerpo, el territorio y la plasticidad de la memoria. Ha expuesto en varias localidades rurales de la región de Aysén, y participó como pintora en el proyecto Testimonial Spaces del pabellón de Chile en la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2021.

Santiago, Chile, 1993. She lives and works between Santiago and Aysén. Visual artist. She studied Visual Arts, specializing in painting, at the University of Chile. Her work, developed in dialogue with isolated communities, fluctuates between painting, narrative, poetry and a compilation of fragments to address issues related to the body, the territory and the plasticity of memory. She has exhibited in various rural locations in the Aysén region, and has participated as a painter in the Testimonial Spaces project of the Chile pavilion at the 2021 Venice Architecture Biennale.

Francisca Burgos Valderrama

[@lapiscinadenarcisa](https://www.instagram.com/lapiscinadenarcisa)
[@Casa_Echinopsis](https://www.instagram.com/Casa_Echinopsis)

Talca, Chile, 1979. Vive y trabaja en Huilliborgoa, Talca. Artista visual. Trabaja con instalaciones, video y performance. Su obra es una reinterpretación de imágenes de la naturaleza y el paisaje cotidiano, con reflexiones en torno al habitar y a quiénes somos. Sus imaginarios idealizan nuevas formas para un «seguir existiendo» desde aspectos simbólicos, una búsqueda que da sentido a una puesta en valor de identidades, con múltiples atmósferas históricas y visuales. Además, realiza nuevos formatos metodológicos para el fomento del arte en la educación y creó la Casa Echinopsis, un espacio para el desarrollo de arte contemporáneo en Huilliborgoa.

Talca, Chile, 1979. She lives and works in Huilliborgoa, Talca. Visual artist. She works with installations, video and performance. Her work is a reinterpretation of images of nature and the everyday landscape, with reflections on living and who we are. Her imaginaries idealize new forms to “continue existing” from symbolic aspects, a search that gives meaning to an enhancement of identities, with multiple historical and visual atmospheres. In addition, she creates new methodological formats for the promotion of art in education, creating the Echinopsis House, a space for the development of contemporary art in Huilliborgoa.

Gabriela Carmona Slier

<http://gabrielacarmona.cl>

Santiago, Chile, 1980. Vive y trabaja en la misma ciudad. Artista visual y profesora de Artes Visuales por la Universidad Finis Terrae. Para la creación de su obra, utiliza diversos medios artísticos como la instalación, la performance, el textil, el videoarte y la pintura. Sus temáticas recientes abordan la indagación de su propio cuerpo como símbolo y soporte social —desde su biografía y memoria— extendida a campos sociales y existenciales. Ha desarrollado su trabajo e investigación en paralelo a la educación artística, y ha formado parte de múltiples exposiciones en diversos espacios culturales y museos tanto en Chile como en el extranjero.

Santiago, Chile, 1980. She lives and works in the same city. She is a visual artist and professor of Visual Arts at the Finis Terrae University. For the creation of her work, she uses various artistic media such as installation, performance, textiles, video art and painting. Her recent themes address the research of her own body as a symbol and social support —based on her biography and memory— extended to social and existential fields. She has developed her work and research in parallel with artistic education, and has taken part in multiple exhibitions in various cultural spaces and museums both in Chile and abroad.

Gabriela Rivera Lucero

www.gabrielarivalucero.net

Santiago, Chile, 1977. Vive y trabaja en Cincorres, España. Artista visual, fotógrafa y madre. Es licenciada en Artes Visuales de la Universidad de Chile y máster en Fotografía de la Universitat Politècnica de València. Sus trabajos se desarrollan en los cruces de la fotografía, la performance y el oficio de la costura desde una perspectiva feminista, abordando temáticas como los cuidados, la violencia y lo abyecto. Participa de las colectivas Escuela de Arte Feminista (Chile), Zurcidoras del Sur, y Almaciga (España), que indagan en artes, territorio y ruralidad. Su obra se ha exhibido en Chile y el extranjero. Ha recibido reconocimientos como Fondart (Chile) y el Fondo Cultura Online CMCV (España).

Santiago, Chile, 1977. She lives and works in Cincorres, Spain. She is a visual artist, photographer and mother. She has a degree in Visual Arts from the University of Chile and a Master's degree in Photography from the Polytechnic University of Valencia. Her works deal with the intersections of photography, performance and the craft of sewing from a feminist perspective, addressing issues such as care, violence and the abject. She participates in the Escuela de Arte Feminista (Chile), Zurcidoras del Sur, and Almaciga (Spain) collectives, which explore the arts, territory and rurality. Her work has been exhibited in Chile and abroad. She has received awards such as Fondart (Chile) and the CMCV Online Culture Fund (Spain).

Gimena Castellón Arrieta

www.castellonarrieta.tumblr.com
www.cordilleragaleria.tumblr.com

Bahía Blanca, Argentina, 1979. Vive en Chile desde 2015. Diseñadora y artista visual. Trabajó en Baco Arte Contemporáneo en 2015 y en 2016 inició el proyecto virtual CordilleraGalería. Aborda su producción artística encarando una misión antropológica, pues busca voces en objetos y materiales que reaccionan y catalizan condiciones de su entorno. Le interesan las historias grabadas en los materiales como huellas de época. Practica el conocer las cosas directamente con el cuerpo para poder conectar con memorias antiguas. Cree en el arte como un estado de conversación.

Bahía Blanca, Argentina, 1979. She has lived in Chile since 2015. Designer and visual artist. She worked at Baco Arte Contemporáneo in 2015 and in 2016 she started the virtual project CordilleraGalería. She approaches her artistic production by facing an anthropological mission, looking for voices in objects and materials that react and catalyze conditions in their environment. She is interested in the stories etched into the materials as old traces. She practices knowing things directly with the body in order to connect with old memories. She believes in art as a state of conversation.

Isidora Bravo Véliz

<http://isidorabravo.cl>

Santiago, Chile, 1991. Vive y trabaja en la misma ciudad. Artista visual. Licenciada en Artes Visuales de la Universidad Diego Portales y diplomada en Dirección de Arte de la Escuela de Cine de Chile. Su obra se desarrolla a través de la serigrafía, la escultura e instalaciones con materiales como chicle, pelo y semen. De este modo obliga a mirar críticamente, desde la sátira y la burla, no solo el valor iconográfico y literal de los referentes que utiliza, sino también la materialidad con la que construye. Ha expuesto en Metales Pesados, D21 Proyectos de Arte y Die Ecke, entre otros. Su obra *Un polvo cuico* es portada de *Abismos temporales: Feminismo, estéticas travestis y teoría queer* (2018) de Nelly Richard.

Santiago, Chile, 1991. She lives and works in the same city. Visual artist. She has a degree in Visual Arts from the Diego Portales University and a diploma in Art Direction from the Chilean Film School. Her work deals with screen printing, sculpture and installations with materials such as chewing gum, hair and semen. In this way she forces us to look critically, from satire and mockery, not only at the iconographic and literal value of the references that she uses, but also at the materiality with which she constructs them. She has exhibited at Metales Pesados, D21 Proyectos de Arte and Die Ecke, among others. Her work *Un polvo cuico* is the cover of Nelly Richard's book *Abismos temporales: Feminismo, estéticas travestis y teoría queer* (2018).

Jessica Briceño Cisneros

www.jessicabc.com

Caracas, Venezuela, 1988. Vive y trabaja en Santiago. Artista visual y escultora. Es licenciada en Artes Visuales de la Universidad Diego Portales y magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Su obra, que se desarrolla desde la práctica escultórica, la fotografía y la performance, interroga nociones de monumentalidad, arquitectura del agua, pertenencia y latinoamericanidad. Es docente del Taller de Escultura en la carrera de Técnico en Arte y Gestión Cultural del AIEP, Universidad Andrés Bello. Ha participado en las residencias Sculpture Space y Skowhegan School of Painting and Sculpture, ambas en Estados Unidos. Su obra forma parte de colecciones privadas y públicas en Chile y América. Ha participado en exposiciones nacionales e internacionales, entre las que destaca la XIV Bienal de Cuenca, Ecuador.

Caracas, Venezuela, 1988. She lives and works in Santiago. Visual artist and sculptor. She has a degree in Visual Arts from the Diego Portales University and a Master's degree in Theory and History of Art from the University of Chile. Her work, which deals with sculpture, photography and performance, questions notions of monumentality, water architecture, belonging and Latin America. She is a professor at the Sculpture Workshop in the Art and Cultural Management Technician career at AIEP, Andrés Bello University. She has participated in the Sculpture Space and Skowhegan School of Painting and Sculpture residencies, both in the United States. Her work is part of private and public collections in Chile and America. She has participated in national and international exhibitions, such as the XIV Biennial in Cuenca, Ecuador.

Juana Guerrero Aranda

<https://juanaguerrero.hotglue.me>

Santiago, Chile, 1989. Nunca fue santiaguina. Vive y trabaja en Iquique. Artista visual autodidacta, actriz egresada de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático. A partir del estudio corporal, comenzó a investigar las cicatrices del territorio, las interrelaciones de las comunidades y el rol del feminismo en el siglo XXI. Mediante la performance, el videoarte y el collage, cuestiona los poderes hegemónicos, la violación de los derechos humanos, el racismo y la sobreexplotación minera. Estos intereses han marcado su obra. Es parte del colectivo La Maricóna y CENEx (Centro de Estudios de la Naturaleza Extractiva).

Santiago, Chile, 1989. She was never from Santiago. She lives and works in Iquique. She is a self-taught visual artist and an actress graduated from the Metropolitan School of Dramatic Art. Based on a study of the body, she began to explore the scars of the territory, the interrelationships of the communities and the role of feminism in the 21st century. Through performance, video art and collage, she questions hegemonic powers, the violation of human rights, racism and mining overexploitation. These interests have marked her work. She is part of the La Maricóna collective and CENEx (Center for Extractive Nature Studies).

Katherina Oñate Potthoff

[@katherinaonatepotthoff](https://twitter.com/katherinaonatepotthoff)

Osorno, Chile, 1992. Vive y trabaja entre Puerto Varas y Santiago. Artista visual de la Universidad Austral de Chile, diplomada en Violencia Política, Memoria y Prácticas Culturales en América Latina y estudiante del Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Su obra se desarrolla a través de la instalación, problematizando nociones sobre memoria, escolarización y lo doméstico. Ha recibido distintos reconocimientos: APECH «José Balmes» (2017); Beca Chile Crea (2020) para sus estudios actuales de Balmaceda Arte Joven en la categoría Egresados. Recientemente su trabajo fue presentado en la XXI Bienal Internacional de Artes de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.

Osorno, Chile, 1992. She lives and works between Puerto Varas and Santiago. She is a visual artist from the Austral University of Chile, graduated in Political Violence, Memory and Cultural Practices in Latin America and currently pursuing a Master of Visual Arts at the University of Chile. Her work deals with installation, problematizing notions about memory, schooling and domesticity. She has received different awards: APECH “José Balmes” (2017); Chile Crea Scholarship (2020) for her current Master's studies; and the 5th Young Art University Contest of Balmaceda Arte Joven in the Graduates category. Her work was recently presented at the XXI International Biennial of Arts in Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.

353

Kimberly Halyburton Fuster

<https://kimberlyhalyburton.wixsite.com/altpro>

Valparaíso, Chile, 1990. Vive y trabaja en la misma ciudad. Artista visual, fotógrafa experimental, docente de Artes Visuales y magíster en Investigación y Creación Fotográfica de la Universidad Finis Terrae. Para desarrollar su obra en fotografía experimental, liga el uso de la cámara estenopeica a la observación del paisaje y su deterioro. Mediante emulsiones fotográficas artesanales —principalmente cianotipia, impresiones en clorofila y antotipos—, revela material de su archivo familiar y de su país, buscando representar la imagen de la mujer desde antaño y así contrastar las inquietudes sociales de la actualidad. Actualmente realiza talleres de fotografía experimental y forma parte de la Cooperativa Atkins, dedicada a la experimentación con procesos fotográficos alternativos.

Valparaíso, Chile, 1990. She lives and works in the same city. She is a visual artist, experimental photographer, teacher of Visual Arts, with a Master's degree in Research and Photographic Creation from the Finis Terrae University. To develop her work in experimental photography, she connects the use of the pinhole camera to the observation of the landscape and its deterioration. Using artisan photographic emulsions —mainly cyanotype, chlorophyll prints and anotypes—, she reveals material from her family archive and her country, seeking to represent the image of women since ancient times in contrast to the social concerns of today. She currently conducts experimental photography workshops and is part of the Atkins Cooperative, dedicated to experimenting with alternative photographic processes.

Liуска Astete Salazar

liubelizando.blogspot.com

tierrandante.blogspot.com

[@liudelbarro](https://www.instagram.com/liudelbarro)

[@colectivaefimera](https://www.facebook.com/colectivaefimera)

[@brigadamujeresmuralistas](https://www.facebook.com/brigadamujeresmuralistas)

Santiago, Chile, 1984. Vive y trabaja en Concepción. Madre, pobladora, artista visual, monitorea talleres artísticos, arteterapeuta y fitoterapeuta. Es licenciada en Artes Visuales de la Universidad de Concepción y diplomada en Arte Terapia de Shakti, espacio de formación feminista. Su trabajo artístico se desarrolla en las disciplinas de la performance, la pintura, el muralismo y la cerámica. Aborda como temáticas lo político en el arte, las luchas sociales, los presos políticos mapuche, el cuerpo, territorio y ritualidad. Desde 2018 participa en Efímera, colectiva de performance, y desde 2019 en Brigada de Mujeres Muralistas. El año 2020 participó de la 12.ª Bienal del Mercosur, Brasil.

Santiago, Chile, 1984. She lives and works in Concepción. She is a mother, villager, visual artist, monitor of artistic workshops, art therapist and phytotherapist. She has a degree in Visual Arts from the University of Concepción and a Diploma in Art Therapy at Shakti, a feminist training space. Her artistic work is developed in the disciplines of performance, painting, muralism and ceramics. She addresses politics in art, social struggles, Mapuche political prisoners, the body, territory and rituality. Since 2018 she has participated in Efímera, a performance collective, and since 2019 in Brigada de Mujeres Muralistas. In 2020 she participated in the 12th Mercosur Biennial in Brazil.

Lorena Muñoz Bahamondes

<https://lorenamuoz.blogspot.com>

<https://www.youtube.com/user/cualgloria>

Concepción, Chile 1975. Vive y trabaja en la misma ciudad. Licenciada en Artes Plásticas, mención Pintura. Ha participado en exposiciones colectivas e individuales tanto nacionales (Valdivia, Puerto Montt, Valparaíso, Santiago, Concepción) como internacionales (Brasil, España, Colombia y Argentina). Entre 2004 y 2016, paralelamente a su producción pictórica, intervino el espacio público en la ciudad de Concepción e incursionó en propuestas de carácter multimedia vinculadas al arte sonoro. Ha realizado talleres de pintura dirigidos a adultos mayores y personas con diversidad funcional. Actualmente desarrolla propuestas instalativas y performáticas donde vincula su trabajo artístico con problemáticas de género y disidencias sexuales.

Concepción, Chile 1975. She lives and works in the same city. She has a degree in Plastic Arts, specializing in Painting. She has participated in group and solo exhibitions both locally (Valdivia, Puerto Montt, Valparaíso, Santiago, Concepción) and abroad (Brazil, Spain, Colombia and Argentina). Between 2004 and 2016, in parallel to her pictorial production, she intervened the public space in the city of Concepción and ventured into multimedia proposals related to sound art. She has conducted painting workshops aimed at elderly people and people with functional diversity. Currently, she develops installation and performative proposals where she connects her artistic work with gender issues and sexual dissidence.

Marcela Huitraiqueo

www.marcelahuitraiqueo.com

Lof Huete Rukán, Temuco, Chile, 1994. Vive y trabaja en su comunidad. Creadora mapuche. Es licenciada en Artes Visuales de la Universidad Católica de Temuco y magíster en Arte y Patrimonio en la Universidad de Concepción. Se desenvuelve como un puente creativo entre la memoria y la imagen pictórica. Descentraliza el arte convencional para guiarlo en comunidad y generar un proceso creativo respetuoso y atingente. Ha compartido su trabajo en Wallmapu, Chile y el extranjero. Actualmente se despliega en proyectos de investigación artística que buscan el fortalecimiento de la memoria mapuche, además de su desempeño como ilustradora por la revitalización del mapuzungun.

Lof Huete Rukán, Temuco, Chile, 1994. She lives and works in her community. She is a Mapuche creator. She has a degree in Visual Arts from the Catholic University of Temuco and a Master's degree in Art and Heritage from the University of Concepción. She unfolds as a creative bridge between memory and pictorial image. She decentralizes conventional art to guide it into the community, generating a respectful and pertinent creative process. She has shared her work in Wallmapu, Chile and abroad. She currently works in artistic research projects that seek to strengthen the Mapuche memory, in addition to her work as an illustrator for the revitalization of the Mapuzungun language.

María Inés Candia Pérez

<https://www.facebook.com/groups/79676904654>

Santiago, Chile, 1950. Artista visual. Vive y trabaja en Iquique. Estudió Dibujo, Pintura e Historia del Arte en AR.CO (Artes y Comunicaciones), Lisboa, Portugal. Profesora en la Escuela Artística Violeta Parra y jefa de talleres en el Centro de la Unión Nacional de Padres y Amigos de Personas con Discapacidad Mental (UNPADE). Iquique. Trabaja el territorio en el colectivo Efecto Perimetral junto con cuatro artistas visuales en Caleta Pisagua, lugar histórico de Chile, hoy casi abandonado. Desde su propio territorio, Cerro Dragón —lugar relicto y santuario de la naturaleza—, registra audiovisualmente temas como la historia, el territorio, mudanzas climáticas, terremotos, la invasión inmobiliaria, el deterioro y la sobrevivencia. Participa en diversas exposiciones y publicaciones desde 1998.

Santiago, Chile, 1950. Visual artist. She lives and works in Iquique. She studied Drawing, Painting and Art History at AR.CO (Arts and Communications), Lisbon, Portugal. She is a teacher at the Violeta Parra Artistic School and head of workshops at the Center of the National Union of Parents and Friends of People with Mental Disabilities (UNPADE), Iquique. She works on the territory with the Efecto Perimetral collective, together with four visual artists in Caleta Pisagua, a historic place in Chile that is currently nearly abandoned. From her own territory, Cerro Dragón —a relict place and a nature sanctuary— she records themes such as history, territory, climatic change, earthquakes, real estate invasion, deterioration and survival. She has participated in various exhibitions and publications since 1998.

Mariana Najmanovich Sirota

www.mariananajmanovich.com

Buenos Aires, Argentina, 1983. Vive y trabaja en Santiago. Es licenciada en Artes Plásticas, mención Pintura, en la Universidad Finis Terrae y magíster en Creación Artística en la Universidad de Barcelona. Trabaja principalmente la disciplina pictórica (y sus desplazamientos) y la instalación. Su obra reflexiona a partir de inquietudes sobre aspectos destructivos, abyectos y, de algún modo, misteriosos que se expresan en el ser humano y sus construcciones culturales, que, en algunos casos, operan apaciguando expresiones agresivas por medio de la negación y omisión. Ha expuesto en diferentes museos y centros culturales tanto en Chile como en el extranjero.

Buenos Aires, Argentina, 1983. She lives and works in Santiago. She has a degree in Plastic Arts, specializing in Painting, from the Finis Terrae University and a Master's degree in Artistic Creation from the University of Barcelona. She mainly works with painting and its transformations, as well as installation. Her work reflects on concerns about destructive, abject and, in some way, mysterious aspects that are expressed in the human being and its cultural constructions, which, in some cases, operate by appeasing aggressive expressions through denial and omission. She has exhibited her work in different museums and cultural centers both in Chile and abroad.

355

Marla Freire Smith

www.marlafreire.cl

Quilpué, Chile, 1981. Vive y trabaja en Chile. Artista visual e investigadora en arte contemporáneo. Es doctora en Historia y Teoría del Arte, y máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual de la Universidad Autónoma de Madrid, máster en Escenografía por la Universidad Complutense de Madrid y licenciada en Arte de la Universidad de Playa Ancha (Chile). Su práctica e investigación artística son un cruce entre feminismos, memoria(s), identidad(es) y autoetnografía por medio de la performance, obra gráfica, instalaciones e investigaciones académicas. Su trabajo ha sido expuesto en distintos espacios y contextos en Latinoamérica y Europa.

Quilpué, Chile, 1981. She lives and works in Chile. She is a visual artist and researcher in contemporary art. She has a doctorate in Art History and Theory, and a Master's degree in Contemporary Art History and Visual Culture from the Autonomous University of Madrid, a Master's degree in Scenography from the Complutense University of Madrid and a degree in Art from the University of Playa Ancha (Chile). Her artistic practice and research intersects feminisms, memories, identities and autoethnography through performance, graphic work, installations and academic research. Her work has been exhibited in different spaces and contexts in Latin America and Europe.

Meliza Luna Venegas

www.melizaluna-venegas.com

@melizalunavenegas

Talca, Chile, 1991. Vive y trabaja en la misma ciudad. Artista, cineasta y educadora en escuelas rurales. Es licenciada en Artes Visuales y magíster en Cine Documental de la Universidad de Chile. Su obra se desarrolla a través de performances, esculturas, instalaciones y videos que exploran cómo las comunidades humanas y sus culturas se van redefiniendo en relación con las transformaciones de la naturaleza e incorporan el contexto y el azar. Actualmente desarrolla *Tata*, una serie de performances sobre el bosque que se estrenará en 2021 en la Bienal de Artes Mediales de Santiago de 2021, y el largometraje *Desierto verde*.

Talca, Chile, 1991. She lives and works in the same city. She is an artist, filmmaker and educator in rural schools. She has a degree in Visual Arts and a Master's in Documentary Film from the University of Chile. Her work deals with performances, sculptures, installations and videos that explore how human communities and their cultures are redefined in relation to the transformations of nature, incorporating context and chance. She is currently developing *Tata*, a series of performances about the forest that will premiere in 2021 at the Santiago Medial Arts Biennial, and the feature film *Desierto Verde*.

Mila Berrios Palomino

@cuerpoyprotesis

Santiago, Chile, 1978. Vive y trabaja en la misma ciudad. Artista de performance con estudios de Periodismo y Danza en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, y Beca Consejo de la Cultura e Instituto Chileno Francés para la especialización en Técnicas Contemporáneas en el Centre Choregraphique National de Nantes (CCN). Ha intervenido en: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Estadio Nacional, Casa Museo Gabriela Mistral, Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Contemporáneo y Museo de Artes Visuales de Santiago, entre otros. Su práctica artística une lenguajes como la escritura, el video, el sonido y la virtualidad. Es directora de los encuentros de performance Posta Sur y Sincronizate. Autora del libro *Prótesis. Itálios Virtuales* (Barrio ediciones, 2020). Obtuvo la Beca de Creación Literaria, convocatoria 2021.

Santiago, Chile, 1978. She lives and works in the same city. She is a performance artist with studies in Journalism and Dance at the Academia de Humanismo Cristiano University, and a fellow of the Consejo de la Cultura and the Chilean-French Institute for specialization in Contemporary Techniques at the Centre Choregraphique National de Nantes (CCN). She has carried out interventions at the Museum of Memory and Human Rights, National Stadium, Gabriela Mistral House Museum, National Museum of Fine Arts, Museum of Contemporary Art and the Museum of Visual Arts in Santiago, among others. Her artistic practice unites languages such as writing, video, sound and virtuality. She is the director of the performance meetings Posta Sur and Sincronizate. She is the author of *Prótesis. Itálios Virtuales* (Barrio ediciones, 2020). She was granted the 2021 Literary Creation Scholarship.

Muchachitas Pintoras

@muchachitaspintoras

Santiago, Chile, 2016. Trabajan en Valparaíso, Santiago y Temuco. Colectiva muralista que surge por la necesidad de instalar la visión feminista dentro de la escena, hasta ese tiempo masculinizada, del arte urbano en Chile. Integrada por Wendy Muñoz Riveros, Jocelyn Aracena Carvajal, Josefina Cruzat Figueroa, Laura Céspedes Tobar, Paulina Jornett Quintana y María Paulina Gacitúa Araya, ejercen el arte urbano como herramienta de transformación social en el espacio público, facilitando el diálogo con la comunidad y su entorno a través del arte. Destacan sus exposiciones colectivas de Mujeres Pintoras Urbanas Muchachitas Pintoras en Santiago, Temuco y Villarrica (2016), el ciclo de exposiciones D'Taller en el café del Museo Arte Contemporáneo de Santiago (2018) y el proyecto «Autoflorecer» realizado en el Hogar de niñas Santa Cecilia de Valparaíso (2019).

Santiago, Chile, 2016. They work in Valparaíso, Santiago and Temuco. Muralist collective that arises from the need to install the feminist vision within the masculinized scene of urban art in Chile until that time. Made up of Wendy Muñoz Riveros, Jocelyn Aracena Carvajal, Josefina Cruzat Figueroa, Laura Lawn Tobar, Paulina Jornett Quintana and María Paulina Gacitúa Araya, they exercise urban art as a tool for social transformation of the public space, facilitating a dialogue through art with the community and their environment. Worth mentioning are their exhibitions of Urban Women Painters Muchachitas Pintoras in Santiago, Temuco and Villarrica (2016), the cycle of exhibitions D'Taller at the café of the Museo Arte Contemporáneo in Santiago (2018) and the project “Autoflorecer” carried out at the Hogar de Niñas Santa Cecilia in Valparaíso (2019).

Natacha Cabellos Ricart

@natacha_cabellos

Santiago, Chile, 1988. Vive y trabaja en Valencia, España. Artista visual y medial. Licenciada en Artes Visuales de la Universidad Diego Portales y magíster en Artes Mediales de la Universidad de Chile. Desarrolla su obra principalmente desde la instalación para así abordar la relación entre el desarrollo tecnológico y su impacto en las especies de la naturaleza. Su obra se ha exhibido tanto en Chile como en el extranjero y ha sido merecedora de diversas becas, premios y distinciones, entre ellos la Beca Chile Crea (2019), con la que actualmente cursa el Magíster en Artes Visuales y Multimedia de la Universitat Politècnica de València.

Santiago, Chile, 1988. She lives and works in Valencia, Spain. Visual and medial artist. She has a degree in Visual Arts from the Diego Portales University and a Master's degree in Medial Arts from the University of Chile. She mainly works with installations in order to address the relationship between technological development and its impact on the species in nature. Her work has been exhibited both in Chile and abroad and has been worthy of various scholarships, awards and distinctions, including the Chile Crea Scholarship (2019), with which she is currently studying the Master in Visual and Multimedia Arts at the Universitat Politècnica in Valencia.

Natalia Montoya Lecaros

<https://nataliamontoyalecaros.weebly.com>

Iquique, Chile, 1994. Vive y trabaja entre Iquique y Santiago. Artista visual y docente. Licenciada en Educación Media y magíster en Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su obra se desarrolla desde lo material hacia preguntas que apuntan a los nudos de sus territorios afectivos —Iquique y el pueblo de la Tirana— desde donde extrae materiales ligados a su imaginario, como telas, lentejuelas y material ligero. Ha expuesto en diferentes espacios culturales tanto en el norte como en la capital. Destaca su participación en Balmaceda Arte Joven y en el Encuentro de las Culturas.

Iquique, Chile, 1994. She lives and works between Iquique and Santiago. Visual artist and teacher. She holds a degree in Secondary Education and a Master in Visual Arts from the Pontificia Universidad Católica de Chile. Her work deals with materiality aimed at the knots of her affective territories —Iquique and the people of La Tirana— from where she extracts materials related to her imagination, such as fabrics, sequins and light material. She has exhibited in different cultural spaces both in the north of the country and in Santiago. Noteworthy is her participation in Balmaceda Arte Joven and in the Meeting of Cultures.

Nayadet Núñez Rodríguez

@artenegroalfareriaquinchamali

Chillán, Chile, 1991. Vive y trabaja en Quinchamalí. Artista visual autodidacta en alfarería generacional. Ocupa la misma técnica de sus ancestros para evitar que la alfarería se pierda. Su obra se desarrolla en torno a la figura femenina, impregnándole características propias de lo cotidiano, con toda una historia detrás. Trabaja además la maternidad, la lucha contra el cáncer y lo transgénero como representaciones de fuerza y valentía. Participa activamente en los talleres de alfarería en la Escuela de Quinchamalí y su trabajo ha sido exhibido en Matucana 100 por el Programa Traslado y en la exposición «Quinchamalium Chilense» del Centro Cultural La Moneda.

Chillán, Chile, 1991. She lives and works in Quinchamalí. Self-taught visual artist in generational pottery. She uses the same technique as her ancestors to prevent pottery from being lost. Her work deals with the female figure, impregnating it with characteristics typical of everyday life, with a full story behind them. She also deals with motherhood, the fight against cancer and transgender subjects as representations of strength and courage. She actively participates in the pottery workshops at the Quinchamalí School and her work has been exhibited at Matucana 100 by the Traslado Program and in the “Quinchamalium Chilense” exhibition at the La Moneda Cultural Center.

Nicole Kramm Caifal

www.nicolekramm.com
@nicole_kramm

Santiago, Chile, 1990. Vive y trabaja en distintos territorios. Fotógrafa documental y realizadora audiovisual. Trabaja y reflexiona sobre temas culturales y sociales ligados a los derechos humanos, la defensa de la naturaleza, migración, reivindicaciones y conflictos políticos. Estudió Fotografía Periodística y es licenciada en Cine Documental; se especializó en Dirección de Fotografía y Cámara en una academia de cine y en la Escuela Internacional de San Antonio de los Baños, Cuba. Trabaja como fotoperiodista en Chile y realizadora audiovisual freelance en medios internacionales. Actualmente desarrolla trabajos sobre medioambiente y dirige una película documental sobre la revuelta social de Chile.

Santiago, Chile, 1990. She lives and works in different territories. She is a documentary photographer and audiovisual producer. She works and reflects on cultural and social issues related to human rights, the defense of nature, migration, social demands and political conflicts. She studied Journalistic Photography and has a degree in Documentary Film. She specialized in Camera and Photography Direction at a film academy and at the International School of San Antonio de los Baños in Cuba. She works as a photojournalist in Chile and as a freelance audiovisual producer in international media. She currently works on the environment and directs a documentary film on the social revolt in Chile.

Nicole L'Huillier Chaparro

www.nicolelhuillier.com

Santiago, Chile, 1985. Vive y trabaja en Boston, Estados Unidos. Artista e investigadora. Estudió Arquitectura en la Universidad de Chile, es magíster en Artes Mediales y Ciencias en el MIT y candidata a doctora en Artes Mediales y Ciencias de la misma universidad. Desde una perspectiva transdisciplinaria, su obra se desarrolla principalmente por medio de la instalación, performance, escultura y composición sonora, en la que explora el sonido como material de construcción que entrelaza agencias desde lo micro a lo cósmico y estimula nuevos imaginarios, sensibilidades y colectividades. Ha presentado su trabajo en Chile y en el extranjero.

Santiago, Chile, 1985. She lives and works in Boston, United States. She is an artist and researcher. She studied Architecture at the University of Chile, and has a Master's in Medial Arts and Sciences at MIT and is a PhD candidate in Medial Arts and Sciences from the same university. From a transdisciplinary perspective, her work mainly deals with installation, performance, sculpture and sound composition, through which she explores sound as a construction material that intertwines agencies from the micro to the cosmic level, stimulating new imaginaries, sensibilidades and collectivities. She has presented her work in Chile and abroad.

Nido Textil

@nidotextil

Santiago, Chile, 2012. Colectiva de artistas que exploran y difunden los oficios textiles. A lo largo de su trayectoria ha crecido y se ha nutrido con la participación de muchas mujeres, entre ellas Eleonora López Muñoz, Daniela Pizarro Torres, Paula Yañez López. Actualmente está integrado por Pilar Godoy Cortez, Javiera Asenjo Muñoz y Daniela Hauri Romero. Nido Textil define su hacer como un tejido y el oficio como una herramienta de transformación social. Desde sus inicios, abrieron espacios para desarrollar prácticas en torno a diversas técnicas tradicionales y experimentales con una metodología que se nutre de la colaboración y el intercambio de saberes. Transmiten su experiencia a través de talleres, charlas, exposiciones e investigaciones, enfatizando la importancia de los procesos y vivenciando un «otro tiempo» que habita en la práctica textil.

Santiago, Chile, 2012. Artist collective that explores and disseminates textile trades. Throughout their career, it has grown and nurtured itself with the participation of many women, including Eleonora López Muñoz, Daniela Pizarro Torres and Paula Yañez López. It is currently made up of Pilar Godoy Cortez, Javiera Asenjo Muñoz and Daniela Hauri Romero. Nido Textil defines its work as a fabric and their trade as a tool for social transformation. From the beginning, they opened spaces to develop practices around various traditional and experimental techniques with a methodology that is nourished by collaboration and knowledge exchange. They transmit their experience through workshops, lectures, exhibitions and research, emphasizing the importance of the processes and experiencing an “other time” that lives in the textile practice.

Patricia Domínguez Claro

patriciadominguez.cl
studiovegetalista.com

Santiago, Chile, 1984. Vive y trabaja en Puchuncaví. Es artista, educadora y defensora de lo vivo. Tiene un MFA in Studio Art en el Hunter College y un Certificado en Ilustración Botánica en el New York Botanical Garden. Actualmente es directora de la plataforma etnobotánica Studio Vegetalista. Sus principales proyectos se han exhibido en: Gwangju Biennale; Gasworks, Londres; Transmediale, Berlín; Seoul Museum of Art; Museo Thyssen Bornemisza; Museo del Barrio; Bronx Museum; FLORA ars+natura, y Meet Factory, entre otros. En 2021 recibió el premio para la residencia Simetría y contribuyó para el libro *Documents for Contemporary Art: Health* de MIT Press y WhiteChapel.

Santiago, Chile, 1984. She lives and works in Puchuncaví. She is an artist, educator and an advocate for living things. She has an MFA in Studio Art from Hunter College and a Certificate in Botanical Illustration from the New York Botanical Garden. She is currently the director of the ethnobotanical platform Studio Vegetalista. Her main projects have been exhibited at Gwangju Biennale, Gasworks, London, Transmediale, Berlin, Seoul Museum of Art, Thyssen Bornemisza Museum, Museo del Barrio, Bronx Museum, FLORA ars + natura, and Meet Factory, among others. In 2021 she received the Symmetry residency award and contributed to the MIT Press and WhiteChapel book *Documents for Contemporary Art: Health*.

Paula Ábalos Santibáñez

www.paulaabalos.com

Santiago, Chile, 1989. Vive en Leipzig, trabaja en Chile y Alemania. Artista visual. Estudió Artes Visuales en la Universidad Finis Terrae y realizó el Meisterschüler en Artes Mediales de la Academia de Artes Visuales de Leipzig. Su obra se desarrolla en el área del videoarte y la creación de libros-objeto, abordando temáticas sobre el encuentro del cuerpo y el mundo interno con espacios cotidianos y de trabajo. Obtuvo el premio Golden Cube del 37.º Kasseler Dokfest (2020). Ha expuesto en diferentes espacios en Chile y en el extranjero; destacan su participación en la VIDEONALE.18 del Kunstmuseum de Bonn y la exhibición del premio Rundgang50Hertz en el Museo Hamburger Bahnhof, Berlín (2021).

Santiago, Chile, 1989. She lives in Leipzig and works in Chile and Germany. Visual artist. She studied Visual Arts at the Finis Terrae University and pursued the Meisterschüler in Medial Arts at the Leipzig Academy of Visual Arts. She works in areas of video art and the creation of object-books, addressing themes about the encounter of the body and the internal world with everyday and work spaces. She won the Golden Cube Award from the 37th Kasseler Dokfest (2020). She has exhibited in different places in Chile and abroad. Noteworthy is her participation in the VIDEONALE.18 at the Kunstmuseum in Bonn and the exhibition of the Rundgang50Hertz award at the Hamburger Bahnhof Museum, Berlin (2021).

Paula Baeza Pailamilla

www.paulabaezapailamilla.com

Santiago, Chile, 1988. Vive y trabaja en distintos territorios. Artista visual. Estudió Pedagogía en Danza Contemporánea en la Universidad Arcis y es magíster en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile. Su obra se desarrolla principalmente a través de la performance, el textil y el formato audiovisual, abordando los conceptos de historia, cuerpo y territorio. Desde 2016 forma parte del colectivo mapuche Rangĩñtulewfü, del cual surge el proyecto digital *Yene Revista*, revista de arte, pensamiento y escrituras en Wallmapu y Abya Yala. Su trabajo ha sido presentado tanto en Chile como en el extranjero, y recientemente en la 11.ª Bienal de Arte de Berlín.

Santiago, Chile, 1988. She lives and works in different territories. Visual artist. She studied Pedagogy in Contemporary Dance at the Arcis University and has a Master's degree in Theory and History of Art from the University of Chile. Her work mainly deals with performance, textiles and the audiovisual format, addressing the concepts of history, body and territory. Since 2016 she is part of the Rangĩñtulewfü Mapuche collective, from which the digital project *Yene Revista* arises, a magazine of art, thought and writing in Wallmapu and Abya Yala. Her work has been presented both in Chile and abroad, and recently at the 11th Berlin Art Biennale.

Paula Coñoepan Acuña

<https://paulaconoepan.com/>

Santiago, Chile, 1993. Vive y trabaja en la misma ciudad. Artista visual y profesora de Artes. Es licenciada en Artes y Pedagogía en Educación Media de la Universidad de Chile. Mediante la performance, el video, el vaciado y la instalación, reflexiona sobre la identidad personal, los roles de género y las relaciones familiares en torno a la idea de origen. Su relación con el arte se da también a través de la educación y su importancia en la sociedad. Ha expuesto en diferentes museos y galerías, y destaca su participación en la exposición de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (2019).

Santiago, Chile, 1993. She lives and works in the same city. She is a visual artist and Arts professor. She has a degree in Arts and Pedagogy in Secondary Education from the University of Chile. Through performance, video, casting and installation, she reflects on personal identity, gender roles and family relationships around the idea of origin. Her relationship with art also takes place through education and its importance in society. She has exhibited in different museums and galleries, highlighting her participation in the exhibition of the collection of the National Museum of Fine Arts of Chile (2019).

Paula López Droguett

<https://cargocollective.com/paulalopezdroguett>

Santiago, Chile, 1987. Vive y trabaja en Valparaíso. Artista visual con estudios en cine y fotografía. Su obra se desarrolla principalmente en la instalación y la fotografía de carácter autobiográfico para reflexionar sobre la maternidad, el deseo, la naturaleza, el cuerpo y los roles de género. Es parte de las colectivas Pésimo Servicio y Culebra Colectiva. Su trabajo ha sido expuesto y reconocido en Chile y en el extranjero, y se destaca su participación en el Festival Images Singulières, Francia, y en la IX Bienal Internacional de Arte SIART, Bolivia.

Santiago, Chile, 1987. She lives and works in Valparaíso. She is a visual artist with studies in film and photography. Her work mainly deals with installations and autobiographical photography to reflect on motherhood, desire, nature, the body and gender roles. She is part of the Pésimo Servicio and Culebra Colectiva collectives. Her work has been exhibited and recognized in Chile and abroad. Noteworthy is her participation in the Images Singulières Festival in France, and in the IX SIART International Art Biennial in Bolivia.

Perpetua Rodríguez

www.perpetuarodriguez.cl

Santiago, Chile, 1981. Vive y trabaja en el confín del mundo. Artista visual. Estudió Artes Visuales en la Universidad Finis Terrae y Conservación del Patrimonio Cultural en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Además de trabajar como gestora cultural, su obra se enmarca en la performance, el dibujo y la pintura, donde explora horizontes políticos marcados por las culturas tardocapitalistas y por las preguntas que se abren en torno a movimientos feministas y a las luchas LGBTQ+ que tensionan el cuerpo, la identidad y los modos en los que estos conceptos nos marcan. Sus trabajos se han presentado en América, Europa y Asia, destacando su participación para la conmemoración del Día Internacional de la Mujer Trabajadora en Hong Kong.

Santiago, Chile, 1981. She lives and works on the edge of the world. Visual artist. She studied Visual Arts at the Finis Terrae University and Conservation of Cultural Heritage at the Pontificia Universidad Católica de Chile. In addition to working as a cultural manager, her work is framed in performance, drawing and painting, where she explores political horizons marked by late-capitalist cultures and by the questions that arise around feminist movements and LGBTQ+ struggles that stress the body, identity and the ways in which these concepts leave their marks on us. Her works have been presented in America, Europe and Asia, highlighting her participation in the commemoration of the International Working Women's Day in Hong Kong.

Pilar Quinteros

<http://www.pilarquinteros.com>

Santiago, Chile, 1988. Vive y trabaja en distintos lugares. Artista visual. Licenciada en Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En su trabajo combina el dibujo, el volumen, la performance y el video, todos medios que le permiten investigar temáticas relativas a la historia en contextos específicos y sus transformaciones. Desde el año 2010 ha cruzado su práctica individual con el trabajo en colectivo. Ese año cofundó el Colectivo MITCH y realizó varios trabajos en colaboraciones bipersonales con artistas. Fue finalista de Future Generation Art Prize (2014) y participó en la 32.ª Bienal de São Paulo (2016).

Santiago, Chile, 1988. She lives and works in different places. Visual artist. She has a degree in Art from the Pontificia Universidad Católica de Chile. In her work she combines drawing, volume, performance and video, all means that allow her to explore themes related to history in specific contexts and their transformations. Since 2010 she has intersected her individual practice with collective work. That year she co-founded the MITCH Collective and did several artworks in two-person collaborations with artists. She was a finalist in the Future Generation Art Prize (2014) and participated in the 32nd São Paulo Biennial (2016).

Rocío Hormazábal Vallecillo

www.rociohormazabal.cl
[@rocio.usaperlas](https://twitter.com/rocio.usaperlas)

Santiago, Chile, 1982. Vive y trabaja en la misma ciudad. Artista visual, fotógrafa y modelo XXL. Es licenciada en Artes Plásticas, mención Fotografía, de la Universidad de Chile y diplomada en Gestión Cultural de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Utiliza distintas disciplinas de las artes: performance, técnicas mixtas, instalaciones, fotografía y el autorretrato. Sus obras se basan en una mirada social crítica de los estereotipos de belleza e idealizaciones estéticas, y forman parte de cuerpos disidentes y rechazados social y culturalmente. Es activista contra la gordofobia. Su carrera se desarrolla también en las artes escénicas, donde ha adquirido experiencia en cine, series de TV y teatro. Además, se desempeña como modelo para distintas disciplinas como fotografía, dibujo, pintura y escultura.

Santiago, Chile, 1982. She lives and works in the same city. She is a visual artist, photographer and XXL model. She has a degree in Plastic Arts, specializing in Photography, from the University of Chile and a diploma in Cultural Management from the Pontificia Universidad Católica de Chile. She deals with different art disciplines like performance, mixed media, installations, photography and self-portrait. Her work is based on a critical social view of beauty stereotypes and aesthetic idealizations, and is part of dissident and socially and culturally rejected bodies. She is an activist against obesophobia. Her career also deals with the performing arts, where she has gained experience in film, TV series and theater. In addition, she works as a model for different disciplines such as photography, drawing, painting and sculpture.

Rosa Valdivia Maldonado

@rosa_valdiviam

Iquique, Chile, 1987. Vive y trabaja en Santiago. Artista visual y gestora cultural de la Universidad de Concepción, hoy cursa el Magíster en Artes, mención Artes Visuales, de la Universidad de Chile. Trabaja con procedimientos ligados a la experimentación textil en su relación con lo biográfico y los territorios. El 2013 da inicio a la productora y editorial La Tregua, mediante la cual gestionó la galería de arte y librería independiente Zaguán en el centro de Concepción hasta junio de 2017. Entre 2015 y 2018 fue la coordinadora de la Galería de Arte Balmaceda Arte Joven sede Bío Bío y actualmente trabaja para la Secretaría Ejecutiva de Artes de la Visualidad del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Iquique, Chile, 1987. She lives and works in Santiago. She has a degree in Visual Arts and Cultural Management from the University of Concepción, and is currently studying a Master of Arts, specializing in Visual Arts, from the University of Chile. She works with procedures linked to textile experimentation in its relationship with biography and territories. In 2013 she started the production company and publishing house La Tregua, through which she managed the Zaguán art gallery and independent bookstore in downtown Concepción until June 2017. Between 2015 and 2018 she was the coordinator of the Balmaceda Arte Joven Art Gallery in Bío Bío and currently works for the Executive Secretariat of Visual Arts of the Ministry of Cultures, Arts and Heritage.

Senoritaugarte

www.senoritaugarte.cl

Santiago, Chile, 1980. Vive y trabaja en la misma ciudad. Docente, madre y activista. Estudió Bellas Artes en la Universidad Arcis y Pedagogía en Educación Media en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su obra se desarrolla principalmente a través del video, la performance y el collage, reflexionando desde su(las) maternidad(es), las relaciones jerárquicas y de poder establecidas en este vínculo, el espacio público/privado y la educación como impostura. Desde el 2015 es integrante de la Escuela de Arte Feminista. Ha participado en diversas exposiciones sobre arte y performance en Chile, Finlandia y México.

Santiago, Chile, 1980. She lives and works in the same city. Teacher, mother and artist. She studied Fine Arts at the Arcis University and Pedagogy in Secondary Education at the Pontificia Universidad Católica de Chile. Her mainly works with video, performance and collage, reflecting on her own motherhood as well as that of others, the hierarchical and power relationships established in this bond, the public/private space and education as an imposture. Since 2015 she is a member of the School of Feminist Art. She has participated in various exhibitions on art and performance in Chile, Finland and Mexico.

Ser&Gráfica

@servigrafica

Santiago, Chile, 2016. Colectiva de arte, educación y resistencia compuesta por Drina Herrera Erazo y Karine Hurtado Araya, mensajeras, profesoras, serigrafas, artistas itinerantes y rebeldes del sistema oficial. La escuela como espacio telúrico y social les funda el alma e inician un tránsito desde el ecosistema auténtico a la calle; el cruce y la «pedagogía incorrecta» les nutre de fuerza y disidencia; la educación popular, el arte social y la lógica ancestral las moviliza y emplaza en la esencia y práctica de la creación colaborativa y de la didáctica emancipada en la vivencia comunitaria... Cuerpas liberadas.

Santiago, Chile, 2016. Art, education and resistance collective composed of Drina Herrera Erazo and Karine Hurtado Araya, messengers, teachers, screen printers, itinerant activists and rebels against the official system. The school as a telluric and social space founds their soul and begins a transition from the authentic ecosystem to the street; intersections and “insurrectionary pedagogy” nourish them with strength and dissent; popular education, social art and ancestral logic mobilize and place them in the essence and practice of collaborative creation and emancipated didactics in community experience... Liberated bodies.

Sofía de Grenade Poseck

www.sofiadegrenade.com

Osorno, Chile, 1983. Vive y trabaja en Santiago. Artista visual y profesora. Es licenciada en Artes Visuales de la Universidad Austral de Chile. Mediante la escultura y la fotografía, su obra explora la relación entre la química, los procesos industriales, la fisiología de los suelos y la constitución del territorio. Comenzó trabajando en programas de educación en zonas rurales del sur de Chile. Es codirectora del colectivo Sagrada Mercancía, y ha exhibido sus obras en lugares como Catalyst Arts, Belfast; MADMI, Puerto Rico; MSU Broad Museum, Michigan, y Jepson Center, Savannah, entre otros. En 2018 ganó la beca AMA para realizar la residencia FLORA ars+natura en Bogotá, Colombia.

Osorno, Chile, 1983. She lives and works in Santiago. Visual artist and teacher. She has a degree in Visual Arts from the Austral University of Chile. Through sculpture and photography, her work explores the relationship between chemistry, industrial processes, the physiology of soils and the constitution of the territory. She began working in education programs in rural areas of southern Chile. She is co-director of the Sagrada Mercancía collective, and has exhibited her works in venues such as Catalyst Arts in Belfast, MADMI in Puerto Rico, MSU Broad Museum in Michigan, and the Jepson Center in Savannah, among others. In 2018 she was granted the AMA scholarship to carry out the FLORA ars+natura residency in Bogotá, Colombia.

Valentina Utz Wirnsberger

www.valentinautz.com

Concepción, Chile, 1986. Vive y trabaja en distintos territorios. Es artista visual y docente. Licenciada en Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica de Chile; titulada de Pedagogía en Artes Plásticas de la Universidad Andrés Bello, y MA del Master Programme Art in Context, mención Espacio Público y Arte con Grupos Humanos, de la Universität der Künste, Berlín. Realiza acciones e intervenciones urbanas, dibujos y videos a partir de espacios específicos que le interesan por su carga ideológica. Ha participado en proyectos transdisciplinarios y expositivos en Chile, Paraguay, Austria, Alemania y Bélgica. Integrante del colectivo Kaum y del grupo musical Sicuri.

Concepción, Chile, 1986. She lives and works in different territories. She is a visual artist and teacher. She has a degree in Visual Arts from the Pontificia Universidad Católica de Chile. She graduated from Pedagogy in Plastic Arts from the Andrés Bello University, and holds an MA from the Master Program Art in Context, specializing in Public Space and Art with Human Groups, from the Universität der Künste, Berlin. She carries out urban actions and interventions, drawings and videos from specific spaces that interest her because of their ideological content. She has participated in transdisciplinary and exhibition projects in Chile, Paraguay, Austria, Germany and Belgium. She is a member of the Kaum collective and the Sicuri musical group.

Vania Caro Melo

<https://vaniacarowixsite.com/vaniacarowixsite>

Concepción, Chile, 1986. Vive y trabaja en la misma ciudad. Artista visual y escultora. Licenciada en Arte, mención Escultura, de la Universidad de Concepción. Trabaja desde los cuestionamientos del territorio como eje principal de reflexión visual, y aborda temáticas relacionadas a la realidad actual de cada lugar, su contingencia, memoria colectiva y conflictos. Se enfoca en el arte en espacios públicos y su cuestionamiento, y en abordar las relaciones territoriales desde diversos lenguajes. De familia penquista, se mudó durante una década a Alto Hospicio, en la región de Tarapacá. Desde allí, su obra se centró en el abandono político y social de ciertas comunidades, y en la crítica a la visión homogeneizadora del territorio nacional.

Concepción, Chile, 1986. She lives and works in the same city. She is a visual artist and sculptor. She has a Bachelor of Art degree, specializing in Sculpture, from the University of Concepción. She works questioning the territory as a main axis of visual reflection, addressing issues related to the current reality of each place, its contingency, collective memory and conflicts. She focuses on art in public spaces and their questioning, and on addressing territorial relations from various languages. Coming from a family in Concepción, she moved for a decade to Alto Hospicio, in the Tarapacá region. From there, her work focused on the political and social abandonment of certain communities, and on a critique of the homogenizing vision of the national territory.

363

Wilkellys Pirela Tovar

<https://wiki-pirela.jimdosite.com>

Caracas, Venezuela, 1992. Vive y trabaja en Santiago. Artista visual. Licenciada en Artes Plásticas de la Universidad Experimental de las Artes y diplomada de Extensión en Artes Visuales en la Universidad de Chile. Su obra analiza el espacio doméstico, y lo hace desde el ensamblaje, la intervención espacial y textil. Desde el 2019 forma parte de Comunidad Maña, un colectivo enfocado a la discusión y creación de escritura creativa, y Alteración de Tonos, un laboratorio creativo enfocado a dialogar sobre arte contemporáneo.

Caracas, Venezuela, 1992. She lives and works in Santiago. Visual artist. She has a degree in Plastic Arts from the Experimental University of the Arts and an Extension Diploma in Visual Arts from the University of Chile. Her work analyzes the domestic space based on assemblage, and spatial and textile intervention. Since 2019 she has been part of Comunidad Maña, a collective focused on the discussion and creation of creative writing, and Alteración de Tonos, a creative laboratory focused on discussing contemporary art.

Alessandra Burotto Tarky

Santiago, Chile, 1967. Vive y trabaja en la misma ciudad. Periodista formada en la Universidad de Chile, diplomada en Crítica Cultural por la misma casa de estudios. Se desempeña como curadora del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) con especialización en artes mediales y los cruces entre arte, ciencia, tecnología y sociedad. Desde 2009 coordina la Unidad MediaMAC del MAC y el nodo chileno de la red iberoamericana Anilla Cultural Latinoamérica-Europa.

Santiago, Chile, 1967. She lives and works in the same city. She is a journalist from the University of Chile, and has a diploma in Cultural Criticism from the same university. She works as a curator at the Museum of Contemporary Art (MAC), specializing in media arts and the intersections between art, science, technology and society. Since 2009, she is the coordinator of the MediaMAC Unit within the MAC and the Chilean node of the Ibero-American network Anilla Cultural Latinoamérica-Europa.

Andrea Jösch Krotki

Arica, Chile, 1973. Vive y trabaja en Santiago. Editora, investigadora y docente. Magíster en Gestión Cultural de la Universidad de Chile. Directora del Magíster en Investigación-Creación de la Imagen y coordinadora de Investigación y Creación Artística de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae. Editora a cargo de las revistas *Sueño de la Razón*, *Revista Sudamericana de Fotografía*, *OjoZurdo*, *Fotografía y política*; y la revista académica *Diagrama*. Es parte de la Fundación Sud Fotográfica, a cargo de la investigación «Una revisión al fotolibro chileno». Actualmente es curadora del Festival de Fotografía MUFF, Centro de Fotografía de Montevideo, Uruguay.

Arica, Chile, 1973. She lives and works in Santiago. Editor, researcher and teacher. Master in Cultural Management from the University of Chile. She is the director of the Master in Image Research-Creation and Coordinator of Research and Artistic Creation at the Faculty of Arts of the Finis Terrae University. Editor of the magazines *Sueño de la Razón*, *Revista Sudamericana de Fotografía*, and *OjoZurdo*, *Fotografía y política*, as well as the academic journal *Diagrama*. She is part of the Sud Fotográfica Foundation, conducting research on “A review of the Chilean photobook”. She is currently curator of the MUFF Photography Festival, Montevideo Photography Center, Uruguay.

Carol Illanes López

Santiago, Chile, 1987. Vive y trabaja en la misma ciudad. Curadora e investigadora en arte chileno y latinoamericano contemporáneo. Magíster en Historia y crítica de arte de la Universidad Federal do Rio de Janeiro. Actualmente trabaja en el Centro de Extensión Palacio Pereira y en el Museo de Artes Visuales como investigadora de colección. Entre sus curatorías recientes están «Chulos chunchules chilenos: Piero Montebruno y Paz Errázuriz» (Galería D21, 2018) y «Agorafilia» (M100, 2020). Entre sus libros están *Fuera y dentro del arte contemporáneo* (2016) junto con Consuelo Banda y *Paraíso (re)partido* (22.ª Bienal de Guatemala, 2021).

Santiago, Chile, 1987. She lives and works in the same city. Curator and researcher in contemporary Chilean and Latin American Art. Master in History and Art Criticism from the Federal University of Rio de Janeiro. She currently works at the Pereira Palace Extension Center and at the Visual Arts Museum as collection researcher. Some of her recent curatorships include “Chulos chunchules chilenos: Piero Montebruno and Paz Errázuriz” (Galería D21, 2018) and “Agorafilia” (M100, 2020). Her publications include *Fuera y dentro del arte contemporáneo* (2016) together with Consuelo Banda and *Paraíso (re)partido* (22nd Guatemala Biennial, 2021).

Cynthia Francica

Buenos Aires, Argentina, 1977. Vive y trabaja en Santiago. Es investigadora en artes visuales y literatura latinoamericana, y sus intereses incluyen el feminismo, las sexualidades disidentes, la teoría de afectos y lo posthumano. Es doctora y magíster en Literatura Comparada de la Universidad de Texas en Austin. Actualmente se desempeña como profesora asociada e investigadora del Centro de Estudios Americanos (CEA) de la Universidad Adolfo Ibáñez. Está a cargo del proyecto Fondecyt (ANID) «Más allá de lo humano: Cuerpo femenino y afecto en la literatura y las artes visuales contemporáneas de Chile y Argentina».

Buenos Aires, Argentina, 1977. She lives and works in Santiago. She is a researcher in visual arts and Latin American literature, and her interests include feminism, dissident sexualities, affect theory and posthumanism. She has a Ph.D. and MA in Comparative Literature from the University of Texas at Austin. She currently works as an associate professor and researcher at the Center for American Studies (CEA) from the Adolfo Ibáñez University. She conducts the Fondecyt (ANID) project “Beyond the human: Female body and affection in contemporary Chilean and Argentinean literature and visual arts.”

Danae Díaz Jeria

Santiago, Chile, 1993. Vive y trabaja en la misma ciudad. Es licenciada en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Actualmente es docente en la Facultad de Artes de la misma casa de estudios. Además coopera con diversos proyectos de investigación en torno al arte y es parte de grupos como el Centro de Estudios Abierto y Editorial LaPala, El Polvorín (podcast) y Un Momento Cultural (podcast y centro de talleres), desarrollando un trabajo comunicativo en torno a la producción cultural. Es Presidenta de la Comisión Chilena Pro Derechos Juveniles (Codeju). Fundadora de @unmomentocultural.

Santiago, Chile, 1993. She lives and works in the same city. She has a degree in Theory and History of Art from the University of Chile. She is currently a teacher at the Faculty of Arts in the same university. She also cooperates with various research projects on art and is part of groups such as the Centro de Estudios Abierto y Editorial LaPala, El Polvorín (podcast) and Un Momento Cultural (podcast and workshop center), pursuing a communicative work on cultural production. She is President of the Chilean Commission for Youth Rights (Codeju), and founder of @unmomentocultural.

Daniela Berger Prado

Santiago, Chile, 1981. Vive y trabaja en la misma ciudad. Curadora, licenciada en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile y máster en Curaduría de Arte del Royal College of Art de Londres. Docente de la Universidad Alberto Hurtado en Curaduría y Prácticas de Exhibición. Es coordinadora de programación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende y del Catálogo Razonado Centenario Ximena Cristi (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio). Su trabajo cruza investigación y curaduría en arte contemporáneo, relevando una perspectiva política y feminista. Algunos de sus últimos proyectos expositivos y editoriales son: «Instituto Nacional del Futuro Incierto», exposición y publicación de artistas mujeres chilenas en el Instituto Cervantes (2018); «No Containment. MSSA, the museum as spore» (2019) y «ROJO» (2020-2021).

Santiago, Chile, 1981. She lives and works in the same city. She is a curator, with a degree in Theory and History of Art from the University of Chile and a Master's degree in Art Curation from the Royal College of Art in London. She is a professor at the Alberto Hurtado University in Curating and Exhibition Practices. She is the programming coordinator for the Salvador Allende Solidarity Museum and the Ximena Cristi Centennial Reasoned Catalog (Ministry of Culture, Arts and Heritage). Her work intersects research and curatorship in contemporary art, revealing a political and feminist perspective. Some of her latest exhibitions and editorial projects include “Instituto Nacional del Futuro Incierto”, exhibition and publication of Chilean female artists at the Instituto Cervantes (2018); “No Containment. MSSA, the museum as spore” (2019) and “ROJO” (2020-2021).

Débora Fernández Cárcamo

Santiago, Chile, 1988. Vive y trabaja en la misma ciudad. Es profesora de filosofía, activista e investigadora transfemenina no binarie. Titulada en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), es hoy becaria ANID como estudiante del Doctorado en Teoría Crítica y Sociedad Actual de la Universidad Andrés Bello. Su investigación está dedicada al análisis de la cisnormatividad en Chile. Es miembro de la ONG CERES, donde coordina el área Género & Subjetividades Trans. Editó *Hebras. Escenas, Performatividades y Escrituras* (2018), junto con el Grupo de Trabajo Diagrama. Sus ensayos y columnas cruzan la filosofía y las epistemologías trans*, los derechos humanos y la crítica cultural, el postfeminismo y las artes visuales.

Santiago, Chile, 1988. She lives and works in the same city. She is a professor of philosophy, activist and non-binary transfeminine researcher. She graduated from the Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), and is currently an ANID fellow in the Doctorate in Critical Theory and Current Society at the Andrés Bello University. Her research is dedicated to the analysis of cisnormativity in Chile. She is a member of the NGO CERES, where she coordinates the Gender & Trans Subjectivities area. She edited *Hebras. Escenas, Performatividades y Escrituras* (2018), together with Grupo de Trabajo Diagrama. Her essays and columns intersect philosophy and trans* epistemologies, human rights and cultural criticism, post-feminism and the visual arts.

Joselyne Contreras Cerda

Melipilla, Chile, 1981. Vive y trabaja en Londres, Reino Unido. Madre, curadora e investigadora en arte contemporáneo. Profesora asociada y candidata a doctora en Curatorial Knowledge, Goldsmiths, Universidad de Londres. Curadora del programa público de Latin Elephant, Londres. Trabaja en la intersección entre investigación y práctica, entendiéndolas como herramientas relacionadas para desarrollar intervenciones culturales y políticas. Su trabajo se ha centrado en las prácticas y pensamiento curatorial, los estudios de museos, galerías y exposiciones, el arte contemporáneo latinoamericano, y prácticas anti/decoloniales, con enfoque en América del Sur.

Melipilla, Chile, 1981. She lives and works in London, United Kingdom. She is a mother, curator and researcher in contemporary art. She is Associate Professor and PhD Candidate in Curatorial Knowledge, Goldsmiths, University of London. She is the curator of the Latin Elephant's public program in London. She works at the intersection between research and practice, understanding them as related tools to develop cultural and political interventions. Her work has focused on curatorial thought and practices, museum, gallery, and exhibition studies, contemporary Latin American art, and anti/decolonial practices, with an emphasis on South America.

Julia Antivilo Peña

Huasco, Chile, 1974. Vive y trabaja en Ciudad de México. Historiadora, investigadora, curadora y performancera feminista. Doctora en Estudios Latinoamericanos. Coordina la Cátedra Rosario Castellanos de Arte y Género de la UNAM. Ha escrito artículos sobre estudios culturales feministas, el papel social y cultural de las mujeres y sobre arte, género y feminismos; a esto se añaden los libros *Belén de Sárraga. Un torbellino libertario por América Latina* (2021) y *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista Latinoamericano* (2015), entre otros. Como artista feminista ha sido parte de varios colectivos en Chile y México.

Huasco, Chile, 1974. She lives and works in Mexico City. She is a feminist historian, researcher, curator and performer. She has a doctorate in Latin American Studies. She coordinates the Rosario Castellanos Chair of Art and Gender at the UNAM. She has written articles on feminist cultural studies, the social and cultural role of women, and on art, gender, and feminisms, as well as the publications *Belén de Sárraga. Un torbellino libertario por América Latina* (2021) and *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista Latinoamericano* (2015), among others. As a feminist activist she has been part of various collectives in both Chile and Mexico.

Karen Cordero Reiman

Nueva York, 1957. Vive y trabaja en Ciudad de México desde 1982. Historiadora del arte, curadora y escritora independiente. Ha sido profesora en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y la Universidad Nacional Autónoma de México. Es autora de múltiples publicaciones sobre el arte de los siglos XX y XXI en México, en especial con respecto a las relaciones entre el llamado «arte culto» y el «arte popular», y también al cuerpo, género e identidad sexual en el arte. Además ha tenido una participación constante en el ámbito museístico, con actividades de curaduría, asesoría e investigación.

New York, 1957. She lives and works in Mexico City since 1982. Art historian, curator and freelance writer. She has been a professor at the Ibero-American University of Mexico City and the National Autonomous University of Mexico. She is the author of multiple publications on twentieth and twenty-first century art in Mexico, especially with regard to the relationship between so-called “high art” and “popular art”, as well as body, gender and sexual identity in art. She has also had a constant participation in museums, with curatorial, advisory and research activities.

Leslie Fernández Barrera

Concepción, Chile, 1971. Vive y trabaja en la misma ciudad. Artista visual e investigadora. Licenciada en Arte de la Universidad de Concepción y magíster en Artes Visuales de la UNAM, México. Actualmente es académica del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción en pre y posgrado, donde además participa del equipo editorial de revista Alzaprima. Participó del colectivo Mesa8, proyecto MÓVIL y fue codirectora de Casapoli residencias. En los últimos años ha desarrollado una investigación colectiva sobre resistencia cultural en Concepción durante el período de la dictadura y participa del equipo organizador del encuentro Arte y desindustrialización.

Concepción, Chile, 1971. She lives and works in the same city. Visual artist and researcher. Bachelor of Art from the University of Concepción and Master of Visual Arts from the UNAM, Mexico. She is currently an undergraduate and graduate professor in the Plastic Arts Department of the University of Concepción, where she also participates in the editorial team of the Alzaprima magazine. She was part of the Mesa8 collective, the MÓVIL project, and was co-director of Casapoli residencies. In recent years she has developed a collective research on cultural resistance in Concepción during the dictatorship and is part of the organizing team of the Art and deindustrialization meeting.

Loreto González Barra

<https://colectivainternacionalista.hotglue.me>

1986. Vive y trabaja en Iquique. Curadora de arte contemporáneo, gestora cultural y educadora. Con estudios en Trabajo Social en la Universidad Católica de la Santísima Concepción y en Historia del Arte (Universidad Nacional de La Plata, Argentina), persigue una práctica pedagógica de carácter comunitaria. Durante los últimos nueve años se ha desarrollado como investigadora en procesos locales —no comunes— vinculados a metodologías creativas y colaborativas en términos de arte contexto, con orientaciones transdisciplinarias, donde desarrolla relaciones entre arte y sociedad. Desde el año 2012 pertenece al Colectivo Caput, con quienes confecciona acciones formativas, públicas y críticas, ligadas a proyectos de mediación y activismos.

1986. She lives and works in Iquique. Contemporary art curator, cultural manager and educator. With studies in Social Work at the Catholic University of the Holy Conception and in Art History (National University of La Plata, Argentina), she pursues a community-based pedagogical practice. During the last nine years, she has developed as a researcher in local —not common— processes linked to creative and collaborative methodologies in terms of art context, with transdisciplinary orientations, where she develops relationships between art and society. Since 2012 she is part of the Caput Collective, with whom she prepares training, public and critical actions in relation to mediation and activism projects.

Mane Adaro Gallardo

www.maneadaro.cl

Ovalle, Chile, 1964. Vive y trabaja en Santiago. Investigadora y curadora de arte y fotografía, con énfasis en temas de archivo, feminismos, activismos y materialidad. Magíster en Estudios de la Imagen de la Universidad Alberto Hurtado (UAH). Participa del Centro de Estudios Mediales UAH y es parte del equipo asesor del Congreso Internacional WOPHA (Miami, 2021). Actualmente edita un libro sobre la obra de la artista feminista Eugenia Vargas-Pereira (Fondart 2021). Como directora de la revista online *Atlas Imaginarios Visuales*, desarrolló el seminario y publicación internacional *Violencia política y de género en Latinoamérica: representaciones críticas desde el arte y la fotografía* (2017).

Ovalle, Chile, 1964. She lives and works in Santiago. She is a researcher and curator of art and photography, with an emphasis on archive, feminism, activism and materiality. Master in Image Studies from the Alberto Hurtado University (UAH). She participates in the UAH Center for Media Studies and is part of the advisory team of the International WOPHA Congress (Miami, 2021). She is currently editing a book on the work of the feminist artist Eugenia Vargas-Pereira (Fondart 2021). As director of the online magazine *Atlas Imaginario Visuales*, she created the international seminar and publication *Violencia política y de género en Latinoamérica: representaciones críticas desde el arte y la fotografía* (2017).

María Elena Retamal Ruiz

Santiago, Chile, 1969. Vive y trabaja en la misma ciudad. Profesora y activista feminista. Es profesora de Artes Plásticas de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), licenciada en Estética y magíster en Estudios Latinoamericanos de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente se desempeña en el Área Teórica del Departamento de Artes Visuales de la UMCE. Sus trabajos de investigación proponen cruces en el contexto latinoamericano entre arte y activismos, cuerpo y performance; de ellos destaca la investigación de magíster «Nudos feministas para una cartografía performática chilena 1983-2007» y su participación en los colectivos artísticos Colectivo nicheológico, La Perra Negra Colectiva y Desbordadas colectivo.

Santiago, Chile, 1969. She lives and works in the same city. Teacher and feminist activist. She is a professor of Plastic Arts at the Metropolitan University of Education Sciences (UMCE), a graduate in Aesthetics and holds a Master's degree in Latin American Studies from the Pontificia Universidad Católica de Chile. She currently works in the Theoretical Area of the Department of Visual Arts at the UMCE. Her research proposes intersections in the Latin American context between art and activism, body and performance, like her Master's research "Nudos feministas para una cartografía performática chilena 1983-2007" and her participation in the nicheológico, La Perra Negra and Desbordadas collectives.

Nancy Mansilla Alvarado

<https://nancymansilla.hotglue.me>

Punta Arenas, Chile, 1981. Vive y trabaja en Valparaíso. Artista visual, profesora, gestora, curadora e investigadora en procesos artísticos contemporáneos situados. Licenciada en Artes y Educación de la Universidad de Viña del Mar, magíster en Psicología Social de la Universidad Alberto Hurtado, y diplomada en Prácticas Artísticas situadas en Territorio de la Universidad Nacional de las Artes y en Políticas de Inclusión Social en FLACSO. Trabaja en el Departamento de Educación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, y como docente de la carrera de Ilustración del Instituto Profesional Arcos. Ha escrito sobre prácticas artísticas, pedagogía colectiva y memoria social en distintos proyectos editoriales. Integra La Pan, colectiva que se centra en procesos críticos y estrategias transdisciplinares en arte, pedagogía y sociedad, y la Colectiva internacionalista, que elabora cartografías sociales y política colectiva de borde.

Punta Arenas, Chile, 1981. She lives and works in Valparaíso. Visual artist, teacher, manager, curator and researcher in contemporary situated artistic processes. She has a degree in Arts and Education from the University of Viña del Mar, a Master's degree in Social Psychology from the Alberto Hurtado University, and a diploma in Artistic Practices situated in the Territory from the Universidad Nacional de las Artes, and a diploma in Social Inclusion Policies from FLACSO. She works in the Department of Education at the Ministry of Culture, Arts and Heritage, and as an Illustration teacher at the Arcos Professional Institute. She has written about artistic practices, collective pedagogy and social memory in diverse publishing projects. She is a member of La Pan, a collective that focuses on critical processes and transdisciplinary strategies in art, pedagogy and society, as well as the Internationalist Collective, which develops social cartographies and collective politics from the border.

Paulina E. Varas

Viña del Mar, Chile, 1975. Licenciada en Arte y doctora en Historia y Teoría del Arte. Académica e investigadora del Campus Creativo de la Universidad Andrés Bello. Miembro de la Red de Conceptualismos del Sur (RedCSur). Actualmente desarrolla un proyecto de investigación Fondecyt sobre arte, política y mujeres en Chile y es parte de un Núcleo UNAB sobre Ciencia Diversa. Escribe y publica regularmente en medios académicos y extraacadémicos. Ha publicado libros como autora y coautora, consciente de que para ella leer y escribir van estrechamente ligados a nadar, regar sus plantas y componer con otros. Cuida a su hijo, a su gata y a su compostera.

Viña del Mar, Chile, 1975. Bachelor of Art and PhD in History and Theory of Art. Academic and researcher at the Creative Campus of the Andrés Bello University. She is a member of the Red de Conceptualismos del Sur (RedCSur). She is currently developing a Fondecyt research project on art, politics and women in Chile and is part of a UNAB Nucleus on Diverse Science. She writes and publishes regularly in academic and non-academic media. She has published both as author and co-author, aware that reading and writing are closely connected to swimming, watering her plants and composing with others. She takes care of her son, her cat and her compost bin.

Paz López Chaves

Santiago, Chile, 1981. Vive y trabaja en la misma ciudad. Crítica de arte. Doctora en Filosofía y Teoría del Arte y magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Socióloga de la Universidad Arcis. Actualmente es profesora de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales. Coordinó y luego dirigió el Magíster en Estudios Culturales de la Univesidad Arcis (2006-2015). Ha publicado textos sobre arte y literatura latinoamericana en diversos medios escritos. Es autora de *la vida: una imagen que nos falta* (Cuadro de Tiza, 2021).

Santiago, Chile, 1981. She lives and works in the same city. Art critic. Doctor in Philosophy and Theory of Art and Master in Theory and History of Art from the University of Chile. Sociologist from the Arcis University. She is currently a professor at the School of Art of the Diego Portales University. She coordinated and later directed the Master in Cultural Studies at the Arcis University (2006-2015). She has published texts on Latin American art and literature in various written media. She is the author of *la vida: una imagen que nos falta* (Cuadro de Tiza, 2021).

Sophie Halart de la Forest Divonne

Grenoble, Francia, 1984. Vive y trabaja en Santiago. Doctora en Historia del Arte del University College London (Reino Unido) y profesora del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica. Se especializa en el arte latinoamericano contemporáneo y, en particular, en las relaciones entre creación artística, feminismos, cuerpo y territorio. Sus proyectos de investigación en curso examinan el cruce entre gestación, maternidad, materialidad y feminismos en el arte chileno actual, y las relaciones entre afectos de cuidado y crisis medioambiental en el arte latinoamericano.

Grenoble, France, 1984. She lives and works in Santiago. She has a doctorate in Art History from University College London (United Kingdom) and is a professor at the Institute of Aesthetics at the Pontificia Universidad Católica de Chile. She specializes in contemporary Latin American art and, in particular, in the relationship between artistic creation, feminisms, body and territory. Her ongoing research projects examine the intersection between gestation, motherhood, materiality and feminisms in current Chilean art, and the relationship between caring affects and environmental crisis in Latin American art.

Valentina Gutiérrez Turbay

www.valentinagutierrezurbay.com

Bogotá, Colombia, 1992. Vive y trabaja en Santiago. Curadora y escritora de arte. Candidata a magíster en Estudios Latinoamericanos en el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (CECLA) de la Universidad de Chile. Fundadora y directora de la galería Espacio El Dorado. En El Dorado ha realizado colaboraciones con artistas, instituciones, curadores y otras galerías, principalmente de América Latina. En sus proyectos independientes ha colaborado con instituciones como el CEDA (Chile), la Escuela de Crítica de Arte de la Sala de Arte Público Siqueiros, La Tallería (Cuernavaca), Transglobe Publishing (Reino Unido) y la colección Thyssen-Bornemisza Art Contemporary TBA21.

Bogotá, Colombia, 1992. She lives and works in Santiago. Curator and art writer. She is a candidate for a Master's degree in Latin American Studies at the Center for Latin American Cultural Studies (CECLA) of the University of Chile. She is the founder and director of the Espacio El Dorado gallery. In El Dorado she has collaborated with artists, institutions, curators and other galleries, mainly from Latin America. In her independent projects she has collaborated with institutions such as CEDA (Chile), the School of Art Criticism at the Sala de Arte Público Siqueiros: La Tallería (Cuernavaca), Transglobe Publishing (United Kingdom) and the Thyssen-Bornemisza Art Contemporary TBA21 collection.

Valentina Montero Peña

www.valentinamontero.com
www.arteymedios.org

Santiago, Chile, 1973. Vive en Viña del Mar. Trabaja como investigadora, curadora y docente. Es doctora de la Universidad de Barcelona, periodista y licenciada en Estética. Sus textos, exposiciones e investigaciones abordan los usos y apropiaciones de las tecnologías contemporáneas en la experimentación y creación artística desde una perspectiva crítica. Actualmente es profesora en el Magíster de Investigación-Creación de la Imagen de la Universidad Finis Terrae y en el Magíster en Artes Mediales de la Universidad de Chile. Es directora de PAM Plataforma Arte y Medios e investigadora postdoctoral ANID/Fondecyt.

Santiago, Chile, 1973. She Lives in Viña del Mar. She works as a researcher, curator and teacher. She holds a PhD from the University of Barcelona, and Journalism and Aesthetics degrees. Her texts, exhibitions and research address the uses and appropriations of contemporary technologies in experimentation and artistic creation from a critical perspective. She is currently a professor in the Master in Image Research-Creation at the Finis Terrae University and in the Master of Medial Arts of the University of Chile. She is director of PAM Plataforma Arte y Medios and a ANID/Fondecyt postdoctoral researcher.

Victoria Maliqueo Orellana

Cauquenes, Chile, 1993. Vive y trabaja en Santiago. Investigadora mapuche. Socióloga de la Universidad de Chile, actualmente cursa la Maestría en Antropología Visual en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Forma parte del Núcleo de Sociología del Arte y las Prácticas Culturales de la Universidad de Chile, e integra el equipo de investigación Archivos Migrantes. Es parte del colectivo mapuche Rangĩñtulewfü y del equipo editorial de *Yene Revista*, revista digital de arte, pensamiento y escrituras en Wallmapu y Abya Yala. Sus líneas de investigación se centran en imaginarios identitarios en arte mapuche contemporáneo y prácticas culturales diaspórico-migrantes.

Cauquenes, Chile, 1993. She lives and works in Santiago. Mapuche researcher. Sociologist from the University of Chile, she is currently pursuing a Master's Degree in Visual Anthropology at the Pontifical Catholic University of Peru. She is part of the Nucleus of Sociology of Art and Cultural Practices of the University of Chile, and is a member of the research team Archivos Migrantes. She is part of the Mapuche collective Rangĩñtulewfü and the editorial team of *Yene Revista*, a digital magazine of art, thought and writing in Wallmapu and Abya Yala. Her research focuses on identity imaginaries in contemporary Mapuche art and diaspora-migrant cultural practices.

Carolina Olmedo Carrasco

Santiago, Chile, 1984. Vive y trabaja en la misma ciudad. Es historiadora feminista, investigadora y crítica de arte contemporáneo latinoamericano. Es licenciada en Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile y candidata a doctora en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Ha sido investigadora en instituciones como el Centro de Documentación de las Artes Visuales, Televisión Nacional de Chile, el Museo Thyssen-Bornemisza, el Centro de Documentación y Biblioteca del Museo Reina Sofía en Madrid, y el Instituto Internacional de Historia Social en Ámsterdam. Actualmente es docente universitaria, editora independiente e investigadora del archivo familiar de los premios nacionales José Balmes y Gracia Barrios.

Santiago, Chile, 1984. She lives and works in the same city. She is a feminist historian, researcher and critic of contemporary Latin American art. She has a degree in Art from the Pontificia Universidad Católica de Chile and is a PhD candidate in Latin American Studies from the University of Chile. She has been a researcher at institutions such as the Visual Arts Documentation Center, Televisión Nacional de Chile, the Thyssen-Bornemisza Museum, the Documentation Center and Library of the Reina Sofía Museum in Madrid, and the International Institute of Social History in Amsterdam. She is currently a university professor, independent editor and researcher of the family archive of the national-award artists José Balmes and Gracia Barrios.

Gloria Cortés Aliaga

Santiago, Chile, 1971. Vive y trabaja en la misma ciudad. Es curadora e historiadora feminista del arte. Estudió Historia del Arte en la Universidad Internacional SEK y es magíster en Historia del Arte de la Universidad Adolfo Ibáñez. Actualmente es curadora del Museo Nacional de Bellas Artes. Se especializa en estudios con perspectiva de género y feminismos. Ha sido curadora de múltiples exposiciones, entre ellas: «(en)clave Masculino» (2016); «Desacatos. Prácticas artísticas femeninas (1835-1939)» (2017); «Yo soy mi propia musa. Pintoras latinoamericanas de entreguerras (1919-1939)» (2019). Asimismo, es autora de *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno (1900-1950)* (Origo, 2013).

Santiago, Chile, 1971. She lives and works in the same city. She is a feminist art historian and curator. She studied Art History at the SEK International University and holds a Master's in Art History from the Adolfo Ibáñez University. She is currently curator at the National Museum of Fine Arts. She specializes in studies with a gender perspective and feminism. She has curated multiple exhibitions, including: “(en)clave Masculino” (2016); “Desacatos. Prácticas artísticas femeninas (1835-1939)” (2017); “Yo soy mi propia musa. Pintoras latinoamericanas de entreguerras (1919-1939)” (2019). She is the author of *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno* (1900-1950) (Origo, 2013).

Soledad Novoa Donoso

Santiago, Chile, 1968. Vive y trabaja en la misma ciudad. Historiadora del arte y curadora. Cuenta con estudios de doctorado en Historia del Arte y un posgrado en Gestión y Políticas Culturales, ambos de la Universidad de Barcelona, y un diploma de postítulo en Archivística de la Universidad de Chile. Imparte clases en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y en el Departamento de Historia de la Universidad de Santiago, y dirige el Centro Nacional de Arte Contemporáneo. Entre sus curatorías se cuentan: «Handle with care. Mujeres artistas en Chile 1995-2005»; «Esto no es una exposición de género»; las individuales «Desierto» de Regina José Galindo y «Dibujar el límite» de Janet Toro. Con María Laura Rosa editó el libro *Compartir el mundo* (2017).

Santiago, Chile, 1968. She lives and works in the same city. Art historian and curator. She holds a PhD in Art History and a postgraduate degree in Cultural Policy and Management, both from the University of Barcelona, and a postgraduate diploma in Archival Studies from the University of Chile. She teaches at the Faculty of Arts of the University of Chile and in the Department of History of the University of Santiago, and directs the National Center for Contemporary Art. Her curatorships include “Handle with care. Women artists in Chile 1995-2005”; “Esto no es una exposición de género”; the solo shows “Desierto” by Regina José Galindo and “Dibujar el límite” by Janet Toro. Together with María Laura Rosa she edited the publication *Compartir el mundo* (2017).

Mariairis Flores Leiva

Marchigüe, Chile, 1990. Vive y trabaja en Santiago. Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Actualmente desarrolla «Bajo el signo mujer» (investigación Fondart), es investigadora de Fundación AMA para el proyecto Documentos Chilenos del S. XX-XXI del ICAA-MFAH (<https://icaa.mfah.org>) y colabora con las revistas Artforum y Artishock. Fue coordinadora de la Galería BECH y del proyecto «Ojos que no ven» de Paz Errázuriz y Jorge Díaz. Fue investigadora del proyecto web www.carlosleppe.cl; del libro y video *Arte y política 2005-2015 (fragmentos)* y del proyecto «Mezza: Archivo liberado». Es autora de *Desbordar el territorio* (2016), publicación realizada con Sebastián Calfuqueo.

Marchigüe, Chile, 1990. She lives and works in Santiago. Master in Theory and History of Art from the University of Chile. She is currently developing “Under the female sign” (Fondart research), she is researcher at the AMA Foundation for the project Chilean Documents of the XX-XXI century of the ICAA-MFAH (<https://icaa.mfah.org>) and collaborates with Artforum and Artishock magazines. She was the coordinator of the BECH Gallery and the project “Ojos que no ven” by Paz Errázuriz and Jorge Díaz. She was a researcher for the web project www.carlosleppe.cl, for the book and video *Arte y política 2005-2015 (fragmentos)* and the project “Mezza: Archivo liberado”. She is the author of *Desbordar el territorio* (2016), together with Sebastián Calfuqueo.

Varinia Brodsky Zimmermann

Santiago, Chile, 1977. Vive y trabaja en la misma ciudad. Licenciada en Artes de la Universidad de Chile, magíster en Museografía y Exposiciones de la Universidad Complutense de Madrid. Cuenta con vasta experiencia en proyectos de desarrollo cultural con especialidad en Artes Visuales. Actualmente es docente y coordinadora del área de Artes Visuales del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, donde ha desempeñado diversas labores entre las que destacan el comisariado del pabellón de Chile en las Bienales de Venecia 2017 y 2019 y la Política Nacional de las Artes de la Visualidad 2021-2022, además de impulsar diversas iniciativas con un marcado enfoque territorial, de género y feminista.

Santiago, Chile, 1977. She lives and works in the same city. She has a degree in Arts from the University of Chile and a Master’s degree in Museography and Exhibitions from the Complutense University of Madrid. She has a vast experience in cultural development projects with a specialty in Visual Arts. She is currently teacher and coordinator of the Visual Arts area of the Ministry of Cultures, Arts and Heritage, where she has carried out various tasks, including curating the 2017 and 2019 Chilean pavilion at the Venice Biennale, as well as the National Policy on Visual Arts 2021-2022, in addition to promoting various initiatives with a clear territorial, gender and feminist approach.

Contenidos

Contents

- 6 Mujeres en las artes visuales en Chile:
Vivas y re-conocidas
Women in the visual arts in Chile:
Alive and recognized
- 12 Narrando desde nuestras cuerpas: futuros posibles
de una historia del arte feminista en América Latina
Narrating From Our Bodies: Possible Futures for a
Feminist Art History in Latin America
- 26 ¿Por qué escribir esta historia?
Mujeres artistas contemporáneas en Chile
Why write this history?
Contemporary women artists in Chile
- 66 Arte y mujeres en el Chile reciente: mirar,
cuestionar e intentar asir una década
Art and women in recent Chile: observing,
questioning and trying to grasp a decade
- 76 Núcleos de sentido**
Nodes of meaning
- 78 Explorar las matrilinealidades y los linajes**
Exploring matrilinealities and lineages
- 80 Paula Coñoepan Acuña
- 84 Gabriela Carmona Slier
- 88 Ana Blanchard
- 92 Kimberly Halyburton Fuster
- 96 Andrea Herrera Poblete
- 100 Dani Negri
- 104 Cecilia Flores Aracena
- 108 Imaginarios inconclusos de lo público**
Unfinished Imaginaries of the public space
- 110 Pilar Quinteros
- 114 Camila Ramírez Gajardo
- 118 Katherina Oñate Potthoff
- 122 Jessica Briceño Cisneros
- 126 Constanza Urrutia Wegmann
- 130 Angie Saiz González
- 134 Antonieta Clunes Reyes
- 138 Resignificación de saberes**
Resignification of knowledge
- 140 Rosa Valdivia Maldonado
- 144 Marcela Huitraiqueo
- 148 Nayadet Núñez Rodríguez
- 152 Constanza Piña Pardo
- 156 Gabriela Rivera Lucero
- 160 Nido Textil
- 164 La simulación como herramienta
para torcer lo dominante**
Simulation as a tool to thwart dominance
- 166 Juana Guerrero Aranda
- 170 Isidora Bravo Véliz
- 174 Daniela Bertolini O'Ryan
- 178 Rocío Hormazábal Vallecillo

182 Nuevos mundos, futuros posibles
New worlds, possible futures

- 184 Nicole L'Huillier Chaparro
188 Francisca Burgos Valderrama
192 Patricia Domínguez Claro
196 Natacha Cabellos Ricart
200 Sofía de Grenade Poseck
204 Alejandra Pérez Núñez

208 La memoria de los territorios
The memory of the territories

- 210 Emilia Yeco
214 María Inés Candia Pérez
218 Carolina Opazo Riveros
222 Meliza Luna Venegas
226 Valentina Utz Wirnsberger
230 AOIR Laboratorio Sonoro
234 Claudia Vásquez Gómez

238 El cuerpo como cartografía de resistencias
The body as a cartography of resistance

- 240 Wilkellys Pirela Tovar
244 Liuska Astete Salazar
248 Senoritaugarte
252 Marla Freire Smith
256 colectivo LASTESIS
260 Paula López Droguett

264 Disuadir los centros
Deter centers

- 266 Claudia Gutiérrez Marfull
270 Vania Caro Melo
274 Ser&Gráfica
278 Gimena Castellón Arrieta
282 Muchachitas Pintoras

286 Identidades y orígenes habitados
Inhabited identities and origins

- 288 Natalia Montoya Lecaros
292 Astrid González Quintero
296 Perpetua Rodríguez
300 Paula Baeza Pailamilla
304 Cholita Chic
308 Carolina Agüero

312 Contra la deshumanización
Against dehumanization

- 314 Paula Ábalos Santibáñez
318 Mariana Najmanovich Sirota
322 Nicole Kramm Caifal
326 Mila Berríos Palomino
330 Lorena Muñoz Bahamondes
334 Cheril Linett
338 Claudia González Godoy

342 Reseñas
Reviews



Mujeres en las artes visuales en Chile (2010–2020)

Women in the visual arts in Chile (2010–2020)

Primera edición: septiembre de 2021

ISBN impreso: 978-956-352-381-2

ISBN digital: 978-956-352-382-9

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Minister of Cultures, Arts and Heritage

Consuelo Valdés Ch.

Subsecretario de las Culturas y las Artes

Undersecretary of Cultures and the Arts

Juan Carlos Silva Aldunate

Jefa Departamento de Fomento

Head of the Development Department

Claudia Gutiérrez Carrosa

Secretario (S) Ejecutivo Artes de la Visualidad

Executive Secretary (S) Visual Arts

Simón Pérez Wilson

Coordinadora de Artes Visuales

Visual Arts Coordinator

Varinia Brodsky Zimmermann

Editoras / *Editors*

Varinia Brodsky Zimmermann

Mariairis Flores Leiva

Comité editorial / *Editorial committee*

Gloria Cortés Aliaga

Carolina Olmedo Carrasco

Soledad Novoa Donoso

Asistente de producción / *Production assistant*

Rosa Valdivia Maldonado

Traducciones / *Translations*

Sebastián Jatz Rawicz

Traducción texto «Narrando desde nuestras cuerpos:
futuros posibles de una historia del arte feminista en
América Latina» / “*Narrating From Our Bodies:
Possible Futures for a Feminist Art History in Latin
America*” text translation

Karen Cordero Reiman

Dirección de arte / *Art direction*

Soledad Poirot Oliva

Diseño gráfico / *Graphic design*

Estudio Vicencio

Corrección de estilo / *Proofreading*

Cristina Vega Videla

Edición imágenes / *Image editing*

Elia Arévalo Berríos

Pasantías / *Internships*

Javiera Meneses de la Fuente

Katherine Inostroza Vásquez

Impresión / *Printing*

Ograma Impresores

© Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio,
septiembre de 2021.

www.cultura.gob.cl

Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente
correspondiente. Prohibida su venta.

© De las obras sus autoras.

© De los textos sus autoras.

© De las fotografías sus autorxs.

Colofón

Este libro se terminó de imprimir en septiembre de 2021 en Santiago de Chile.

El texto fue compuesto con las tipografías Asgard, diseñada por Francesco Canovaro, e IBM Plex Sans, diseñada por Mike Abbink. Su interior está impreso con Pantone 3292 U y Neon 805 U en papel Bond de 106 g y papel seda. Las tapas están impresas en Olin Rough White de 300 g con aplicación de cuño seco en bajo relieve.

Se imprimieron 1.000 ejemplares en los talleres de Ograma Impresores.

