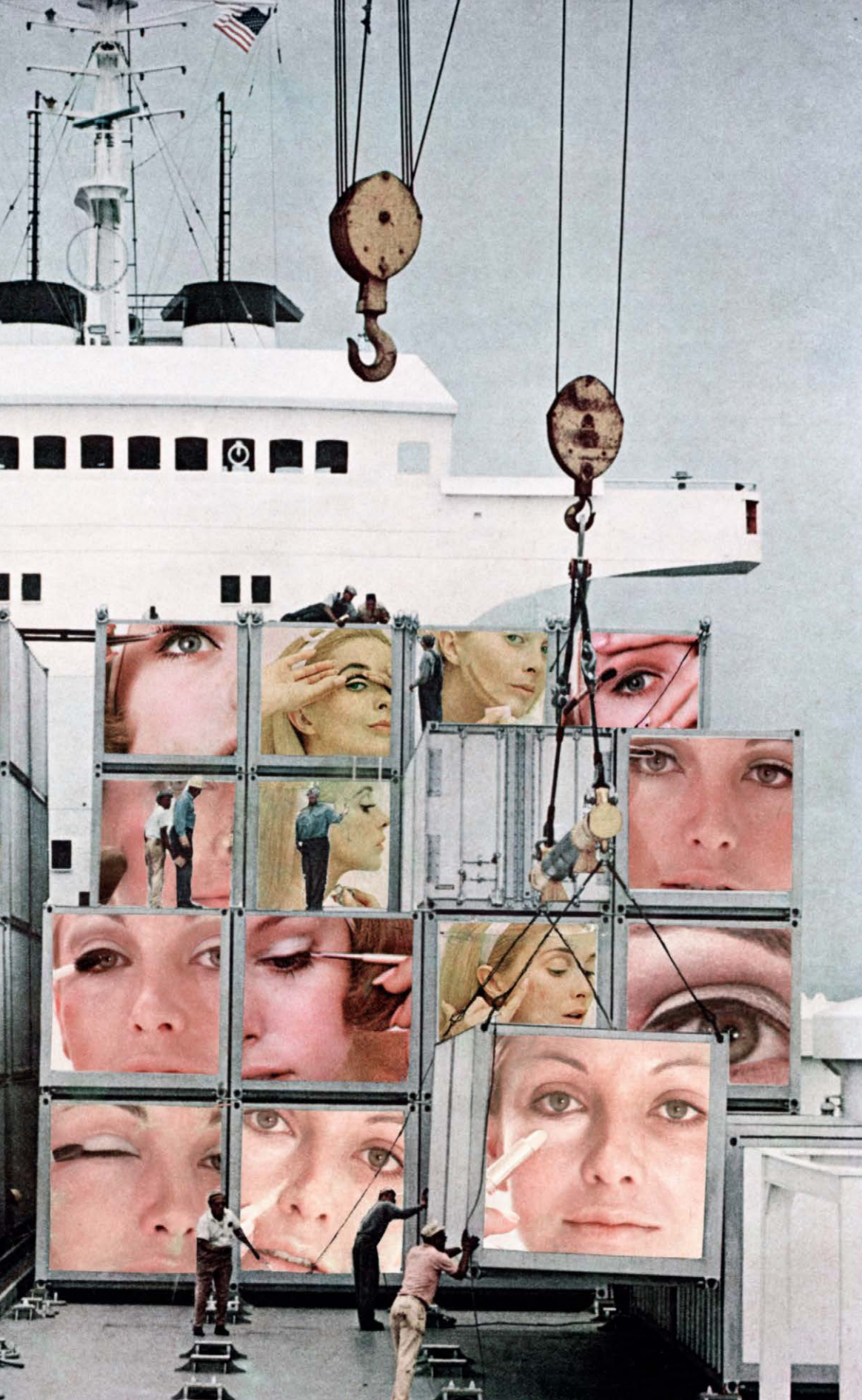




ESCUELA DE ARTE  
FACULTAD DE ARTES

**ARTÍCULOS:** LOS MONSTRUOS SI EXISTEN: MONSTRUOSIDADES POSTHUMANAS Y SUJETOS ENDRIAGOS EN EL ACTIVISMO Y EL ARTE CHILENO CONTEMPORÁNEO; FORMAS DE CUIDAR, ATENDER Y SENTIR EN UN MUNDO SORDO, SONORO Y MOVEDIZO; GENIO DOMÉSTICO, CHIACHIO & GIANNONE, GALERÍA ISABEL CROXATTO, 2019; DIFERENCIA COMO ESTRATEGIA PARA DESESTABILIZAR EL SIGNO "MUJER". **INTERVENCIÓN ARTÍSTICA** MARTHA ROSLER. **CONVERSACIÓN** ENTRE SOLEDAD NOVOA Y LA COLECTIVA LA CASA DE LAS RECOGIDAS. **RESEÑAS.**

**CUADERNOS  
DE ARTE  
N.24**





ESCUELA DE ARTE  
FACULTAD DE ARTES

Publicación anual de la Escuela de Arte, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.

DECANO:  
Alexei Vergara

DIRECTOR RESPONSABLE:  
Alejandra Bendel

EDITORES:  
Paula Salas Mella y  
Víctor Díaz Sarret

COMITÉ EDITORIAL:  
*Magdalena Atria*  
Pontificia Universidad  
Católica de Chile  
*Vera Carneiro*  
Pontificia Universidad  
Católica de Chile  
*Paula Dittborn*  
Universidad Alberto Hurtado  
*Soledad Pinto*  
Universidad Metropolitana de  
Ciencias de la Educación  
*Antonio Silva*  
Universidad Alberto Hurtado

DISEÑO:  
Estudio Fig1

CORRECCIÓN DE TEXTOS:  
Paula Salas Mella y  
Víctor Díaz Sarret

CORRECCIÓN DE ESTILO:  
Benjamín Varas

REPRESENTANTE LEGAL:  
Alejandra Bendel

ISSN: 0717-2672  
® Derechos reservados

#### COLOFÓN

Textos compuestos en las tipografías  
Alegreya Sans y Share.  
Tapas impresas en cuché opaco de  
300 g y páginas interiores impresas en  
cuché opaco de 130 g.

Impreso en Ograma Impresores  
en enero de 2021.

Imagen portada: Martha Rosler,  
*Cargo Cult MRcorrex* (detalle), (1966-1972).

Intervención páginas 06 a 11:  
Martha Rosler

Prohibida la venta y reproducción  
parcial o total de los contenidos e  
imágenes de este impreso.

La circulación de *Cuadernos de Arte*  
de la Escuela de Arte es de 500  
ejemplares Año 2021, N° 24,  
Santiago de Chile, enero de 2021.

Avenida Jaime Guzmán  
Errázuriz 3300, Providencia.  
Teléfono: (56-2) 2 354 5265  
[escuelaarte.uc.cl](http://escuelaarte.uc.cl)

REVISTAS DE LA FACULTAD  
DE ARTES UC  
*Cuadernos de Arte*  
Escuela de Arte UC  
Teléfono: (56-2) 2 354 5265

*Apuntes de Teatro*  
Escuela de Teatro UC  
Teléfono: (56-2) 2 354 5083  
[www.revistaapuntes.uc.cl](http://www.revistaapuntes.uc.cl)

*Resonancias*  
Instituto de Música UC  
Teléfono: (56-2) 2 3545097  
[www.resonancias.cl](http://www.resonancias.cl)

*Cátedra de Artes*  
Facultad de Artes  
Teléfono: (56-2) 2 354 5202  
[www.catedradeartes.uc.cl](http://www.catedradeartes.uc.cl)



# ÍNDICE



## 02 EDITORIAL

### 14 LOS MONSTRUOS SI EXISTEN: MONSTRUOSIDADES POSTHUMANAS Y SUJETOS ENDRIAGOS EN EL ACTIVISMO Y EL ARTE CHILENO CONTEMPORÁNEO

POR ANTONIO URRUTIA LUXORO

### 22 FORMAS DE CUIDAR, ATENDER Y SENTIR EN UN MUNDO SORDO, SONORO Y MOVEDIZO.

POR CAROLINA CASTRO

### 26 GENIO DOMÉSTICO, CHIACHIO & GIANNONE, GALERÍA ISABEL CROXATTO, 2019

POR CYNTHIA FRANCICA

### 32 DIFERENCIA COMO ESTRATEGIA PARA DESESTABILIZAR EL SIGNO "MUJER"

POR MARIAIRIS FLORES

### 42 ALKA DOMO

POR SEBASTIÁN CALFUQUEO

### 46 CONVERSACIÓN

ENTRE SOLEDAD NOVOA Y LA COLECTIVA  
LA CASA DE LAS RECOGIDAS

### 69 RESEÑAS

El proceso previo a la publicación del presente número de *Cuadernos de Arte* se vio directamente afectado, al igual que todo el país, por uno de los acontecimientos más importantes para la reciente democracia chilena: le han llamado “Estallido Social”, “Revolución de Octubre”, “Levantamiento popular”, entre otros apelativos. No contamos todavía con un nombre certero para un proceso que continúa desarrollándose al momento de escribir estas palabras, y solamente con posterioridad podremos consolidar alguna nomenclatura que nos permita ayudar a entender a cabalidad los sucesos que tenemos enfrente.

Pero valga aclarar que verse afectado, pese a que en principio podría ser entendido con connotaciones negativas, traumáticas o catastróficas, ha de ser leído primero como un estímulo a la sensibilidad, tal como ha sucedido con el proceso en el que se encuentra Chile. En ese sentido, nos hemos visto afectados (como Revista, como sociedad) en la medida en que hemos sentido en conjunto una transformación, incluyendo también sentimientos catastróficos y traumáticos, pero también esperanzadores. Nos hemos visto por supuesto también aquejados, físicamente, mentalmente, emocionalmente, económicamente; pero entre los cuerpos de las personas lesionadas, golpeadas y enceguecidas, de aquellos que han perdido su fuente laboral producto de la destrucción o porque han sido despedidos, de esas personas a las que les arrecia el cansancio luego de su jornada diaria intentando encontrar locomoción a casa... entre ellos todavía se perpetúa un ánimo común: las cosas han de cambiar para mejor.

Y no parece apresurado o impertinente rastrear el comienzo del proceso de movilización social en el “Mayo Feminista” chileno. Es decir, aunque parezca en principio paradójico, el inicio de octubre de 2019 probablemente haya sido originado

en gran medida durante mayo de 2018. Una hipótesis como esta, si bien arriesgada y debatible, estimamos no carece de sustento: durante mayo de 2018 una serie de movilizaciones (sobre todo estudiantiles) comenzaron a originarse, en principio, producto de los sistemáticos abusos sexuales contra mujeres ocurridos al interior de diversas instituciones, y la insuficiente respuesta ante tales situaciones de dichas instituciones (incluyendo al propio Estado de Chile). Toda la sociedad se vio estremecida, afectada, cuando aquellas prácticas perversas y abusivas adquirieron visibilidad. Y para que se hicieran visibles primero hubo que desnaturalizarlas, pues la cultura chilena las había integrado plenamente, normalizando la agresión. En definitiva, se hacía urgente desnaturalizar aquello naturalizado por fuerza de tradición, a saber, el patriarcado.

De esta manera, si en principio las demandas de la movilización surgidas en mayo de 2018 tendían a hacer frente a la violencia sexual, pronto el movimiento dio cuenta de su necesidad de expansión, pues aquella era solo una cara de una serie de otros abusos internalizados en la sociedad chilena. La inequidad, así como el uso de poder desmedido e injusto se hacía notar también en las relaciones laborales, estudiantiles, económicas, afectivas, etc. Igualmente, dicha inequidad se hacía carne no solamente en las identidades femeninas, sino también en toda la gama de identidades sexuales, en el amplio espectro de géneros posibles. De pronto, la desigualdad se tornó un tema posible de debatir, pero sobre todo una cuestión urgente por corregir.

Por supuesto, dicho movimiento feminista tuvo una directa repercusión en las prácticas artísticas chilenas. Es más, podríamos agregar que ciertas prácticas artísticas tuvieron (y tienen aún) un enorme protagonismo en aquella movilización. Por ello Cuadernos de Arte asumió la tarea de formalizar su

invitación a eventuales colaboradores bajo aquel indicio: pensar sobre las relaciones entre Arte y Feminismos, entendiendo el lazo distintivo que las reúne bajo la premisa de lo que podríamos llamar, en términos amplios, como “una política de los afectos”: es decir, de ser afectados, de dejarse afectar para, en definitiva, generar como efecto una modificación radical en los modos de relación social. En otras palabras, una premisa crítica, señala que ha marcado como horizonte el destino del arte posterior a las vanguardias del siglo xx.

Pues más allá de las diferencias y matices que se puedan establecer al interior de los distintos momentos del feminismo, o las así llamadas “olas”, y de las diversas líneas de pensamiento surgidas en cada una de esas etapas, probablemente podríamos concordar en que las siguientes palabras de Julieta Kirkwood resultan por lo pronto ilustrativas de una conceptualización de base para los feminismos en general: “El feminismo es la rebeldía ante las tremendas diferencias entre lo que se postula para todo el género humano y lo que vivenciamos concretamente las mujeres” (Kirkwood 36). Definición que, además, y a la luz de las modificaciones generadas por un desmantelamiento de las categorías tradicionales de “género”, ya no se ve restringida exclusivamente a la idea de “mujer”. Igualmente, debemos tener presente que la propia relación entre “mujer” y “feminismo” no es algo que se deba dar por sentado; no debemos cometer el error de presuponer que el arte feminista es aquel realizado por mujeres o que exalta “valores femeninos”, pues tal como indicaría bell hooks, parafraseando la célebre consigna de Simone de Beauvoir, “las feministas no nacen, se hacen. Una no se vuelve una defensora de la política feminista simplemente por tener el privilegio de haber nacido mujer” (hooks 29). Efectivamente, cuando Simone de Beauvoir señala que “no se

nace mujer, se llega a serlo” (207), debemos considerar no sólo que la categoría “mujer” es una imposición cultural que excede cualquier supuesta predeterminación biológica o genital, sino que debemos comprender también que el feminismo es una opción política que reacciona ante dicha imposición de género; imposición que, además, perpetúa la inequidad. En ese sentido, la creación artística vinculada con los feminismos ha operado precisamente sobre aquella base, es decir, una conciencia sobre las problemáticas asociadas al género, un ímpetu marcadamente político y el uso de la imagen como una plataforma crítica para la transformación de las lógicas tradicionales impuestas por la cultura dominante. En definitiva, si el arte históricamente fue asumiendo de manera paulatina la tarea de elaborar una visión reflexiva sobre el entorno, los feminismos han encauzado al arte hacia la compleja operación de promover nuevos modos de relacionarnos, nuevas formas de vida que ya no se basen en una injustificada desigualdad; por tanto un arte, parafraseando a Kirkwood, fundamentalmente rebelde.

En el actual número de Cuadernos, este espíritu rebelde es transformado magistralmente en ironía visual por la artista Martha Rosler. Sus series de collages, producidos entre 1960 y el 2004, indagan con oscuro humor el lugar de la mujer en la sociedad moderna. Deambulando entre la prensa y la publicidad, la obra gentilmente ofrecida por Rosler para esta revista nos revela la silenciosa labor de los medios de representación en la construcción del orden patriarcal.

En el artículo de Carolina Castro, la rebeldía feminista se alía con otros lenguajes contrahegemónicos a través de la obra de Constanza Alarcón Tennen y Francisca Benítez. Castro compara la potencialidad política en las prácticas de ambas artistas y en el uso público y estético de lenguajes corporales marginales.



Martha Rosler,  
*Red Stripe Kitchen*,  
(1967-1972)

De manera similar Cynthia Francica aborda la identidad disidente —queer— en la obra de Chiachio & Giannone. Exponiendo una tácita vinculación entre lo doméstico, lo femenino y lo textil en la obra “Genio Doméstico”, la autora nos invita a re-imaginar territorios y prácticas tradicionalmente desestimadas como “cosa de mujeres”.

Mariairis Flores nos invita a recorrer la obra de cuatro artistas chilenas desde la pregunta por los roles y el binarismo de género, que aún hoy sirven de justificación a la marginación y violencia machista. Para Flores, las obras revisadas cuestionan el significante “mujer” desde realidades como el ser mapuche, la militancia de izquierda y la infancia. En la misma senda, Antonio Urrutia indaga la representación de género en dibujos animados desde el concepto de la monstruosidad. ¿Qué podemos esperar en la era postmoderna de un sujeto humano? ¿Qué relación tiene la subjetividad femenina con lo monstruoso y lo posthumano?

En contraste con la aproximación analítica de los artículos ya mencionados, el poema visual de Sebastián Calfuqueo, nos ofrece un acercamiento biográfico, emotivo y corporal a la vivencia del género sexual en el Chile de hoy. Esta aproximación personal se conecta con la Conversación, que este número reúne a la colectiva Casa de las Recogidas y la curadora Soledad Novoa. Este diálogo aborda la práctica artística como activismo social, particularmente profundizando en los distintos caminos que llevó a cada una al feminismo como herramienta de pensamiento y creación.

Finalmente, cuatro jóvenes autoras (Catalina Miranda, Adel Tobar, Antea Saavedra y Fernanda Yévenes), contribuyen a este número sus visiones personales desde el feminismo sobre otras artistas, y también, la situación social desde el estallido de octubre 2019.

De esta manera, los textos e imágenes aquí seleccionados, así como cada obra plasmada en las páginas del presente número de Cuadernos de Arte, dan cuenta de aquel ánimo rebelde aludido por Kirkwood. Son propuestas que han optado por abordar con intensidad una crítica a la tradición patriarcal y heteronormativa, intentando además proyectar una renovación en los modos de vida actuales.

Cuadernos de Arte ha intentado abordar tales problemáticas con convicción y orgullo, especialmente dadas las circunstancias mencionadas al inicio de la presente editorial: Chile se encuentra en un proceso de transformación y tenemos la esperanza de que, luego de este período arduo e intenso, tendremos un país mejor, una nación con mayor igualdad. Esperamos por tanto aportar al debate público en torno a las artes y la sociedad mediante la circulación de los escritos aquí impresos. Por eso es tan importante para nosotros, el equipo a cargo de esta publicación, contar con el permanente apoyo de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, institución que ha promovido la realización de este volumen bajo los criterios de una total libertad de expresión y altura de miras ante problemáticas de alta complejidad. Pero también quisiéramos agradecer de manera muy enfática a Fundación Ca.Sa, poseedores de una de las colecciones de arte chileno y latinoamericano más importantes del continente, y que ha querido ser parte de esta publicación. De tal suerte, en este número hemos contado con una alianza que nos satisface enormemente, no sólo por la gentileza de la Fundación Ca.Sa y sus integrantes, sino especialmente por el ánimo público que enmarca a su colección de arte. Cuadernos de Arte comparte dicho espíritu, que creemos se ha visto reflejado en los escritos ofrecidos a continuación ●



PLAYBOY'S PLAYMATE OF THE MONTH

MISS FEBRUARY









AYER & COMPANY  
BICILLIN® L-A  
BENZATHINE PENICILLIN G  
1000 0000 00000



Even with today's natural look, every body needs a little discipline.

Our great lightweight shaper is a Small Wonder. And when you see how you shape up in it, you'll know how it got its name.

In nylon and Lycra\* spandex tricot. White, blue sky, beige bouquet, coral, dandy yellow. About \$9. When you look after your figure this way, so will everybody else.

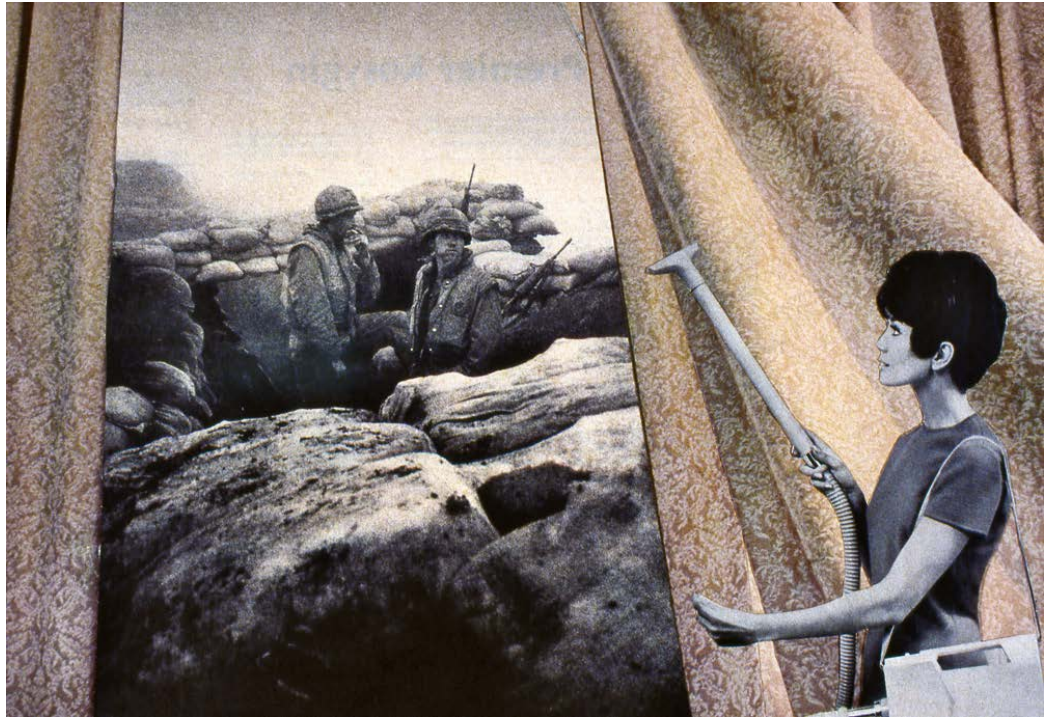
Small Wonder™. From the intimate world of Kayser/Perma-Lift, 640 Fifth Avenue, N.Y. 10019.

**Small Wonder with Lycra looks after your figure.**

(So everybody else will.)

**Perma-Lift®**

by Kayser.



**MARTHA ROSLER**

Martha Rosler trabaja en diversos medios, incluyendo video, fotografía, performance, escultura e instalación. Feminista desde hace mucho tiempo, es ampliamente conocida por sus escritos feministas, videos y fotomontajes sobre imágenes de mujeres. Otros videos y fotomontajes tratan sobre la guerra y la vida doméstica, conectando la vida diaria en el hogar con la conducción de la guerra en el extranjero. Algunas de sus obras fotográficas más conocidas tratan sobre el documental y la representación de mujeres y "Otros". Un importante cuerpo de trabajo aborda la vida de la ciudad, la *gentrificación* y el papel de los artistas. Dos de sus libros se centran en arte y urbanismo: *If You Lived Here* (1990) y *Culture Class* (2013; traducido como *Clase Cultural*, 2017). El trabajo de Rosler ha sido ampliamente exhibido y ha publicado muchos libros de fotografías y escritura crítica, varios disponibles en español. Rosler ha recibido numerosos premios por su trabajo, incluso de fuentes internacionales y de museos y organizaciones de arte feminista en los Estados Unidos. Rosler vive y trabaja en Brooklyn, Nueva York.

**MARTHA ROSLER**

Imagen de portada:

*Cargo Cult MRCorrex* (detalle), (1966-1972)

Imagen de última página:

*Playboy Nudes or Hothouse Harem*, (1972)

páginas 06: *Miss February or Centerfold*, (1972)

páginas 07: *Make-Up Hands Up*, (1967-1972)

páginas 08-09: *Bicillin*, (1966-1972)

páginas 10: *Small Wonder*, (1966-1972)

páginas 11: *Cleaning the Drapes*, (1967-1972)

**LOS MONSTRUOS SI EXISTEN:  
MONSTRUOSIDADES POSTHUMANAS Y  
SUJETOS ENDRIAGOS EN EL ACTIVISMO  
Y EL ARTE CHILENO CONTEMPORÁNEO**  
POR ANTONIO URRUTIA LUXORO

**FORMAS DE CUIDAR, ATENDER Y  
SENTIR EN UN MUNDO SORDO,  
SONORO Y MOVEDIZO**  
POR CAROLINA CASTRO

**GENIO DOMÉSTICO, CHIACHIO  
& GIANNONE, GALERÍA ISABEL  
CROXATTO, 2019**  
POR CYNTHIA FRANCA

**DIFERENCIA COMO ESTRATEGIA PARA  
DESESTABILIZAR EL SIGNO "MUJER"**  
POR MARIATRIS FLORES

**ALKA DOMO**  
POR SEBASTIÁN CALFUQUEO

La primera versión de este ensayo fue presentada a modo de ponencia en el Encuentro Académico *Cuerpo, realidades en tránsito* (realizado el 16 de Noviembre de 2016 en el Auditorio de Filosofía del Campus Oriente UC), organizado por el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en conjunto con la Unidad de Filosofía y Humanidades de la Psiquiatría de la Universidad de Chile. Para tal ocasión, la organización del evento me solicitó que desarrollara una exposición breve—en no más de 15 minutos—en la que propusiera una reflexión en torno al concepto de “monstruosidades” (en plural), en sintonía con los (entonces recientes) enfoques y reformulaciones al sistema sexo-género, vinculados a mi campo de producción, el arte contemporáneo. Pues no debemos olvidar que la proliferación del estallido feminista de mayo de 2018 llegó a contextos en los que anteriormente era impensada la circulación de su agenda de temas. No es menor que una de las imágenes fotográficas emblemáticas del movimiento haya sido capturada en el frontis de la Casa Central de la Pontificia Universidad Católica de Chile, universidad confesional en la que aparentemente las demandas feministas no tendrían cabida alguna más allá de la excentricidad. Al respecto, en un artículo titulado precisamente “La insurgencia feminista”, Nelly Richard se pregunta: “¿Cómo olvidar la imagen de una estudiante encapuchada (usando la capucha que cita a la rebelión popular pero con recortes de piel y adornos femeninos que incorporan los artificios de la seducción a su arsenal de la sedición), a torso desnudo y con el puño levantado, montada en la estatua del Papa Juan Pablo II que bendice desde la eternidad el

frontis de la Pontificia Universidad Católica?” (120). Al respecto, no deja de ser provocador el gesto de la presente edición de esta revista.

De esta manera, en virtud del pie forzado (se trata de un trabajo “por encargo”), me propuse articular un correlato artístico de las “monstruosidades” visitadas desde el pensamiento transfeminista y sexodisidente, comentándolas desde un lugar intermedio entre espectador “desinteresado” (en el sentido del “desinterés estético” kantiano) y observador “especialista” (pensando en la categoría de “observador” como reemplazo a la de “espectador”, tal como lo plantearía Jonathan Crary).<sup>1</sup>

En ese sentido, intuitivamente me planteé las siguientes preguntas: ¿Cuáles son las condiciones mínimas, y bajo qué contexto, las “monstruosidades” nos parecen monstruosas? ¿De qué manera el sistema sexo-género se podría relacionar conceptualmente con las “monstruosidades”? ¿En qué medida el arte contemporáneo puede hacerse cargo eficazmente de “lo monstruoso” en un contexto de reformulación al sistema sexo-género? Al respecto, y asumiendo de antemano la noción de *posautonomía*<sup>2</sup> del arte contemporáneo en el contexto del neoliberalismo, organicé la lectura en cuatro ejes consecutivos y complementarios cuyas ideas se van contaminando a lo largo del relato: una aproximación autobiográfica e infantil en torno a mi experiencia con lo monstruoso en la televisión abierta y el cine de animación, una somera interpelación a las categorías estéticas tradicionales mediante las cuales se ha interpretado el fenómeno de lo monstruoso, luego una revisión a las nociones de “feminismo monstruoso” y “sujetividades endriagas” propuestas por Rosi Braidotti (2004) y Sayak Valencia (2016)

1. Me interesa posicionarme entre ambos modos de aproximación a las imágenes, en la medida en que afecto y razón se contagian.

2. García Canclini: “Con esta palabra [posautónomo] me refiero al proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en *objetos* a prácticas artísticas basadas en contextos, hasta llegar a insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética” (17).



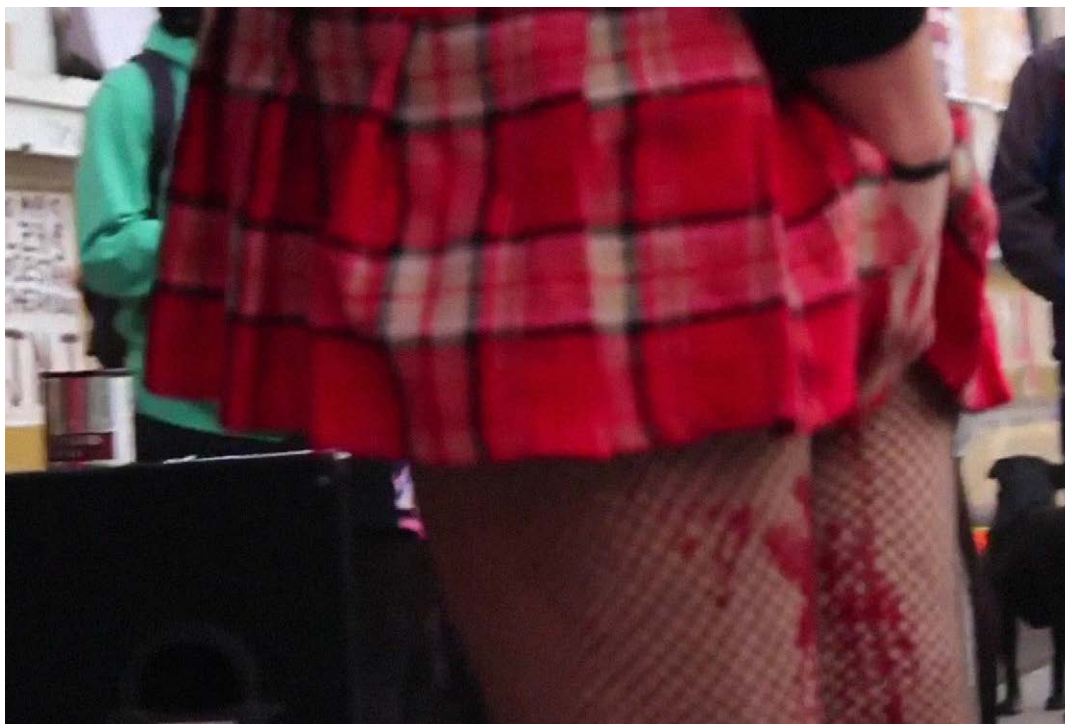


Fig. 1. Sofía Devenir, *Por un feminismo monstruoso*, (2015)

respectivamente y, por último, un comentario sobre la pintura de Marco Arias (2017) y la performance de Sofía Devenir (2015).

Mi primera aproximación relativamente cercana a las monstruosidades debe haber estado mediada por una pantalla RGB. Todo el repertorio de ejemplos que retengo tiene un exceso de ternura y patetismo que quizás disminuye la potencia de la monstruosidad: *Conde Pátula* (Cosgrove Hall, 1988) trataba de un vampiro que no se dedica a succionar sangre debido a su vegetarianismo. En *Monstruos de verdad* (Nickelodeon, 1994) el trío de amigos, Ickis, Krumm, y Oblina, asisten a una escuela primaria para instruirse en el arte de la monstruosidad. La serie animada fue transmitida por TV abierta, en un canal (Chilevisión) adquirido por el actual presidente Sebastián Piñera. También fui al cine a ver *Monsters Inc.* (Pixar, Disney, 2001), la historia de una corporación privada que abastece de energía a la ciudad de Monstruópolis, a partir de una singular materia prima: gritos de niños humanos.

Un vampiro que no puede ejercer su vampirismo, monstruos imberbes que asustan para pasar sus asignaturas escolares, y empleados corporativos que se enfrentan a la competencia laboral en el

contexto del libre mercado, son monstruosidades incapaces de asustar a un niño siquiera. Pese a la impotencia monstruosa de esas caricaturas, tres terroríficos villanos del animé desbordaban su maldad contra el planeta tierra y el universo entero: Freezer, Cell, y Majin Boo.

En *Dragon Ball z* (Toei, 1989), emitida por MEGA (entonces propiedad de Ricardo Claro),<sup>3</sup> Freezer se dedicaba a conquistar planetas industrialmente débiles para luego venderlos a través de una organización criminal intergaláctica. Cell absorbía con un agujón a los guerreros expertos en artes marciales, volviéndose más fuerte tras cada fagocitosis. Majin Boo transformaba en dulces y chocolates a todo ser humano que se cruzaba en su camino, para luego devorarlo. Aunque con distintas estrategias de despliegue del terror, los tres coinciden en transformaciones estructurales en las que aumentan su poder y maldad respecto a su estado anterior. Tras cada una de esas evoluciones el monstruo adquiere más características humanas. En un imaginario posapocalíptico, los villanos alegorizan tres características del tardo-capitalismo: la violencia extractivista neocolonial (Valencia); las políticas integracionistas del

3. Empresario chileno vinculado a la ultraderecha y a la congregación católica Legionarios de Cristo. Participó en el caso "Piñeragate". Cf. [www.latercera.com/noticia/el-caso-pineragate-y-la-bomba-que-dejo-caer-ricardo-claro-sobre-rn/](http://www.latercera.com/noticia/el-caso-pineragate-y-la-bomba-que-dejo-caer-ricardo-claro-sobre-rn/). Revisado 17 noviembre 2019.





Fig. 2. George Lee V.  
4BSORB, mix media  
(prueba de artista),  
(2020)

Fig. 3. Sofía Devenir,  
*La virgen de los abortos clandestinos*, (2015)



neoliberalismo que subsumen a su diferencia en positivo para así perfeccionar su programa de coacción y cobertura (Ossa); y la radicalización del fetichismo de las mercancías mediado por las tecnologías de poder: sujetos que devienen en objetos al ser despojados por completo de su voluntad (Foucault); respectivamente.

Si retomamos la impotencia monstruosa de las primeras tres caricaturas y la intersectamos con la eficacia del terror de los últimos casos, ¿por qué *Pátula*, *Monstruos de verdad* y *Monsters Inc.* son incapaces de ejercer su monstruosidad sobre nuestras retinas, a diferencia de los tres villanos de *Dragon Ball*? Si los primeros se asemejan iconográficamente más a la construcción clásica del monstruo, y los últimos se vuelven *peligrosamente* más humanos tras cada evolución, ¿podríamos sostener que la monstruosidad consiste únicamente en una sustancia, o más bien en una mediación intersubjetiva? Al parecer, la eficacia de la monstruosidad no está en el “qué”, sino que sobre todo en el “cómo” y en el “cuándo”; de otro modo, un humano excesivamente humano, no podría ser más monstruoso que la caricatura de un monstruo.

Las traducciones estéticas del psicoanálisis (Bosanquet 545-46) no resultan de mucha ayuda para responder estas preguntas. En una lectura tangencial, las categorías de lo ominoso y lo siniestro deberían cumplirse en *Pátula*, *Monstruos de verdad*, y *Monsters Inc.*, al mismo tiempo que resultarían inoperantes en *Dragon Ball*. Ambas

aproximaciones a lo monstruoso implican la ficción de un universo imaginario dicotómico, en el que cohabitan dos mundos opuestos: uno normal y humano, el otro anormal y monstruoso. El *Das Unheimlich* freudiano (224) logra incomodar nuestra sensibilidad en la medida de que la regularidad humana de nuestro entorno es interrumpida con injertos sorpresivos de alteridad, principalmente por el exceso de animalidad, la exaltación de un defecto corporal opuesto a la belleza anatomopolítica, o por la desmesura del desarrollo técnico/científico en detrimento de lo antropológico. Al respecto, es importante recordar que estas aproximaciones estéticas a lo monstruoso fueron enunciadas en un contexto en el que aún existían fantasmagorías nostálgicas de una modernidad carente de avances industriales (Berman 3); pensemos, por ejemplo, en *Frankenstein* de Mary Shelley, publicada en 1818, o *Drácula* de Bram Stoker, publicada en 1897.

Para que lo siniestro y lo ominoso puedan tener rendimiento estético, es necesaria la existencia de cierto público moderno con una sensibilidad sobredomesticada por un humanismo subsidiario de la ética idealista romántica en oposición al positivismo. En otras palabras: no se puede acceder a aquellas sensaciones si no se practica un rechazo militante y fundamentalista a la tecnología (Braidotti 108). Si no tienes fe absoluta en el componente satánico de la industria automotriz, es imposible que puedas llegar a experimentar

auténticamente lo siniestro o lo ominoso. Por eso *Pátula*, *Monstruos de verdad*, y *Monsters Inc.* no nos pueden provocar más que risa o ternura.

En un paisaje de representaciones en el que la modernidad se agota en cuanto fase, un espectro de la agenda feminista se repliega sobre sí misma, en paralelo al desborde de sus discursos hacia otras esferas de la violencia complementarias a la de sexo-género. Desarticulando la noción moderna de 'sujeto', tanto las derivas del posfeminismo como el transfeminismo se proponen una reformulación ontológica radical alrededor de sus saberes situados: el feminismo no es un humanismo (Castillo 21).

Bajo este panorama epistemológico, me interesa destacar a dos autoras que se han aproximado a la monstruosidad como proceso de subjetivación: Rosi Braidotti y Sayak Valencia.

En sintonía con la reivindicación cuir de la alteridad —y por lo tanto del insulto— (Castillo 20), Braidotti menciona lo monstruoso y posthumano como categorías de agenciamiento y alternativas de subjetividad femenina. Adhiriendo a la idea deleuzeana del "capital como cocaína" (Braidotti 108) —el capitalismo tardío tendría como único objetivo la reiteración e instalación violenta de sí mismo—, la autora visibiliza un potencial de agenciamiento en la intersección de arte y tecnología en el que el cuerpo podría llegar a superar los edictos biologicistas. Ejemplificando a través de figuraciones corporales de la cultura popular y la ciencia ficción (Barbarella, Michael Jackson, la Cicciolina, Alien, entre otros), Braidotti define al cuerpo posthumano como un cuerpo reconstruido artificialmente mediante extensiones prostéticas. El cuerpo posthumano no corresponde a una esencia biológica, sino que a una superficie de inscripción de códigos sociales y simbólicos, en la que destaca la tendencia a la perfección evolutiva del sí mismo incardinado (Braidotti 111). En cuanto a lo monstruoso, aparece una superación de las labores de género, del sexo heterosexual y de la complementariedad fallo-vaginal, en correlato a los sistemas alternativos de procreación (no uterinos) representados en ciencia ficción (Braidotti 120).

Desde un enfoque transfeminista y poscolonial, Sayak Valencia realiza un diagnóstico pesimista de nuestro presente contemporáneo, en el que se potencian las violencias del mandato de la masculinidad, la precarización laboral, las relaciones económicas norte/sur marcadas por el extractivismo, y el incesto corporativo y criminal entre el Estado y el capital (29). Adscribiendo a la idea de que el neoliberalismo en el tercer mundo

opera como una necropolítica en lugar de una biopolítica (es decir, el asunto del poder no se trata de administrar eficientemente las vidas, sino que de sacrificarlas eficientemente), Valencia describe un singular proceso de subjetivación en la intersección del neoliberalismo, el necropoder y el patriarcado: las subjetividades endriagas (100). A propósito de la estetización del narcotráfico en las industrias culturales, y por lo tanto de la heroización del crimen organizado, Valencia define a los sujetos endriagos como la cara más visible de la violencia neoliberal y masculina: coyotes, polleros, secuestradores, sicarios, policías y soldados.

Tengo un leve desacuerdo con la autora, y me permito dos observaciones al respecto. La primera, es que a pesar de que indudablemente el narcotráfico es la forma de extractivismo criminal más violenta en la actualidad, también habrían otras organizaciones entre Estado y capital que cumplirían las características de la necropolítica neoliberal, y que por lo tanto producirían subjetividades endriagas: pensemos por ejemplo, en el reciente caso de Alejandro Castro,<sup>4</sup> dirigente sindical de la comuna de Quintero, amenazado de muerte tras las protestas por la obscena contaminación industrial en la quinta región. La segunda, es que, si relacionamos la categoría de "sujeto endriago" con las tecnologías de subjetivación foucaultianas, podríamos afirmar que el devenir endriago correspondería a una tecnología de poder (Foucault 44): es decir, correspondería a una objetivación radical del sujeto, por lo tanto, a una pérdida radical de su autonomía y soberanía de sí mismo. No se trata de redimir a los obreros del crimen y presuponer su inocencia excusándose en que recibieron órdenes, sino que de pensar la monstruosidad de los endriagos en escalas jerárquicas: los monstruos más aterradores son realmente empresarios, políticos y militares de alto rango.

Retomando la discusión sobre la obsolescencia de las categorías estéticas tradicionales que se aproximan a la monstruosidad, y vinculándolas con las nociones de feminismo monstruoso y posthumano en Braidotti, y subjetividades endriagas en Valencia, me parece oportuno precisar que, por una parte, se instala una positivación de las figuraciones que las estéticas psicoanalíticas de lo siniestro o lo ominoso han cifrado como alteridades violentas o peligrosas (*Pátula*, *Monstruos de verdad*, o *Monsters Inc.* solo nos pueden provocar risa, ternura, o quizás un muy leve asco como el que le causa Gonzalo Cáceres a Kike Morandé).<sup>5</sup> Por otro lado, de los sujetos endriagos se desprende un

4. Dirigente ambientalista (Quintero, Chile). Se especuló sobre un posible asesinato, pues era una amenaza para los dirigentes empresariales responsabilizados de la contaminación del sector. La investigación judicial tipificó el caso como suicidio. Cf. *CNN Chile*, 21 marzo 2019. [www.cnnchile.com/pais/alejandro-castro-suicidio-descarta-tesis-homicidio-quintero\\_20190321/](http://www.cnnchile.com/pais/alejandro-castro-suicidio-descarta-tesis-homicidio-quintero_20190321/). Revisado 17 noviembre 2019.

5. En el show *Morandé con compañía* (MEGA, 2001-), Gonzalo Cáceres, personaje del espectáculo y maquillador personal de Lucía Hiriart durante los 80, habitualmente participa de *gags* humorísticos en los cuales interpreta el rol del sujeto homosexual amanerado y sexópata. Sus apariciones son acompañadas de expresiones del animador, Francisco Javier "Kike" Morandé, que oscilan entre el asco y la risa. Cf. "Gonzalo Cáceres Mario Bross en 'El muro' (Morandé con Compañía, Mega 2013)". *YouTube*, subido por Diego R., 7 agosto 2013, [www.youtube.com/watch?v=oUHVNMInzKQ](http://www.youtube.com/watch?v=oUHVNMInzKQ). Revisado 17 noviembre 2019.



Fig.4. Sofía Devenir,  
*Por un feminismo monstruoso*, (2015)

6. En orden decreciente de acuerdo a la fortuna acumulada en miles de millones de dólares: Iris Fontbona, Andronico Luksic, Horst Paulman, Julio Ponce Lerou, Bernardo Matte, Patricia Matte, Sebastián Piñera, Álvaro Saieh, Luis Enrique Yarur y Roberto Angelini. Los 10 empresarios enumerados corresponden a la versión 2017 del ranking.

7. El 19 de diciembre de 2016, luego de presentar una querrela por "injurias con publicidad" en contra del diputado Gaspar Rivas, Luksic fue agredido a la salida de los Tribunales de justicia por activistas medioambientales, quienes lo golpearon, escupieron y le arrojaron monedas sobre su cuerpo. Cf. "El momento exacto en que Luksic fue golpeado por manifestantes de Alto Maipo en Tribunales". *El Dínamo*. 19 diciembre 2016. [www.eldinamo.cl/nacional/2016/12/19/video-el-momento-exacto-en-que-luksic-fue-golpeado-por-manifestantes-de-alto-maipo-en-tribunales/?platform=hootsuite](http://www.eldinamo.cl/nacional/2016/12/19/video-el-momento-exacto-en-que-luksic-fue-golpeado-por-manifestantes-de-alto-maipo-en-tribunales/?platform=hootsuite)

8. Se puede apreciar un registro audiovisual completo de la acción en el siguiente enlace: [youtu.be/uhkCtEMITMQ](https://youtu.be/uhkCtEMITMQ) (revisado el 20 de noviembre de 2019).

reclamo ético respecto al perverso modo en que el proyecto neoliberal cocainómano ha devenido en la teratología de la humanidad: los verdaderos monstruos no están en las pantallas, son de carne y hueso, su par cromosómico es XY. El feminismo monstruoso y posthumano junto a las subjetividades endriagas, nos demuestran que un cuerpo es más terrorífico en la medida de que su performatividad es más humana y más masculina.

Quisiera detenerme en dos ejemplos entre el arte y el activismo que proponen un correlato a las dos categorías ya definidas en torno a lo monstruoso: la pintura de Marco Arias (artista visual), y la performance de Sofía Devenir (trabajadora sexual, historiadora travesti, cantora de micros y activista).

En *The Forbes Club*, sobre un amplio soporte a la usanza de la pintura de género histórico y de guerra, el artista retrata a los diez primeros<sup>6</sup> empresarios chilenos en el ranking Forbes, yuxtapuestos a una de las más malvadas fases evolutivas del cuerpo de Majin Boo. Este disparate de unión iconográfica puede explicarse a raíz de una conversación del artista con el profesor Gonzalo Díaz, quien habría comentado que no sería conveniente "andar pintando huevaditas si es que está la cagada en el país", además de dos elocuentes intuiciones del propio artista. Arias se fija en la gran coincidencia epidérmica entre el villano de Dragon Ball Z, y los diez cachetes del Estado y el capital: el exceso de poder produce

rosácea (Gajardo). También la coincidencia de las figuras en el soporte se debe al modo en que el artista se enteró de su existencia: al igual que Majin Boo, el alto empresariado sólo se deja aparecer en televisión abierta. Son monstruos tan malos, pero a la vez tan humanos (y por lo tanto finitos), que no pueden caminar tranquilamente por el espacio público. Si no pregúntenle a Andronico Luksic que le pasó la última vez que se atrevió a salir de la seguridad<sup>7</sup> de su cuenta en Twitter. Otro dato importante para dilucidar la similitud entre estos íconos del "emprendimiento" y del animé, en el contexto de la economía extractivista neocolonial: Majin Boo es el único villano de Dragon Ball Z que consigue destruir la tierra. Gonzalo Díaz tenía razón, no se puede andar pintando huevaditas si es que está la cagada en este país. Cabe destacar que los empresarios chilenos cuentan a su favor con una red de sujetos endriagos dispuestos a asesinar en nombre de la soberanía del capital, cuestión más que evidente en la militarización de la novena región financiada por el Estado.

En *Por un feminismo monstruoso*<sup>8</sup> (Figura 1), performance realizada en la toma de la Casa Central de la Universidad de Chile durante el festival *Lesbianízate* en Junio de 2015, Sofía Devenir ejecuta dos planos de acción contra la violencia patriarcal: la vociferación de un discurso en tono de manifiesto que devela la filtración de las estéticas anatomobiopolíticas en la versión neoliberal del feminismo, junto a la acción del aborto (*al macho*,

varón, heterosexual y blanco). El primer plano de acción (vocal), escenifica un texto en el que la activista desarticula explícitamente la consigna *Mujer bonita es la que lucha*, prostituida por un feminismo *mainstream* fácilmente absorbido por activismos transnacionales como #Ni una menos o #MeToo. Si históricamente el feminismo ha situado sus saberes y prácticas desde la alteridad más radical, Sofía Devenir reclama la urgencia de abortar la belleza en sus consignas. *Mujer bonita es la que lucha* no sería más que una réplica de las veladuras patriarcales, travestida con la promesa de emancipación. Respecto al segundo plano de acción (física), cabe destacar que es llevado a cabo mediante una extensión prostética (un truco o “postizo” que le permite simular el sangrado). La condición biohombre de la artista le impide menstruar de forma natural. En ese sentido, en el discurso la artista vocifera que *las monstruos no menstruamos, monstruamos*, imaginando otras formas de sexualidad posibles distintas a la heterosexual.

Si habitamos un paisaje tecnofílico en el ocaso de la humanidad, en el que los cuerpos omitidos en el proyecto moderno podrían llegar a ser sujetos de agenciamiento, al mismo tiempo que la masculinidad despliega toda su violencia a través de la eliminación y desaparición forzada de los cuerpos desechables (Butler) en la escala de valores neoliberal, se pueden distinguir dos reacciones a la monstruosidad posthumana y a las subjetividades endriagas en el arte contemporáneo y el activismo chileno. Sofía Devenir, situada en la indistinción posautónoma (García Canclini 17)

entre arte y activismo, se ocupa de sí misma como subjetividad femenina alternativa a través de la reivindicación de lo monstruoso en el movimiento social a través de la performance. No deja de ser significativa la relación entre performance, archivo, registro fotográfico y activismo marica, a propósito de la baja resolución de las pocas y precarias imágenes que documentan la acción de Sofía Devenir. Si *la ropa usada del travesti poblacional es una sintaxis de lo discontinuo*, la opacidad de su archivo es la gramática de su resistencia marginal.<sup>9</sup>

Desde una aproximación extravagante respecto al relato oficial (Richard, *Arte y Política* 12-5) de la escena local que define las relaciones entre Arte y Política (la transparencia del mensaje del arte comprometido con el socialismo republicano, el desmontaje de los sistemas representacionales y la obliteración de los signos en respuesta a la clausura dictatorial, la despolitización lechuguina subsidiaria a la institucionalización concertacionista, y las actuales estéticas de la inminencia desencantadas con el consenso neoliberal), Marco Arias plantea una reflexión lúdicamente triste sobre el poder. Ante la magnitud de la corrupción, el artista se sitúa desde el cinismo contemporáneo, tan fascinante y tan repulsivo a la vez. Si en nuestros televisores análogos nos reíamos con las aventuras de *Monstruos de verdad*, y nos angustiaba la imagen de Majin Boo destruyendo al planeta tierra, es urgente recordar quienes eran los dueños de los canales de transmisión que nos suministraban el divertimento ●

9. Al respecto, Felipe Rivas San Martín (artista visual y activista sexodisidente) plantea una lúcida reflexión, en torno a las imágenes técnicas y el activismo travesti, a través de una lectura genealógica de la primera protesta homosexual en Chile. Ver: Felipe Rivas San Martín. *Internet, mon amour; infecciones queer/cuir entre digital y material*, Santiago: Écfrasis, 2019, p.146-151.

#### ANTONIO URRUTIA LUXORO

(Santiago de Chile, 1991) Curador, editor e investigador independiente. Estudiante del Magister en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile y egresado de la Licenciatura en Estética de la UC, donde también se desempeña como ayudante de cátedra. Ha expuesto en congresos y encuentros académicos en Chile, Argentina y México. Sus textos han sido publicados en libros compilatorios, memorias de congresos y revistas online. Ha curado exposiciones individuales y colectivas; entre ellas *Cuerpos Cavernosos, ¡He aquí el hombre!, Androcedencias*, y la 3era versión de FAE Festival de Arte Erótico. Actualmente trabaja como asesor curatorial en la galería Factoría Santa Rosa y como editor en Écfrasis, *estudios críticos de arte y cultura contemporánea*.

#### BIBLIOGRAFÍA

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI, 1988.

Bosanquet, Bernard. *Historia de la estética*. Buenos Aires: Nova, 1949.

Braidotti, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa, 2004.

Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

Castillo, Alejandra. "El feminismo no es un humanismo". *Por un*

*feminismo sin mujeres*. Ed. Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (CUDS). Santiago de Chile: Territorios Sexuales, 2011. 13-21.

Foucault, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 2012.

Freud, Sigmund. "Lo ominoso (1919)". Trad. José Luis Etcheberry. *Obras completas vol. XVII*. Buenos Aires: Amorrortu, 1988. 215-51.

Gajardo, Luc. "Marco Arias pinto un cuadro con los 10 Forbes de Chile, Majin Boo y Condorito: obviamente lo entrevistamos". *POUSTA*. 18

enero 2017. [pousta.com/marco-arias-pintura-forbes-de-chile-majin-boo-y-condorito/](http://pousta.com/marco-arias-pintura-forbes-de-chile-majin-boo-y-condorito/)

García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz, 2010.

Ossa, Carlos. *El ego explotado. Capitalismo cognitivo y precarización de la creatividad*. Santiago: Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes Universidad de Chile, 2016.

Richard, Nelly. *Ed. Arte y política 2005-2015. Proyectos curatoriales, textos críticos y documentación de obras*.

Santiago, Chile: Metales Pesados, 2018.

---. "La insurgencia feminista de mayo 2018". Faride Zerán (ed.). *Mayo feminista: la rebelión contra el patriarcado*. Santiago: LOM, 2018. 115-25.

Rivas San Martín, Felipe. *Internet, mon amour; infecciones queer/cuir entre digital y material*. Santiago: Écfrasis, 2019.

Valencia, Sayak. *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*. Ciudad de México: Paidós, 2016.

“Lo de las mujeres no es una cosa de mujeres”.

SILVIA RIVERA CUSICANQUI

Este texto es un encargo de la colección Ca.Sa para el presente número de la revista *Cuadernos* que invita a reflexionar sobre “teorías y prácticas artísticas que contribuyen a deconstruir las limitaciones y opresiones de género”. Se centra en un grupo de artistas mujeres de la colección Ca.Sa. Partiendo de la revisión de más de cien nombres y obras, decidí orientarme por el trabajo de dos artistas en las que veo una forma de entender y practicar el feminismo que no solo busca reivindicar los derechos de un género, sino que hace del feminismo también una vía de visibilización de otras sensibilidades y, sobre todo, una metodología de trabajo.

En 2009, conocí el trabajo de la artista americana Mierle Laderman Ukeles a través de un texto de Andrea Liss, llamado “*Maternal Care*”. Su obra ha buscado por más de 50 años hacernos conscientes de la interdependencia que existe entre nuestros cuerpos y los sistemas, orgánicos y creados, que sostienen nuestra vida. Estando embarazada, un profesor universitario le sugirió a Ukeles que debía abandonar su carrera artística, ya que ambas labores, la de ser madre y artista, eran incompatibles. Lejos de rendirse, que definitivamente no era una opción, ella tuvo la brillante ocurrencia de declarar que su trabajo como madre sería también su trabajo artístico, y escribió el *Manifiesto for Maintenance Art 1969*. Bajo la idea de que toda persona merece sustento, amor y respeto, comenzó a registrar una serie de labores domésticas, desde la limpieza de la casa hasta el cuidado de sus niñas y otras labores de “servicio”, como cocinar y lavar, y las exhibió como arte. Rápidamente se dio

cuenta de que gran parte de las labores de cuidado existentes eran menospreciadas por la sociedad, surgiendo la necesidad de extender sus labores hacia la calle, involucrándose en proyectos de largo aliento con trabajadorxs de servicios sanitarios, creando acciones como *Nightcleaners* (1970-1975) y *Touch Sanitation Performance* (1979-1980), poniéndose en el lugar del/la otrx y concediendo respeto a lxs trabajadorxs en afinidad con su trabajo y el de otras madres. Ukeles profundizó en su voluntad de crear formas de empatía entre el “trabajo sucio” de lo doméstico, a cargo de las mujeres, y el vilipendiado empleo de las personas que tienen a su cargo la limpieza de la ciudad.

El trabajo de Ukeles llamó mi atención no solo por el hecho de haber dedicado su vida a reivindicar la posibilidad de ser a la vez artista, madre y feminista, sino también por la significación política y económica que implica visibilizar y poner en valor las labores de cuidado y mantenimiento en el contexto del mundo capitalista. De cierta manera, el feminismo impulsado por la generación de Ukeles siembra las bases para un feminismo actual que busca deconstruir la categoría “mujer”, oponiéndose a la idea tan arraigada de que hay naturalezas esenciales hombre / mujer. Ser mujer, en este sentido, no es representar un conjunto de atributos (por ejemplo, maternidad, cuidado), sino estar en una posición desde la cual puede surgir una política feminista.<sup>1</sup>

De ese modo, la lucha feminista se adentra en el territorio de lo común, como una forma de resistir la lógica de una sociedad occidental, colonialista y capitalista, que prioriza el bien personal por sobre el bien colectivo, y consecuentemente que el cambio individual es más deseable que el cambio

1. En su libro *Un mundo ch'ixi es posible*, la socióloga aymara Silvia Rivera Cusicanqui hace una distinción entre “lo político” y “la política”, citando a Mária Millán, según la cual “lo político” es expresión cristalizada del poder, y “la política” una práctica colectiva.



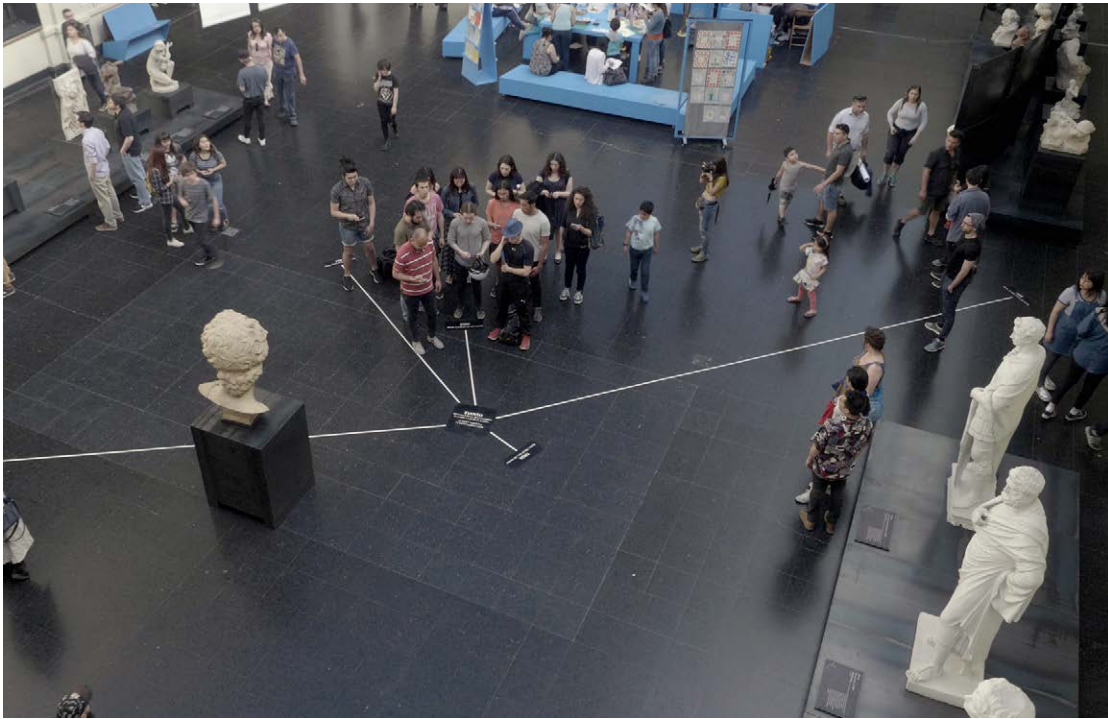


Fig. 1. Constanza Alarcón Tennen, *Terremoto para 15 cantates*, (2017)

social.<sup>2</sup> Es quizá por eso que podemos leer en las pancartas de las actuales marchas feministas en la calle: “Por nosotras, por las que estuvieron, por las que estarán”, como una forma de desestabilizar el/la cuerp<sup>x</sup> viv<sup>x</sup>, y con ello las jerarquías de poder que fomentan la competencia, el crecimiento individual, y también la construcción lineal del tiempo y la historia. En este nuevo escenario, la lucha está protagonizada por la ubicuidad e interseccionalidad<sup>3</sup> de un<sup>x</sup> cuerp<sup>x</sup> colectiv<sup>x</sup>.

Desde esta perspectiva tanto el trabajo de Francisca Benítez (Santiago, 1974) como el de Constanza Alarcón Tennen (Santiago, 1986), resultan inspiradores. Ambas han conseguido desarrollar un arte que, de la mano de un gran contenido social-político, se entrega en la creación colectiva de formas de comunicación corporales que buscan poner en primer lugar sensibilidades históricamente marginadas. Cada una, de forma independiente, invita al espectador a ponerse en el lugar de un<sup>x</sup> otr<sup>x</sup> que percibe el mundo de modo distinto, ya sea porque ha nacido, o accidentalmente crecido, bajo unas condiciones materiales y/o físicas diferentes, o porque cierta experiencia radical le ha abierto

la posibilidad de vivir su subjetividad desde otra perspectiva.

Partiendo de la convivencia con su padre sordo, Benítez reflexiona sobre las implicaciones de la lengua de señas, acercándonos a sus expresiones culturales, a su folklore y a las relaciones que estructura y determina, como explica David Moran en una entrevista reciente. Su proyecto *Estudios de rimas por formas de la mano*, comenzó en 2016 con una residencia en el Museo del Barrio, en Nueva York, y es la continuación de la investigación que hace ya años Benítez viene realizando en torno a la poesía en lengua de señas y su relación con la poesía concreta. La idea inicial fue estudiar el aspecto de la rima por forma de la mano en la poesía sorda, invitando a sus amig<sup>x</sup>s Sord<sup>x</sup>s a interpretar una serie de formas de la mano impresas sobre papel, las que luego constituyeron la obra misma. Con este experimento, Benítez descubrió el poder pedagógico de un método de trabajo que podía expandirse mucho más allá del mero ejercicio de la obra. Al año siguiente, el New Britain Museum of American Art la invitó a trabajar en colaboración con el American School for the Deaf (ASD), el primer colegio de niñ<sup>x</sup>s Sord<sup>x</sup>s de Estados Unidos,

2. Cf. hooks, b., *Feminist Theory: from margin to center*. New York: Routledge, 1984.

3. Kimberlé Crenshaw acuñó el concepto de interseccionalidad para desafiar el supuesto de que las “mujeres” somos un grupo homogéneo, subrayando que el género, la etnia, la clase u orientación sexual, como otras categorías sociales, lejos de ser “naturales” o “biológicas”, son construidas y están interrelacionadas.



Fig. 2. Francisca Benítez, Museo del barrio (2006)

fundado en 1917 en Connecticut, y lugar de origen de la lengua de señas americana (ASL), validando su experimento, y expandiéndose a todas las formas posibles de la mano.

A través de cada experiencia con lxs niñxs, Benítez fue descubriendo un universo oculto, revelando la belleza poética de un lenguaje que para muchos no pasa de ser una forma de comunicación marginal. La manera de construir poesía mediante lenguaje de señas, en específico por formas de la mano, es una forma de repetición visual, en la que la misma forma de la mano se utiliza para decir diferentes palabras o expresiones. Por ejemplo, las palabras “encontrarse”, “pensar” o “yo”, utilizan la misma forma, pero cambian el gesto o movimiento mediante el cual se expresa cada una, surgiendo así la rima visual, y emparentándose, como propone la artista, con la poesía concreta, en la cual lo visual y lo espacial adquieren el mismo rango de importancia para la construcción poética.

Al igual que vimos en las acciones de Ukeles, Benítez estrecha relaciones con unx otrx que resiente a diario la violencia de una sociedad que no es capaz de aceptar su condición, de reconocer su existencia, de mirarlo a los ojos y hacerlo sentir

parte. Su comprometido trabajo se suma a los esfuerzos de las comunidades Sordas que diariamente luchan por el derecho de hacer uso de sus idiomas, poniendo especial atención y dedicación en reconocer la lengua de señas como una forma de comunicación rica en contenidos y significados, y con ello a la población Sorda como parte activa de una sociedad, capaz de contribuir, no solo material, sino también intelectual y creativamente.

En el caso de Alarcón Tennen, y como ella misma cuenta, su trabajo se emplaza en una práctica feminista en su metodología, pero no en su forma. Sus investigaciones en el campo del sonido cobran sentido desde una mirada que, frente a la jerarquía de la visión, busca revelar la audición como un sentido desplazado. El sonido, para ella, sucede en conversación con el cuerpo: en las limitaciones del cuerpo, como una forma de verdad a la que en nuestro cotidiano no atendemos con la misma conciencia con la que atendemos a la imagen. A fin de hacerlo patente, en 2014 la artista comenzó a trabajar, a través del sonido, con la experiencia de los terremotos. Los terremotos no tienen imagen, explica: ésta aparece después, en forma de ruina o accidente. Es un fenómeno que suele

expresarse como un problema concreto, cuantificable y numérico, cuando en verdad los terremotos son subjetivos, raros, y sin lenguaje.

En 2017, creó *Terremoto para 15 cantantes*, una performance en la que cantantes de ópera y silbadorxs reproducen en vivo archivos de audio provenientes de la traducción de datos sísmicos del terremoto ocurrido en Chile el 27 de febrero de 2010. Los datos, obtenidos por varias estaciones geológicas alrededor del mundo que registraron dicho evento, fueron transformados a archivos sonoros y a una partitura auditiva para ser interpretada por lxs cantantes. Trabajando con profesorxs de los departamentos de Geología de Yale y USD, Alarcón Tennen tuvo acceso a una base de datos y programa desarrollado para visualizar y convertir en archivos de audio los datos sismográficos de diferentes eventos tectónicos. “Lxs geólogos, —cuenta la artista— hablaban del ‘sonido del terremoto’ para referirse a estos archivos, sin embargo una vez que pude tenerlos en mis manos me di cuenta que no existía sonido alguno, y que, en realidad, eran un ejercicio de traducción”.<sup>4</sup>

Durante la acción, lxs cantantes y silbadorxs estaban dispuestos en la sala de exposición a vista de los espectadores que podían moverse libremente en el espacio. Cada unx de ellxs interpretó los datos de acuerdo a sus registros vocales, llenando el espacio con sonidos telúricos y emotivos, recreando un acontecimiento que hasta entonces existía en la memoria colectiva como algo borroso, tal vez traumático, o como un recuerdo incompleto. La intensidad de los afectos y los sentimientos, y la inexactitud de nuestras capacidades para transmitir información subjetiva, son centrales en la

obra de Alarcón Tennen, donde cuerpo y subjetividad se presentan como realidades inconvenientes para las construcciones de una autoridad homogénea y hegemónica, y por lo mismo se vuelven poderosas herramientas de resistencia.

En este sentido es posible entender que para esta artista el terremoto es una vía para hablar de fenómenos radicales, radicales al cuerpo, a la experiencia, a los sentidos y con ello adentrarse en el terreno de lo individual-colectivo como un espacio común en el cual podemos atender sensibilidades más subjetivas, e incluso menos normadas, como el sonido. En el transcurso de sus performances está implícita una forma radical de comunicación, una conexión no visual, corporal, más cercana a la experiencia de la energía invisible del amor y la empatía que a cualquier otra forma de percepción o representación mental-racional.

Si bien los trabajos de Benítez y Alarcón Tennen no se corresponden con el imaginario más radical y activista del feminismo, sí presentan aspectos del feminismo que, como diagnosticaría bell hooks, tienen que ver con modos de hacer y vivir diferenciados del modelo tradicional patriarcal. Esa interdependencia entre lxs cuerpxs y los sistemas que sostienen nuestra vida, central en la obra de Ukeles, se presenta en la obra de ambas artistas como una forma de cooptar y subvertir las lógicas dominantes. Porque como dice Silvia Rivera Cusicanqui, “lo de las mujeres no es cosa de mujeres”,<sup>5</sup> sino del mundo, del planeta, y el arte una tierra fértil desde donde oponer resistencia a toda forma de poder que intente coartar nuestras libertades como mujeres y como seres humanos ●

4. Conversación con la artista, enero 2020.

5. Diálogo entre Silvia Federici y Silvia Rivera Cusicanqui. FIL Zócalo. Ciudad de México, 2018.

#### CAROLINA CASTRO JORQUERA

(San Felipe, Chile, 1982) Es curadora e investigadora. Doctora en Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Ha cursado el Master en Arte Contemporáneo y Cultura Visual del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en España (2010) y participado en el Cuarto Curso Internacional de Curadores de la Bienal de Gwangju (CBICC), Corea del Sur (2012). Sus escritos han sido publicados en

revistas como Artishock, Latinxspaces, The Miami Rail, Terremoto y en la plataforma online de la Colección Patricia Phelps de Cisneros. Su investigación doctoral ha sido publicada bajo el título El Camino de la conciencia: Mira Schendel, Víctor Grippo y Cecilia Vicuña en ediciones UFT, Santiago de Chile, 2020. Actualmente es profesora del Magister en Creación y estudios de la imagen de la Universidad Finis Terrae.

#### BIBLIOGRAFÍA

Andrea Liss, *Feminist Art and the Maternal*, Minnesota University Press, 2008.

Bell Hooks, *Feminist Theory: from margin to center*. Routledge, Nueva York, 1984.

Kimberlé Crenshaw, *On Intersectionality*, The New Press, Nueva York, 2017.

Silvia Federici, *Revolución en punto cero: trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*, Traficantes de sueños, Madrid, 2013.

Silvia Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta limón ediciones, Buenos Aires, 2018.

\* El presente artículo forma parte del proyecto Fondecyt N° 11180229, "Más allá de lo humano: Cuerpo femenino y afecto en la literatura y las artes visuales contemporáneas de Chile y Argentina", a cargo de Cynthia Francica.

A partir del gesto del bordado, la exposición *Genio doméstico*, de Chiachio & Giannone, re-imagina la intimidad del hogar como una fuerza en perpetua expansión. Es la primera muestra individual de la dupla de estos artistas argentinos residentes Chile, Leo Chiachio y Daniel Giannone. Pareja en el arte y en la vida desde el año 2003, su obra investiga con constancia la intimidad y los imaginarios disidentes de la familia y de los modos de afectividad *queer* a partir de una práctica tradicionalmente femenina: el bordado. Sin tregua, y junto a su perro Piolín, han ido elaborando durante estos años un auto-retrato plasmado en culturas, espacios y tiempos distantes. Evocando los paisajes y colores de Henri Rousseau, y el trabajo textil del artista gay Feliciano Centurión, entre otros, Chiachio & Giannone barroquizan la técnica del bordado según una sensibilidad *queer* que se nutre de una potente genealogía de artistas mujeres que su muestra rinde homenaje. Es una obra que problematiza las relaciones entre género, trabajo y lo doméstico, articulando preguntas que son centrales para el feminismo actual. ¿Qué implicaría, por ejemplo, re-imaginar lo doméstico como un espacio que puede ser también masculino? ¿Cómo recoger y resignificar desde ese paradigma las prácticas artísticas femeninas en torno al bordado, a la narración y la transmisión de historias, a saberes y haceres compartidos? La obra de Chiachio & Giannone propone un camino posible para hilar comunidades y redes feministas-*queer* a partir de la práctica del textil.

En *Genio doméstico*, una serie de materiales de uso diario, reciclados o adquiridos a bajo precio, como cortinas, fundas de almohadas, sábanas y mantas, sirven de soporte a la obra. Como parte de un proceso que busca re-imaginar los confines de lo doméstico, los artistas reutilizan materiales legados por amigos y familiares, en un gesto de reciclaje familiar equivalente al de la ropa que pasa gradualmente de casa en casa, de cuerpo en

cuerpo, adquiriendo nuevas formas según se adapta a la corporalidad en desarrollo de hermanos y hermanas, primos y primas, conocidos cercanos y lejanos. Y es justamente a partir de esos materiales reutilizados, cargados de marcas e historias, que la obra de Chiachio & Giannone comienza silenciosamente a rastrear vínculos y redes afectivas de sociabilidad y pertenencia que se han constituido a partir de saberes domésticos. En ese sentido, el lugar físico en que se emplaza la muestra, antiguamente una vivienda familiar que se ha transformado en galería de arte, constituye un espacio ideal para esta indagación.

La noción de "genio doméstico" nos remonta al *genius loci* de la mitología romana, a los lares, deidades y espíritus que cuidan del hogar y de la familia que lo habita, que se representaba frecuentemente bajo la forma de una serpiente. A su vez, la figura del "genio" evoca un don y un "saber hacer" vinculado a las labores domésticas que opera un giro irónico sobre la noción tradicional del "genio artístico" (giro propio del arte feminista), aludiendo a un tipo de conocimiento que se halla en íntima relación con una experiencia cotidiana y doméstica que tiene su propia temporalidad, sus modos de relacionalidad y sus prácticas que a su vez una forma de vida y de entender el arte. Es aquí donde parece condensarse el impulso estético y afectivo de la obra de Chiachio & Giannone. Retomando la imagen del *genius loci*, cual serpientes que mudan de piel, los artistas ensayan la puesta en escena de la identidad como una práctica de fluidez y devenir asentada en una transmutación constante. Desde la pareja de indígenas en "Los herederos", pasando por las palomas ausentes en "Paz (homenaje a Violeta Parra)", Chiachio & Giannone transitan distancias culturales y lúdicamente trazan nuevos lazos y linajes posibles. Así, la búsqueda de identidad parece plantearse aquí más bien en términos de un deseo de comunidad y



Fig. 1. Chiachio & Giannone,  
*Cortinas Homenaje*, (2017)



Fig. 2 y Fig.3. Chiachio & Giannone, Vista general de *Pared bordada*, (2017)

una afectividad en perpetua expansión a partir del espacio de lo íntimo y lo doméstico.

El bordado, género a menudo marginado en el campo de la historia del arte, por ejemplo como mero ritual de reproducción doméstica y tradicional práctica de reclusión y subordinación femenina, se repiensa aquí atendiendo a una potente genealogía de mujeres artistas que han trabajado y re-imaginado las potencialidades del medio. Si el bordado es por definición tautológico, en el sentido que consiste en intervenir con hilo una superficie de tela, en la obra de Chiachio & Giannone se presenta como el medio propicio para trabajar la idea de superficie tanto material como conceptualmente. En tanto técnica que colapsa, a nivel corporal, el medio y el material del hilo, el bordado implica siempre un trabajo con la dimensión de la textura.

En este punto, la analogía entre el bordado y la piel emerge con fuerza en la obra de Chiachio & Giannone. Se manifiesta en la metáfora de “habitar la piel de otrxs” con la que los propios artistas piensan su obra, y también a través de la atención al vestido, el maquillaje, los tatuajes y la mudanza. Como señala el crítico de arte Cuauhtémoc

Medina, el bordado, con su particular capacidad de expresión de la fragilidad material y corporal, constituye en tanto superposición de tejido sobre tejido, un gesto análogo a la cicatriz: “La costura, sutura, zurcido y remiendo es –por supuesto– la reparación de nuestra segunda piel cultural” (2016, 19). El trabajo constante de la superficie y el despliegue de la técnica del bordado en la obra de Chiachio & Giannone revelan un impulso de reconstrucción y reparación, de lazos y redes que son simbólicas y contingentes, así como un gesto de recuperación de la memoria y de la vida social y política compartida. Esto se materializa, por ejemplo, en la obra “Paz (homenaje a Violeta Parra)”, que, sobre la base de una arpillera intervenida y luego restaurada, condensa tanto la tradición de arpilleras chilenas como la importancia de la figura de la artista en el contexto latinoamericano.

La familia *queer* primaria de Chiachio & Giannone se proyecta hacia el mundo del arte y la cultura, delineando linajes y comunidades estéticas que han impactado su obra. Las mujeres artistas y, en particular, aquellas que luego de trabajar la pintura se han abocado al textil, son protagonistas de esa familia extendida y de las



constelaciones afectivas trazadas en la muestra. “Cortinas homenaje”, “Picos gemelos” y “Pared bordada”, por ejemplo, recuperan la labor de la artista alemana Gunta Stölzl, directora del taller textil de la Bauhaus, de la artista argentina Lidy Prati, y de la artista peruana Elena Izcue, entre otras. Esta expansión obedece, según Chiachio & Giannone, al impulso de construir su propio “adn de artista”, articulando un árbol genealógico que incluye a Sonia Delaunay como abuela. La familia primaria se expande, así, alimentada por el gesto *queer* de re-organizar comunidades sobre la base, no ya de la filiación y la genética, sino de un destino común, de la afiliación y la asunción de prácticas sociales compartidas (Eng, 2010, 13), conformando una constelación afectiva que demarca un linaje estético y simbólico.

Extendiendo esta afectividad, y la actitud de cuidado encarnada en la figura del genio doméstico, hacia su perro Piolín en piezas que refieren a la cultura y la iconografía gay como “Bomberos”, “Enlazados” y “HeArt Breakers”, la obra de Chiachio & Giannone amplía las fronteras de la intimidad *queer* para ensayar otros modos posibles de sociabilidad, filiación y parentesco. Los artistas retratan

un universo que, siguiendo la obra de la crítica feminista Donna Haraway, permiten adivinar familias feministas y *queer* extendidas que, posicionándose más allá de los modelos de vínculos normativos tradicionales, toman forma también a través de la interacción entre lo humano y lo animal. En *Genio doméstico*, Chiachio & Giannone van incluso un paso más allá. Desplegando duplas de animales que incluyen ciervos, osos pandas, pájaros, elefantes, gatos y pumas (“Picos gemelos” re-interpretando técnicas de la tapicería a partir del bordado y “Pared bordada” como una suerte de bestiario o Arca de Noé en clave doméstica, articulada a partir de juegos de repetición y variación formal), la muestra indaga formas de afectividad y sexualidad no-humana, que lúdicamente sugiere la posibilidad de una transmutación de la propia pareja de artistas en parejas de animales, ampliando y complejizando el gesto del autorretrato que se reitera en la muestra. Evocando la idea de “habitar la piel de otros”, y de la alquimia y la magia como iteraciones del “genio”, en este caso el “genio de la lámpara”, la *transformación* emerge en la producción de Chiachio & Giannone como un motivo desde donde reconfigurar la relacionalidad

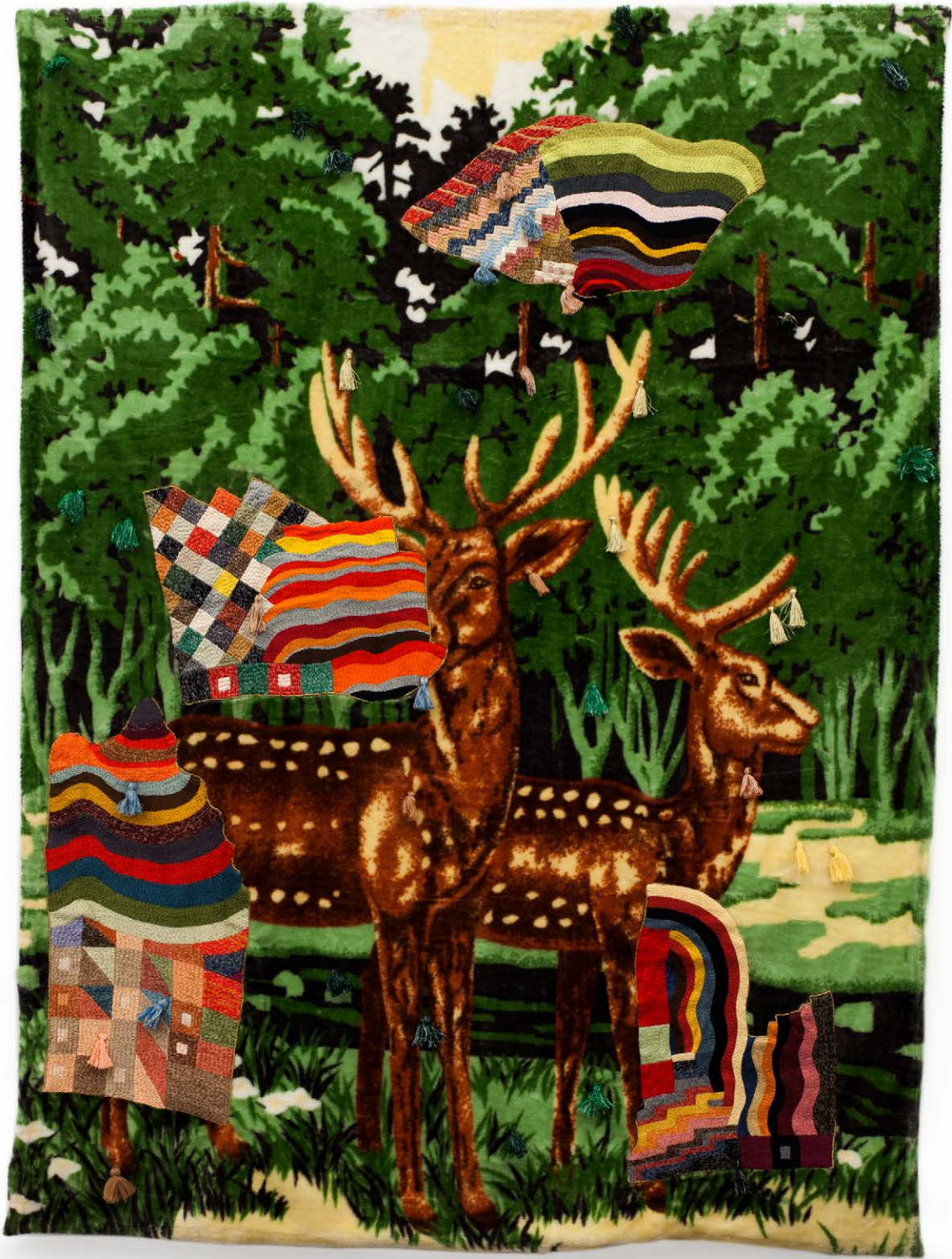


Fig. 4. Chiachio & Giannone, *Picos Gemelos*, (2016-2017)



entre los cuerpos sexuados, entre lo femenino y lo masculino, entre lo humano y lo animal. En esta línea, siguiendo la pista de filiaciones comunes entre los seres vivos, e indagando en el devenir de la forma, “El refugio” presenta una serie de animales y vegetales cuyos contornos se confunden a primera vista: es necesario afilar la mirada para detectar los modos en que lechuzas, pájaros, flores, hojas y formas de vida indeterminadas se funden con y desde el tejido.

Así, el registro de la historia afectiva de los artistas se amplía aquí para pensar modos de relacionalidad interespecie, recordándonos que “no somos humanos solos sino con muchos otros” (Haraway 2008, 4), y que “las especies de todo tipo se constituyen mediante encuentros” (Haraway 2008, 163). En el contexto actual de cuestionamiento radical de la categoría de lo “humano” y sus límites semióticos, éticos y ontológicos que domina gran parte de las Humanidades, la pregunta en torno a lo viviente parece emerger con una fuerza inusitada en el trabajo de “Chiachio & Giannone” y en la serie de obras artísticas latinoamericanas de la que forma parte. La urgencia de trazar un territorio de indagación más allá de lo humano para pensar problemáticas de género y sexualidad cobra sentido en el contexto de una renovada atención a los modos en que “el estándar humano [...] funciona transponiendo un particular modo de ser humano en un modelo generalizado, que es categórica y cualitativamente distinto de los otros sexualizados, racializados y naturalizados” (Braidotti, 2015, 39).

En definitiva, ¿qué claves de lectura nos ofrece la práctica de afinidad y parentesco afectivo para pensar la obra de estos artistas argentinos, así como de las redes de la que forma parte? Por lo pronto, podemos arriesgar que, para Chiachio &

Giannone, exponer en un espacio implica crear puentes a través del arte. La práctica del bordado, caracterizada por su accesibilidad, su temporalidad extendida y su estrecha relación con lo doméstico y con los códigos de sociabilidad femenina, emerge como fuerza generativa para la construcción de redes. En esta línea, es interesante recordar lo que señala la teórica feminista Katherine Behar cuando plantea se pregunta qué pasaría si pensáramos en agrupamientos solidarios no sólo ya de “sujetos”, sino que extendiendo los principios clásicos del feminismo y de la llamada “ética del cuidado”, promoviéramos la camaradería con nuestros vecinos no-humanos (2016, 7-8). Ese principio feminista, podríamos pensar, articula la obra de Chiachio & Giannone: una obra determinada por los circuitos y lógicas del cuidado, tanto a partir de los materiales utilizados como de las actividades significadas, que se tejen entre los cuerpos disidentes de los artistas; lo animal, lo viviente y el imprescindible legado de las mujeres artistas que han marcado su producción. Porque bordar es ensayar un lenguaje común, un lenguaje de lo doméstico, repensado aquí como un espacio capaz de habilitar nuevos modos de solidaridad entre lo femenino, lo masculino y lo no-humano. Y porque bordar es, para Chiachio & Giannone, delinear una sororidad artística, un árbol genealógico que, nutrido por los sentidos de la vida compartida, adquiere más forma de tejido que de árbol. Un tejido en el que, siguiendo a Haraway, “resulta imposible distinguir con certeza arriba de abajo, y todo pareciera crecer hacia los lados” (2003, p. 9). Una trama en la que el flujo multidireccional de cuerpos, materiales y afectos cotidianos, deja entrever la imagen siempre móvil de redes estéticas, vitales y afectivas ●

#### CYNTHIA FRANCICA

(1977, Buenos Aires) es Doctora en Literatura Comparada por la Universidad de Texas en Austin, y posee un Magíster en Literatura Comparada otorgado por la misma universidad. Sus intereses de investigación y docencia incluyen el feminismo y los estudios de género, los estudios queer, la teoría de afectos, los nuevos materialismos y lo post-humano en las artes visuales y la literatura contemporáneas. Actualmente es Directora del Magíster en Literatura Comparada e investigadora del Centro de Estudios Americanos (CEA) de la Universidad Adolfo Ibáñez en Santiago, Chile.

#### BIBLIOGRAFÍA

Behar, Katherine. “An Introduction to OOF”. *Object-oriented Feminism*, editado por Behar, K. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016, p. 1-36.

Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2015.

Chiachio & Giannone, “Genio doméstico”. Santiago: Galería Isabel Croxatto, 2019.

Eng, David. *The Feeling of Kinship: Queer Liberalism and the Racialization of Intimacy*. Durham: Duke University Press, 2010.

Haraway, Donna. *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

---. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

Medina, Cuahtémoc. “Hilos de contingencia”, en *El hilo de la vida*, editado por Cuahtémoc Medina, 2016, p. 9-25.

Escribir sobre feminismo siempre implica una toma de posición, debido a que este movimiento y concepto es ante todo plural. Feminismo radical, feminismo antiespecista, ecofeminismo, o feminismo comunitario son algunas de sus tantas posibilidades. Sumada a esta precisión, podemos afirmar también que es una matriz de acción y de análisis crítico que permite impugnar, desde sus distintas perspectivas, el paradigma hegemónico que moldea las subjetividades. Como señala al respecto la filósofa feminista Alejandra Castillo:

*[E]l feminismo es el nombre de una paradójica política de mujeres que en su quehacer vuelve extraño el propio nombre de las mujeres.*

*La lógica del movimiento de esta política se organiza desde los márgenes en pos del centro, con la intención de transformar y re-inventar la cultura (Castillo 16).*

Es una política paradójica esencialmente deconstructiva, deconstrucción que alcanza inclusive (o en primer lugar) al propio signo “mujer” porque el ser mujer no responde a una esencia inmutable. La idea de que sí hay tal esencia inherente y fija ha ido de la mano con el asumir un binarismo (hombre-mujer) que estaría arraigado en la naturaleza y en el dato biológico. El siguiente ensayo se perfila desde un feminismo anti-esencialista que, más bien, piensa el ser mujer en tanto que posición de discurso en una realidad que, como señala el filósofo Jaques Rancière, siempre es objeto de una ficción en la que se anudan lo visible, decible y factible. Lo real —señala— “es la ficción dominante, la ficción consensual [...] que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí” (Rancière 77). La insistencia feminista sobre el carácter semiótico/discursivo de la realidad posibilita una impugación de las identidades

“femeninas” y “masculinas” que fijan los cuerpos en los significantes “mujer” y “hombre” respectivamente, instalando la diferencia sexo-género como constitutiva. La crítica cultural Nelly Richard precisa el punto de esta manera:

*La demostración de cómo la identidad y el género sexuales son ‘efectos de significación’ del discurso cultural que la ideología patriarcal ha ido naturalizando a través de su metafísica de las sustancias, es útil para romper con el determinismo de la relación sexo (‘mujer’) género (‘femenino’) vivida como relación plena, unívoca y transparente (Richard 735).*

Este cuestionamiento crítico ha jugado un rol calve en la visibilización de los modos en que las mujeres han sido socializadas y en la ampliación de sus espacios de acción.

A lo largo de su historia, el feminismo ha impulsado diversas iniciativas que han permitido modificar el lugar que ocupan las mujeres en sociedad y en la historia. No obstante, y a pesar de su larga data, vemos que aún es necesario insistir en el feminismo con el fin de “re-inventar la cultura”, como plantea Castillo. En este escenario, el arte y la estética son herramientas esenciales, puesto que permiten construir nuevos imaginarios y representar otros mundos posibles. El arte, como dice Chantal Mouffe, ayuda a construir nuevas subjetividades y puede desempeñar un papel importante en la subversión de la hegemonía dominante (cf. Mouffe 70). Fue en parte esta constatación la que motivó a las artistas feministas de los setenta a generar una serie de obras y *performances* que cuestionaran los ideales asociados al ser mujer, por ejemplo la reducción de la mujer a la maternidad, con la consecuente abnegación o la dedicación a las tareas domésticas no remuneradas.



Fig. 1. Sebastián Calfuqueo, *A imagen y semejanza*, parte de instalación, (2018)





Fig. 2. Sebastián Calfuqueo, *A imagen y semejanza*, parte de instalación, (2018)

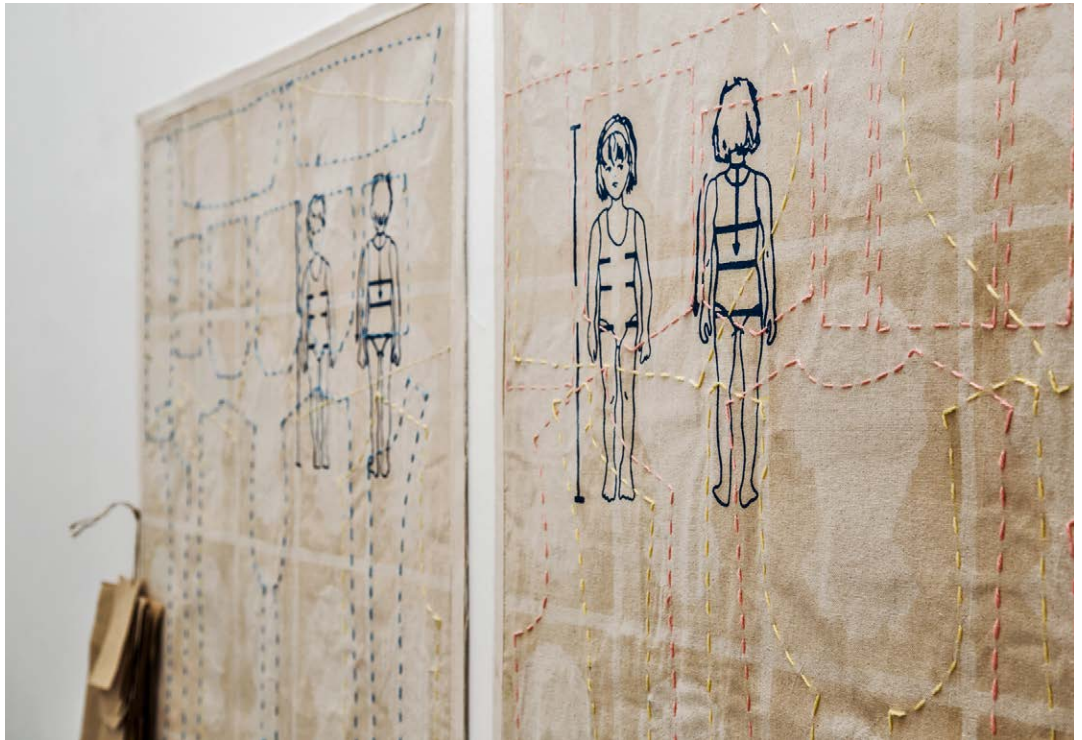


Fig. 3. Katherina Oñate, *Alegoría del molde*, instalación, (2017)

El feminismo, cuya presencia en la sociedad parece sentirse cada vez más fuerte desde hace décadas, suele vivir periodos de latencia y efervescencia. En ese sentido, es interesante considerar lo que escribe Julieta Kirkwood:

*La dimensión feminista está presente, latente, pero es disfrazada en el lenguaje público reivindicativo. El problema de la atemporalidad es evidente: los problemas de las mujeres parecen estar ubicados fuera del tiempo, fuera de la historia, fuera del acontecer y la contingencia política; son vagas formulaciones desconectadas de los contenidos reales de la política. Claramente puede percibirse esta atemporalidad en las revistas femeninas e incluso en las publicaciones feministas. Se habla de un tiempo desconectado, abstracto, pero que para las mujeres connota profundas resonancias (Kirkwood 201).*

Desde el año 2016 en Chile esta presencia ha comenzado a hacerse sentir en la agenda pública, y ya en 2018 vivimos una irrupción que se expandió en toda la sociedad. En este contexto, me propongo revisar la obra de cuatro artistas que, desde mi perspectiva, proponen una crítica feminista. He

hecho énfasis en la toma de posición y en la perspectiva, puesto que es necesario hacerlo explícita, de modo tal que permita la comprensión de ese posicionamiento, posibilitando así la apertura de un debate sobre lo que se está proponiendo. En relación con lo anterior, la crítica de arte feminista Laura Cottingham señala lo siguiente:

*Precisamente por ser un proceso, el feminismo no se puede definir con una precisión absoluta: no es algo que ya es. Aunque su historia, y por ende su definición, alberga una cierta literatura, conferencias, acciones políticas, eventos públicos, partidarios, productos culturales, cambios en la legislación, hasta alteraciones en la conciencia individual y colectiva, los debates entre feministas, y de manera distinta, contra feministas, siempre han sido, y seguirán siendo, lo que a ultranza define el feminismo. El feminismo es un movimiento (Cottingham 86).*

El presente texto se plantea en esta línea, entendiéndose como una propuesta abierta a discusión que se instala en el terreno de la especificidad del arte contemporáneo.

El arte feminista, que es además contemporáneo, no preexiste, no está anclado a la obra, sino que se concreta en su puesta, en el vínculo que los espectadores establecen con la obra. Como señala el filósofo Giorgio Agamben:

*La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo. Quienes coinciden de una manera demasiado plena con la época, quienes concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella (18-19).*

La toma de posición de la artista es una parte, pero no es suficiente para afirmar que la obra es feminista. Como sabemos, la obra en sí misma no clausura sus sentidos, si no que se instala como un punto de convergencia temporal, material y temático en función de una intencionalidad, esta confluencia de factores genera que la obra porte un descalce a la hora de exhibirse. Siguiendo a Cottingham:

*Este tipo de corrimiento, entre intencionalidad e interpretación, entre artista y observador y entre observadores, es parte del legado crítico más interesante de la última década y continuará inspirando algunos de los debates más cruciales acerca de lo que es más atrayente dentro y en torno al arte (88).*

Rancière se refiere a este corrimiento como *indeterminación*, cuestión que sería esencial para un arte crítico. El arte que surge desde un posicionamiento feminista es un arte político capaz de impugnar los supuestos patriarcales que definen el lugar de las mujeres.

Alejandra Castillo, en su libro *Ars Disyecta*, que revisa parte de la producción artística chilena reciente, postula que el arte feminista contemporáneo avanza “un paso más allá de las metáforas que han descrito lo femenino (maternidad, diferencia, cuidado, matriz) sin el interés de simple incorporación o de la sublimación, sino que buscando precisamente la mutación del signo de lo masculino/femenino” (Castillo 12). Desde esa perspectiva analiza una serie de obras realizadas entre 2007 y 2009 vinculadas principalmente a la *performance* y el video. La historiadora del arte Andrea Giunta, por su parte, propone que las artistas feministas llevan adelante distintos métodos

de intervención, tales como la concienciación, el humor y la *performance*, para gestar un lenguaje propio, que dé forma a temas e iconografías específicas. Lo biográfico es también una característica que podemos asociar al arte feminista, puesto que permite un posicionamiento experiencial vinculado a una de los postulados clásicos que atraviesa a diversos feminismos, a saber, “lo personal es político”. Entre las múltiples posibilidades, propongo un recorrido por cuatro obras, producidas entre 2017 y 2018, que transitan entre lo personal y lo estructural, cuyas estrategias de obra son disímiles e intrincadas, pero desde las cuales es posible establecer puntos comunes vinculados con un feminismo que a partir de la diferencia, busca enriquecer los supuestos del binarismo sexo-genérico. Las artistas son: Katherina Oñate, Javiera Ibarra, Sebastián Calfuqueo y Paula Baeza Pailamilla.

Inicio este recorrido con “Alegoría del molde” (2017), obra instalativa de Katherina Oñate, que se exhibió en 2017 en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), en el marco de la exposición *Chile Limita al Centro*, y en 2018 en la Galería BECH, como parte de la primera individual de la artista, titulada “Instrucción primaria”. Dos mesas de sastre son lo primero que recibe a quienes visitan la obra. Sobre cada mesa hay unos rollos de tela, una cuadrillé, que se utiliza para los delantales de niñas; y otra de color beige, que se usa para la confección de cotonas masculinas. Además, hay elementos de costura, como tizas, hilos, alfileres y tijeras. A un costado se encuentra un perchero en el que hay 33 delantales y cotonas. Al fondo, montado al muro, encontramos dos cuadrados de tela serigrafada: en uno se ve el dibujo de una niña acompañado de medidas, de fondo siluetas de una cabeza, sumado a esto cuelgan en papel moldes para hacer un uniforme y una regla de madera. En la otra tela, y con el mismo patrón de siluetas, en lugar de una niña encontramos un niño, los papeles y la regla. Los moldes y dibujos fueron sacados de la revista *Burda*, revista de costura que enseñaba a confeccionar atuendos y que fue muy popular en la década de los 60 y 70. Esta instalación exige que el espectador se involucre en ella, se acerque, intervenga la tela y revise los delantales y cotonas. Al hacer ese ejercicio, nos encontramos con que cada delantal y cotona presenta ciertas diferencias: aunque están pareadas, encontramos un delantal y una cotona con tres brazos, otra sin cuello, u otra con las solapas disímiles, por dar algunos ejemplos. Esta obra, desde la materialidad del género y el oficio de la confección, inserta

una crítica justamente al género como instancia socio-cultural de estandarización de los cuerpos. El énfasis en el binarismo busca evidenciar la separación que existe entre hombres y mujeres desde la primera infancia y en la educación primaria. La estética de la obra nos remite a un pasado más o menos remoto que da cuenta de la gran cantidad de tiempo que el sistema educativo ha venido reforzando la diferencia sexo-género en los niños, por ejemplo, a través del vestuario. Los uniformes tienen como función, tal como su nombre lo indica, uniformar los cuerpos. No obstante, esa acción de uniformar insiste en la diferencia sexo-genérica. Los uniformes de Katherina poseen a su vez descalces, que destacan lo irreductible que tiene cada persona. Esta obra es crítica del binarismo, al mismo tiempo que insiste en las diferencias y particularidades de cada individuo.

La siguiente obra, también instalativa, señala la diferencia a partir de lo que significa ser mujer como militante de un grupo universitario de izquierda revolucionaria. “Nosotras no servimos para ser hombre nuevo” (2017), de Javiera Ibarra, es una instalación que se exhibió en Espacio O. En este lugar se construyó un cubículo, en cuya entrada había una indicación que invitaba a los espectadores a encender la luz de su celular antes de ingresar. La pieza estaba completamente oscura y recibía al espectador con un audio envolvente. Al iluminar con el celular se encontraban dos vidrios apoyados al muro y afirmados con piedras, en cada uno la artista grabó a mano dos fotografías. Una de ellas presenta un momento clave de la historia del feminismo en Chile: se trata de la icónica imagen de Kena Lorenzini, que retrata la primera aparición pública de las feministas contra la dictadura el año 1983, en las afueras de la Biblioteca Nacional. La segunda imagen traspasada al vidrio es una fotografía anónima que nos muestra a dos mujeres y dos niños con un pequeño cartel que dice: “Vamos mujer, el 86 es nuestro”. El audio que llena el espacio consta de voces de mujeres que leen al unísono un manifiesto que fue escrito de forma colectiva por un total de 17 jóvenes ex compañeras de militancia. En su manifiesto realizan una crítica feminista a su militancia de izquierda, dejando al descubierto que los hombres, que antes fueron sus compañeros, nunca estuvieron dispuestos a someterse a una crítica feminista y posicionarse más allá de la repetición vacía de una consigna. Este grupo de mujeres militantes constató la imposibilidad de responder al ideal de hombre nuevo planteado por la izquierda, puesto que el modelo crítico

que estructuraba a su colectivo no cuestionaba el carácter patriarcal que es característico de este tipo de militancias. El manifiesto coral de mujeres que comparten sus deseos y proyecciones, más las fotografías escogidas evidencian un cruce temporal que enlaza el movimiento feminista de los ochenta (también de izquierda y que luchó contra la dictadura), con el feminismo del presente, que tuvo especial arraigo en las universidades durante 2018. De algún modo, esta obra es un antecedente de la explosión feminista de 2018 que cuestionó la violencia sexual, la educación sexista y finalmente la forma en que se ha fijado el ser mujer, es decir, da cuenta de esa atemporalidad propia del feminismo que describía Kirkwood por esos años en su libro *Ser política en Chile*, que justamente aborda también su militancia en el partido socialista.

Siguiendo con el cuestionamiento al rol de las mujeres, en este caso construido desde una mirada masculina, encontramos la obra “A imagen y semejanza” (2018), realizada por Sebastián Calfuqueo, para la exposición “Turbar”, que contó con mi curaduría y se exhibió en D21 Proyectos de arte.<sup>1</sup> La obra, también instalativa, está compuesta por una lupa con pinzas, a través de su lente podemos ver dos fotografías de pequeño formato, una corresponde a una indígena Yagana (1882-1883) y la otra a una mujer blanca europea en una postal erótica (ca. 1880), a esto se suma una tercera fotografía en gran formato, en ella vemos a Sebastián con una larga peluca negra. Las tres modelos de estas fotografías comparten la misma pose, es un retrato al desnudo, en el que los genitales se encuentran cubiertos por una mano que delicadamente los tapa.<sup>2</sup> Se trata de una pose erótica de finales del siglo XIX que circulaba en Europa, es decir, es una postura que el cuerpo femenino adopta a partir de un ojo masculino que se erotiza frente a esta posición pasiva y sugerente. Esta imagen es reproducida con el cuerpo de una mujer indígena, el que porta con una doble otredad: no solo es mujer, sino que también es una aborígen. Esta imagen, que se corresponde con las producciones etnográficas del período, inserta una pose que transforma a ese cuerpo en un objeto de deseo.<sup>3</sup> La mirada masculina que construyó esta imagen equiparó el cuerpo blanco con el cuerpo racializado a través del erotismo. Estas fotos deben ser miradas a través de la lupa, cuestión que enfatiza el forzamiento de la mirada. La fotografía de Sebastián en gran formato, elemento que completa la obra, recrea la pose en el presente desde una tensión/torción evidente, su cuerpo

1. La obra estuvo expuesta en la curaduría “Historias feministas: artistas después del 2000”, abierta al público desde el 23 de agosto al 17 de noviembre de 2019 en el Museo de Arte de Sao Paulo (MASP).

2. La pose tiene su origen en la estatua clásica de la Venus Púdica, donde la diosa se cubre los genitales a modo de recato. Con posterioridad, la pose adquirió una connotación erótica evidente, al punto de ser usada en imágenes pornográficas, como la que utilizó Sebastián.

3. Para profundizar en este asunto recomiendo revisar “Pudor y representación: La raza mapuche, la desnudez y el disfraz” del antropólogo André Menard, estudio que analiza el problema del cuerpo, la sexualidad y la noción de pudor en las representaciones de la “raza” mapuche. Disponible en: [scielo.conicyt.cl/pdf/ai/thesis/n46/art02.pdf](http://scielo.conicyt.cl/pdf/ai/thesis/n46/art02.pdf) - consultado el 8 de noviembre de 2019.



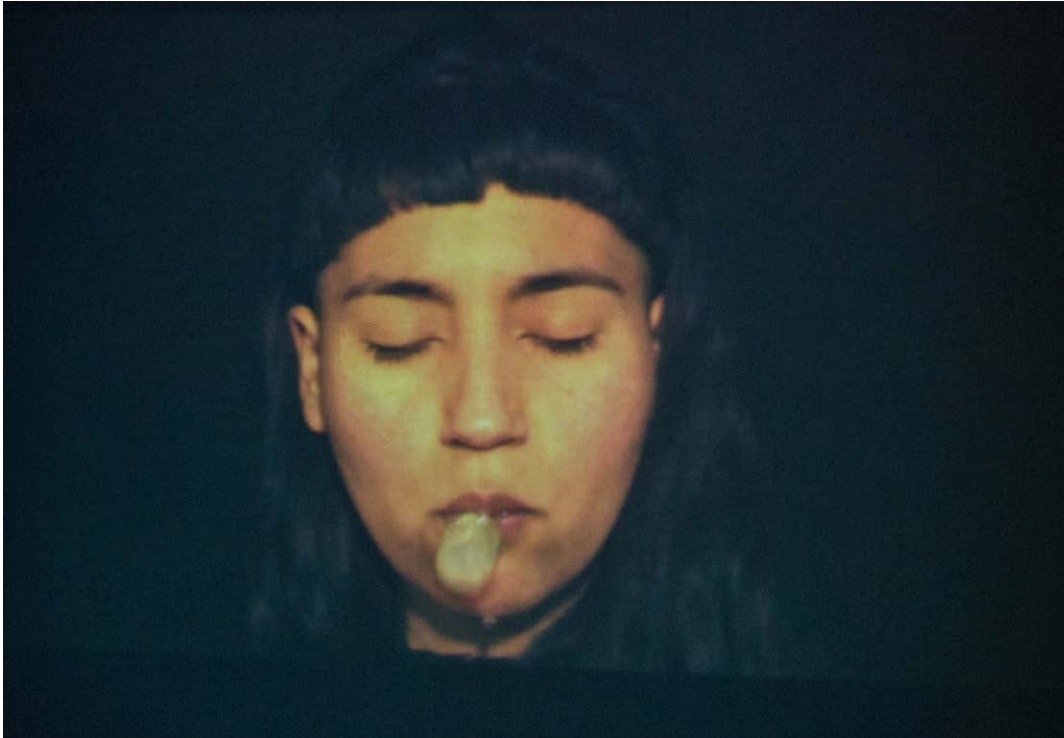


Fig. 4. Paula Baeza Pailamilla, *Originaria*, performance y video, (2018)

encarna ese deseo masculino desde un femenino “travestido”, representado únicamente en una peluca. La imagen no alude al homoerotismo, no se trata de un cuerpo masculino representando un deseo masculino, sino que de una estrategia para encarnar ese femenino dócil presente en las postales desde un presente que ha cuestionado los roles asociados al género. “A imagen y semejanza” se vale de esta idea católica (la que señala el modelo divino que encarna el cuerpo humano), para evidenciar los diferentes niveles que alcanza la colonización, esta transcurre por la religión, pero también por la construcción de un imaginario asociado al deseo y la instalación del patriarcado, cuya matriz está fuertemente vinculada con la religión.

La última de las obras que arma este recorrido es “Originaria” (2018), una performance de la artista Paula Baeza Pailamilla, presentada en el Instituto Tele Arte. La acción se inició con una música *techno*, que marcó el ingreso a escena de Paula, vestida de negro. Junto con la música se escuchaba una voz masculina que, con un tono entusiasta, daba una serie de instrucciones para reducir e inmovilizar personas, como si se tratara

de un tutorial. Mientras oíamos estas indicaciones, Paula las representaba como si fuera el cuerpo que estaba siendo reducido. Tanto la música como la voz que oíamos generaban una dislocación, un desajuste entre el entusiasmo del tono y la violencia que el tutorial contenía al dar pauta para aplacar a otro cuerpo, un cuerpo siempre sospechoso y, por tanto, despreciable. La última posición dejó a Paula con brazos y piernas abiertas, con la frente pegada al muro y sin polera, mientras que sobre su espalda se proyectaba la moneda de \$100 pesos que tiene el retrato de una mujer mapuche. Posteriormente, el centro de la moneda cambia y vemos que aparece el rostro de Nicolasa Quintreman, activista mapuche, quien alcanzó notoriedad pública por su oposición a la construcción de la central hidroeléctrica Ralco, proyecto que en nombre del progreso terminó por despojarla de sus tierras ancestrales. Escuchamos y vemos a Nicolasa hablar contra Ricardo Lagos y exponer los argumentos que dan cuenta de su relación con la tierra. La moneda de \$100 que toma la imagen de una mujer mapuche genérica ataviada con sus vestimentas y joyas, se contrasta con la lucha de esta mujer mapuche real: de ese modo se perfila



Fig.5. Javier Barba, *Nosotras no servimos para ser hombre nuevo*, instalación, (2017)

la usurpación de lo mapuche bajo la excusa de conformar un imaginario de lo nacional multicultural, que aparece con toda claridad en contraste con el trato que reciben las hermanas Quintreman al defender su territorio.

La acción continúa con un video que muestra un primer plano de la cara de Paula, quien poco a poco comienza a escupir monedas de \$100 pesos. Su rostro expresa la incomodidad del acto, el desgaste físico que implica. Este es el tercer momento de “Originaria”, que parece así ser realizada por pasos ordenados, como otro tutorial. La artista escupe esta historia colonial que la tiene asqueada y que está marcada por la violencia. Para terminar, Paula leyó un breve texto en el que alude a la lucha de las hermanas Quintreman y, particularmente, al hecho de que Nicolasa fue encontrada muerta, flotando en el embalse artificial de la represa Ralco. “Originaria” cruza la política de implementar una moneda con la imagen de una mujer mapuche que tiene en su reverso el escudo nacional, lo que da cuenta de la existencia de dos realidades en pugna en un mismo territorio. Nuevamente un binarismo, ahora entre el ser

chileno y el ser mapuche, donde este último supone el reverso “incivilizado” del primero.

Este suscito recorrido busca exponer obras que, desde sus propuestas materiales y temáticas, articulan una crítica feminista anclada en la diferencia como espacio crítico de las oposiciones binarias, como divisiones absolutas. Todas estas obras comparten su capacidad de cruzar temporalidades con el fin de evidenciar la historicidad de los procesos actuales. En el caso de Katherina, esta se vale de una estética asociada a la educación y el vestuario que nos recuerda el rol formativo que desde la infancia separa “administrativamente” (Giunta) a quienes han sido signados como hombres y mujeres. La obra de Javier enmarca su posicionamiento en vínculo con el movimiento feminista de los ochenta, un feminismo de izquierda, que resistió a la dictadura y cuyo legado no fue parte de su experiencia vinculada a la izquierda revolucionaria, es decir, sugiere una historia pendiente, donde el ser feminista ha bordeado insistentemente a una izquierda que se resiste a incorporar el eje de género.

El cruce temporal en el caso de la obra de Sebastián nos lleva desde el siglo XIX al presente, para mostrarnos cómo el deseo masculino configura la socialización del cuerpo de las mujeres, negando al mismo tiempo su propia masculinidad. En este punto su trabajo se enlaza con el de Javiera, el que en su manifiesto declara: “No servimos para acarrear los votos con la falda más corta y el escote más pronunciado”, aludiendo a la necesidad de adaptarse a un deseo masculino con el fin de conseguir votos y evidenciando el carácter normativo de la sexualidad femenina, diseñado siempre al servicio del goce masculino. El manifiesto también declara: “No servimos para ser la dirigente estrella, la que se masculiniza para validarse”, haciendo referencia nuevamente a la diferencia entre hombres y mujeres, donde las dirigencias están asociadas a roles exclusivamente masculinos. La obra de Paula en tanto, al igual que la de Sebastián, trae al presente la historia colonial que atraviesa nuestra construcción nacional, enlazando la idea de “pueblos originarios” presente en la moneda y el discurso “oficial”, con el trato real que reciben las mujeres mapuche que han defendido sus tierras frente a esta misma oficialidad que, en definitiva, se apropia de su identidad como si se tratara de un significativo vacío y disponible para

ser capitalizado. Esta crítica es también decolonial, puesto que expone tanto lo que significa ser mujer, como ser mapuche, su crítica se enmarca en la interseccionalidad, puesto que aborda el sistema de dominación desde la interrelación entre raza, clase y género.

Pese a sus diferencias, las obras consideradas coinciden en elaborar estrategias desde la hibridación de lenguajes y soportes que no se ven anclados en la sobredeterminación de lo genital para hablar de la diferencia sexo-genérica, y en ese sentido construyen el ser mujer desde un otro performático y no desde el binarismo biológico. El eje está ubicado en la experiencia y lo biográfico, abordando cuestiones como la militancia, la mirada masculina, la educación y el vestuario. Desde ese eje se abre también la posibilidad de abrirse a identidades subalternas indígenas o a la niñez. Hablar de arte feminista en el contexto de la contemporaneidad no implica solo referirse programáticamente a la demanda política del feminismo en tanto que movimiento social, sino recurrir a su aparato crítico como método de cuestionamiento e impugnación a la hegemonía cultural ●

#### MARIAIRIS FLORES

(Marchigüe, 1990) es Licenciada y Magíster en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Actualmente es coordinadora de la Galería BECH y colaboradora de la revista Artishock. Durante 2018 y el presente año, fue productora del proyecto “Ojos que no ven” de Paz Errázuriz y Jorge Díaz. Se ha desempeñado en diversos proyectos de arte contemporáneo desde el feminismo, la curatoría, la escritura y la gestión. Como investigadora trabajó en el archivo de Carlos Leppe, del video-ensayo y publicación “Arte y política 2005-2015 (fragmentos)”, dirigido por Nelly Richard, y de “Mezza: Archivo liberado” investigación y curatoría en torno a la obra de Gonzalo Mezza, a cargo de Sebastián Vidal.

#### BIBLIOGRAFÍA

Castillo, Alejandra. *Ars disyecta. Figuras para una corpo-política*. Santiago: Palinodia, 2014.

Richard, Nelly. “Feminismo, experiencia y representación”. *Revista Iberoamericana* Vol. LXII, Núms. 176-177, (1996), 733-744.

Cottingham, Laura. “Si sólo es un símbolo, entonces mandémoslo al carajo Política feminista y arte”. *Atlántica* (2006), 84-91.

Mouffe, Chantal. “Prácticas artísticas y política democrática en una era pospolítica”. Mouffe, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA, 2007. 59-70.

Rancière, Jacques. “Las paradojas del arte político”. Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. 53-84.

Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile*. Santiago: Cuarto propio, 1990.

Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?” Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011. 17-29.



PC 42





Ahuecar,  
vaciar algo por dentro,  
quitarle su peso,  
su sentido,  
su historia y su forma.

Ahuecar,  
como la manera de pensar otra realidad y posibilidad  
de un espacio interno,  
de un espacio propio.

El hueco como un hoyo,  
como un espacio de contra-forma,  
como lo cóncavo;  
forma  
que disputa los terrenos de la normalidad.

Lo hueco  
como marca para referir a mi cuerpo,  
lo hueco  
como mi identidad sexual que no sigue norma,  
que no sigue social constructo.

El despojo de un cuerpo  
dentro de su mismo cuerpo.  
El hueco que se ha construido  
jamás podrá ser rellenado  
si no es por la misma materia  
de la que fue arrebatado.

Alka domo;  
mujer gallo,  
mujer varón,  
que llega a desbaratar el binarismo de masculino y femenino,  
que llega a desordenar el orden.

La tensión presente entre  
lo frágil y lo resistente,  
lo pesado y lo liviano,  
lo fuerte y lo débil,  
no caerán más  
en la identidad  
que quiero proponerme.

Vaciar todo  
Ahuecar todo,  
Perforar todo,  
Cortar y botar  
todo lo que se nos ha enseñado



PG.45



Sebastián Calfuqueo Aliste,  
imágenes de *Alka domo*, video  
performance, (2017)

CDA · ALKA DOMO



# LA CASA DE LAS RECOGIDAS



# CONVERSIÓN

13 NOV 2018. EMILIA RODRÍGUEZ-CANO



8M 2019. AMANDA SIN APELLIDO

# CONVERSACIÓN ENTRE SOLEDAD NOVOA Y LA COLECTIVA LA CASA DE LAS RECOGIDAS

DURANTE EL MES DE DICIEMBRE DE 2019, SOLEDAD NOVOA DONOSO Y LA COLECTIVA LA CASA DE LAS RECOGIDAS (ANDREA CIFUENTES, PAULA MARTÍNEZ, MACARENA MIGUEL Y SOFÍA PINO) SE REUNIERON EN LAS DEPENDENCIAS DEL CENTRO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO CERRILLOS (SANTIAGO DE CHILE), CON LA FINALIDAD DE DIALOGAR EN TORNO A LA LABOR ARTÍSTICA REALIZADA POR LAS INTEGRANTES DE AQUELLA AGRUPACIÓN, PERO TAMBIÉN SOBRE LA TRAYECTORIA DE SOLEDAD NOVOA EN ÁREAS COMO LA INVESTIGACIÓN Y LA CURADURÍA. DICHO ENCUENTRO, TRANSCRITO A CONTINUACIÓN, SE GESTÓ EN TORNO A UNA AFINIDAD COMÚN: ABORDAR EL ARTE DESDE UNA PROFUNDA PERSPECTIVA FEMINISTA.

---

**SOLEDAD NOVOA DONOSO.** ES HISTORIADORA DEL ARTE, CURADORA Y ACADÉMICA. FUE CURADORA DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (SANTIAGO DE CHILE), Y HA REALIZADO EXPOSICIONES EN DIVERSAS INSTITUCIONES EN CHILE Y EL EXTRANJERO. ACTUALMENTE ES DIRECTORA DEL CENTRO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO E IMPARTE CLASES EN EL DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE Y EN EL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DE LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO. ES EDITORA DEL LIBRO *COMPARTIR EL MUNDO. LA EXPERIENCIA DE LAS MUJERES Y EL ARTE*, JUNTO A LA INVESTIGADORA ARGENTINA MARÍA LAURA ROSA (*METALES PESADOS*, 2017).

---

**COLECTIVA LA CASA DE LAS RECOGIDAS.** NUESTRO NOMBRE SE ORIGINA COMO UN EJERCICIO DE RESIGNIFICACIÓN DE LO QUE FUE LA ANTIGUA CASA DE RECOGIDAS DE SANTIAGO FUNDADA EN 1723 DURANTE LA COLONIA, LUGAR DE CORRECCIÓN PARA MUJERES CATALOGADAS COMO DE 'MALA VIDA', SOMETIDAS AL DISCIPLINAMIENTO Y VIGILANCIA SOCIAL. SI ESTA INSTITUCIÓN LO QUE BUSCABA ERA ENSEÑAR LO QUE DEBE SER LA MUJER CHILENA, ENTONCES NOSOTRAS NOS PROPONEMOS DESENTRAÑAR TALES PARÁMETROS IMPUESTOS QUE HOY EN DÍA SIGUEN RESONANDO. A PARTIR DE MAYO FEMINISTA 2018 (Y A PROPÓSITO DE LAS REFLEXIONES SUSCITADAS DESDE ESE CONTEXTO), NACE EL SENTIMIENTO DE URGENCIA POR GENERAR UN ESPACIO DE PRODUCCIÓN Y REFLEXIÓN ARTÍSTICA COLECTIVA, DESDE Y PARA LA CONSTRUCCIÓN FEMINISTA EN CHILE. UNIRNOS ES UN ACTO DE REBELDÍA. ACOMPAÑARNOS, ESCUCHARNOS Y ACCIONAR JUNTAS ES ALGO ASÍ COMO UNA DESOBEDIENCIA AL CIRCUITO ARTÍSTICO, QUE NOS MANTIENE ALEJADOS Y AISLADOS COMO ARTISTAS. UNIRSE ES RESISTIR Y DESEAR ENTENDER EN LA CARNE LO QUE SIGNIFICA QUERER CONSTRUIR COMUNIDAD. Y ES DE ESTA FORMA QUE HEMOS IDO DE A POCO DESCUBRIENDO LO QUE SIGNIFICA TRABAJAR COLECTIVAMENTE PARA NOSOTRAS. SIEMPRE DESDE LA SENSIBILIDAD DEL CUERPO, DE LA PROPIA HISTORIA, APRENDIENDO Y COMPARTIENDO CON OTRAS" (PRESENTACIÓN DE LA COLECTIVA REALIZADA ESPECIALMENTE PARA ESTA OCASIÓN).

**SOLEDAD NOVOA (SN):** HAY UN TEMA, A PROPÓSITO DEL CAMBIO QUE PODÍA VER RESPECTO AL FEMINISMO EN DISTINTAS GENERACIONES, QUE QUERÍA TOCAR CON USTEDES. PUES ME PREGUNTABA CÓMO LLEGAN AL FEMINISMO DESDE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA, Y QUÉ FORMACIÓN RECIBIERON EN LA ESCUELA, POR EJEMPLO RESPECTO AL FEMINISMO. PORQUE YO CREO QUE LAS VICISITUDES EN NUESTRO PAÍS NO NOS HAN PERMITIDO ABORDAR UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA QUE SE DECLARARA ABIERTAMENTE FEMINISTA SINO, PROBABLEMENTE, HASTA FINES DE LOS 90, A PESAR DE QUE EN LOS 80 EL FEMINISMO LO ESTÁ CRUZANDO TODO Y ES MUY IMPORTANTE Y MUY MILITANTE EN EL CAMPO DE LA CULTURA. EN LOS 80 SE HABLÓ DEL FEMINISMO DE CARA A LA DICTADURA CON EL TRABAJO DE MUJERES EN PARTIDOS POLÍTICOS. PERO EN EL CAMPO DEL ARTE, A EXCEPCIÓN DE COLECTIVAS GRANDIOSAS COMO “MUJERES POR LA VIDA” U OTRAS POCAS INDIVIDUALIDADES, SI UNA MIRA PARA ATRÁS NO HAY ARTISTAS QUE SE DEFINAN EN SU LABOR DESDE EL FEMINISMO. Y DESDE LA DÉCADA DE LOS 90 LAS MUJERES ARTISTAS EN GENERAL SE RESISTEN A HABLAR DE FEMINISMO, SE RESISTEN A PRESENTARSE COMO FEMINISTAS. DE HECHO, EN LA EXPERIENCIA QUE TUVE CON *HANDLE WITH CARE: MUJERES ARTISTAS EN CHILE 1995-2005* (2007), CON ANA MARÍA SAAVEDRA Y YENNYFERTH BECERRA, NOTAMOS QUE CUANDO HACÍAMOS LA REVISIÓN DE DOSSIER LA REACCIÓN DE LAS ARTISTAS ERA: “PERO YO TRABAJO IGUAL QUE UN HOMBRE, ENTONCES NO ENTIENDO POR QUÉ ES UNA EXPOSICIÓN SÓLO DE MUJERES”. AHORA UNA SE SORPRENDE, PERO EN ESE MOMENTO ERA LA REACCIÓN MÁS COMÚN.

RECUERDO QUE EL 2009 HICE UNA EXPOSICIÓN EN EL CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA QUE SE LLAMÓ “ESTO NO ES UNA EXPOSICIÓN DE GÉNERO” (CON EL NO TARJADO), Y ESE TÍTULO VIENE POR UNA ARTISTA QUE YO ADMIRO ENORMEMENTE. FUE UNA EXPOSICIÓN POR ENCARGO QUE AGRADEZCO MUCHÍSIMO Y QUE BUSCABA VISIBILIZAR UNA SUERTE DE DECÁLOGO QUE TENÍA EL CENTRO, QUE EN UNO DE SUS PUNTOS SEÑALABA QUE RECHAZABA LA VIOLENCIA DE GÉNERO. Y EN ESE MINUTO SE DECÍA “VIOLENCIA DE GÉNERO” CASI COMO SINÓNIMO DE “PEGARLE A LA MUJER”. ENTONCES TODO ESO ME HACÍA PENSAR QUE EL TEMA DE GÉNERO ES MUCHO MÁS AMPLIO. ¿DÓNDE QUEDAN LAS DIVERSIDADES, LA IDENTIDAD?, ME PREGUNTABA. EN ESAS PRIMERAS REFLEXIONES ME CONTACTO

CON ESTA ARTISTA, ME PREGUNTA QUIÉNES VAN A ESTAR EN LA MUESTRA, Y EN ESE MINUTO SÓLO HABÍA PENSADO EN ARTISTAS MUJERES PUES ESTABA RECIÉN IMAGINANDO LA EXPOSICIÓN; FRENTE A ESO, ELLA ME DICE: “NO PARTICIPO EN EXPOSICIONES DE GÉNERO”. LES HAGO ESTE RELATO PORQUE DESPUÉS ME EMPIEZO A ENCONTRAR CON OTRA GENERACIÓN, UNA QUE COMIENZA A REIVINDICAR EL FEMINISMO DE UNA MANERA EXPLÍCITA, RADICAL, POLÍTICA, LLEGANDO A LO QUE FINALMENTE ES AHORA EL FEMINISMO (LOS FEMINISMOS) Y SUS MANIFESTACIONES. ENTONCES ME PARECE SIGNIFICATIVO Y QUISIERA SABER CÓMO LLEGAN USTEDES A ESO.

EN MI CASO, POR EJEMPLO, DESDE LA LABOR ACADÉMICA, EMPECÉ A HACER CURSOS QUE EN PRINCIPIO NO HABLABAN DE ARTE FEMINISTA, SINO MÁS BIEN DE ARTE Y MUJERES; DESPUÉS ESOS CURSOS SE TRANSFORMARON EN METODOLOGÍAS FEMINISTAS PARA LA HISTORIA DEL ARTE. PERO ESO HA SIDO TAMBIÉN TODO UN PROCESO, EN DONDE LA ACADEMIA TE PERMITIERA HABLAR DE FEMINISMO, Y FUE MUY INTERESANTE IR CONSTATANDO QUE LAS PROPIAS ESTUDIANTES Y LOS ESTUDIANTES (PORQUE TAMBIÉN ASISTÍAN VARONES) IBAN REFLEXIONANDO AL RESPECTO. POR ESO ME INTERESABA SABER CÓMO HABÍAN LLEGADO USTEDES, UNA GENERACIÓN MÁS JOVEN.

**ANDREA (A):** YO CREO QUE MI ENTRADA AL FEMINISMO FUE MEDIANTE EL ACTIVISMO. YO ME METÍ EN LA POLÍTICA UNIVERSITARIA, EN PARTE TAMBIÉN GRACIAS A UNA AMIGA QUE VIVIÓ EN ARGENTINA, Y ALLÁ EN LA UNIVERSIDAD SE HABLABA MUCHO DE FEMINISMO; DE ALGUNA MANERA ELLA LO TRAJÓ PARA ACÁ, A LA POLÍTICA UNIVERSITARIA, Y ASÍ SE FUERON GESTANDO DISTINTOS PROYECTOS, DEBATES, INSTANCIAS DE FORMACIÓN Y AMISTADES EN DONDE EL FEMINISMO ERA UN PUNTO DE ENCUENTRO. AQUÍ TODAVÍA ESTÁBAMOS INVOLUCRADOS EN LA IDEA, QUE SIGUE OPERANDO EN LA IZQUIERDA TRADICIONAL, QUE LA LUCHA DE CLASES VA ANTES QUE EL PATRIARCADO Y QUE EL FEMINISMO DIVIDE. ASÍ, DESDE UN TRABAJO POLÍTICO EN LA UNIVERSIDAD SE EMPIEZA A ABORDAR EL FEMINISMO COMO ALGO TOTALMENTE TRANSVERSAL Y URGENTE DE TRABAJAR.

Y LUEGO LLEGA EL 2018 Y NOS FORMAMOS COMO COLECTIVA, RECONOCIENDO QUE EN NUESTRAS OBRAS INDIVIDUALES

## CONVERSACIÓN

EMPEZARON A APARECER TEMAS DE GÉNERO. EMPEZAMOS A SER AMIGAS UN PAR DE AÑOS ANTES, CONVERSANDO SOBRE NUESTRAS OBRAS, TOMANDO TALLERES JUNTAS Y ABORDANDO EN ELLOS EL GÉNERO COMO CUESTIÓN DE ESTUDIO Y TRABAJO, DONDE DE A POCO FUIMOS INGRESANDO CADA VEZ MÁS AL FEMINISMO Y A TOMAR POSTURAS MÁS EXPLÍCITAS SOBRE NUESTRA RELACIÓN CON ÉSTE. TODO ESTO DURANTE EL 2018, UN AÑO MUY IMPORTANTE PARA EL FEMINISMO EN CHILE, ESPECIALMENTE EN LAS UNIVERSIDADES, QUE EN ESE ENTONCES ERA NUESTRO CONTEXTO DIRECTO EN COMÚN. DURANTE ESE PERÍODO TRABAJÉ EN LA SECRETARÍA DE GÉNERO Y SEXUALIDADES DE LA UC (SEGEX), ORGANIZACIÓN QUE ANTEPONE EL FEMINISMO, DESDE UNA MIRADA INTERSECCIONAL, COMO UNA CUESTIÓN PRINCIPAL. Y ASÍ LLEGA EL LLAMADO MAYO FEMINISTA DEL 2018, DONDE SI BIEN EL TEMA DE LA VIOLENCIA SEXUAL YA ESTABA MUY PRESENTE EN LA UNIVERSIDAD DESDE EL 2016, FUE A PROPÓSITO DE ESE ESTALLIDO QUE PARA NOSOTRAS COMO COLECTIVA RESULTÓ IMPORTANTE Y URGENTE AGRUPARNOS. FUE UNA DECISIÓN TAJANTE: ESTA ES LA FORMA DE SEGUIR.

**PAULA (P):** CREO QUE EN ESE MINUTO, ADEMÁS, YA ESTÁBAMOS COMENZANDO A CONOCERNOS A NOSOTRAS MISMAS COMO ARTISTAS. POR EJEMPLO, YO NUNCA HABÍA TENIDO UNA PROFESORA MUJER EN TALLER, HASTA EL 2018, EN QUE TODAS COINCIDIMOS EN EL TALLER Y MEMORIA DE GRADO CON VOLUSPA JARPA. Y AHÍ FUE CUANDO EMPEZAMOS A CUESTIONARNOS POR QUÉ NUNCA LE HABÍAMOS PUESTO EL NOMBRE DE “FEMINISTA” A NUESTRAS OBRAS DIRECTAMENTE, SI EFECTIVAMENTE LO ERAN. HABLÁBAMOS DE FEMINISMO EN EL PATIO, EN LAS ASAMBLEAS, COMPARTIÉndonos TEXTOS ENTRE NOSOTRAS, PERO AFUERA DE LA SALA DE CLASES, PORQUE UNA VEZ ADENTRO LO DEJÁBAMOS FUERA SIN DARNOS CUENTA, QUIZÁS POR MIEDO AL RECHAZO, O A “MOJARNOS EL POTITO” CON UNA POSTURA CLARA, PORQUE PARECIERA QUE SI TE DECLARAS FEMINISTA LA TIENES QUE TENER SÚPER CLARA, NO HAY ESPACIO PARA INCERTIDUMBRES.

**MACARENA (M):** YO CREO QUE LO CLAVE EN RELACIÓN A ESO ES FINALMENTE LA METODOLOGÍA QUE PROPONE VOLUSPA AL MOMENTO DE GENERAR UNA INVESTIGACIÓN: VALIDARTE

CONSTANTEMENTE A TI MISMA COMO INDIVIDUO Y ARTISTA, COMO CREADORA, QUE TU SUBJETIVIDAD DEBE PREVALECER POR SOBRE TODO Y QUE TU ARTE SEA VERDADERO. ADEMÁS, DARSE CUENTA DE QUE NUESTRAS OBRAS TENÍAN MUCHOS PUNTOS DE CONEXIÓN, A PESAR DE QUE TODAS HACEN COSAS MUY DIFERENTES Y SON VERSÁTILES; FUE POTENTE PODER GENERAR ESOS LAZOS Y PODER DECIR QUE ESTÁBAMOS CONECTADAS.

**SOFÍA (S):** ME PARECE QUE ESOS LAZOS YA SE HABÍAN EMPEZADO A FORMAR ANTES AL ENCONTRARNOS DESDE LA AMISTAD. PARA MÍ EL FEMINISMO LLEGÓ A RAÍZ DE USTEDES, DESDE MIS AMIGAS, Y A PARTIR DE ESOS TEJIDOS FORMADOS EN LA UNIVERSIDAD EMPEZAMOS A HABLAR DE AQUELLO EN NUESTRAS OBRAS. Y CLARO, COMO SE MENCIONÓ CON ANTERIORIDAD, ESTÁBAMOS TRABAJANDO PROBLEMÁTICAS QUE ERAN DE GÉNERO, SIN DECIR QUE ERAN FEMINISTAS, LO QUE DE A POCO FUE CAMBIANDO Y RECIÉN EL AÑO PASADO LO CONCIENTIZAMOS Y LOGRAMOS LLAMARLAS POR SU NOMBRE.

**A:** NUESTRO PROPÓSITO ERA CONSTRUIR UNA MIRADA FEMINISTA PROPIA QUE SE EXPRESARA A TRAVÉS DEL ARTE. YO CREO QUE FUE QUE SE CONJUGARON VARIOS FACTORES, PORQUE ESTABA PASANDO ESTE CONTEXTO POLÍTICO UNIVERSITARIO, QUE AL FINAL TAMBIÉN NOS IMPACTÓ DIRECTAMENTE: EMPEZARON A APARECER MUCHOS CASOS DE COMPAÑERAS VIOLENTADAS, TAMBIÉN EL MOVIMIENTO POLÍTICO, EL TRABAJO CON VOLUSPA, ETCÉTERA. CREO QUE ESOS FACTORES SE CONJUGARON PARA SER MÁS VALIENTES O VEHEMENTES EN NUESTRO HACER Y EN SU DEFINICIÓN. AL FINAL EL CONTEXTO NOS OBLIGÓ A TOMAR DECISIONES MÁS TAJANTES, EXIGIÉNDONOS ADOPTAR POSTURAS CONCRETAS Y RADICALES; POSICIONES DESDE EL ARTE; COMO LO HACÍA VOLUSPA, QUE SIEMPRE NOS INTERPELABA CON NUESTRA OBRA Y NUESTRO LUGAR COMO ARTISTA. Y ES ASÍ COMO NUESTRO CONTEXTO TAMBIÉN NOS EMPEZÓ A INTERPELAR COMO MUJERES, ESTUDIANTES DE ARTE, EN UNA UNIVERSIDAD CATÓLICA. FUERON TODOS ESOS ELEMENTOS COMBINADOS Y MÁS.

## CONVERSACIÓN

### SN: ¿Y SU PRÁCTICA INDIVIDUAL CÓMO ES?

**A:** MI POSICIÓN COMO ARTISTA HOY HA SIDO DESDE AL ACTIVISMO. EN ESE SENTIDO ME SENTÍA MÁS FEMINISTA QUE ARTISTA: EL ARTE ERA UN LENGUAJE QUE HABÍA ELEGIDO EN FUNCIÓN DE ESO QUE MÁS ME REPRESENTA. Y TRABAJÉ CON VIOLENCIA SEXUAL, ESE FUE EL GRAN TEMA DE MI OBRA DURANTE EL 2018, INCORPORANDO DIRECTAMENTE A VÍCTIMAS Y SUS RELATOS PERSONALES. ESO CONDENSÓ MI ACTIVISMO EN LO ARTÍSTICO. MUCHO DE LO QUE APRENDÍ SIENDO ACTIVISTA LO TRANSFORMÉ EN OBRA.

**M:** YO SOY PERFORMER Y FOTÓGRAFA. HAGO PERFORMANCE ENFRENTANDO CUERPO Y PAISAJE, RELACIONANDO LA IDENTIDAD CON EL TERRITORIO. Y TRABAJO CON ESTA FIGURA FEMENINA DE LA MUJER PAISAJE, QUE ES UNA FIGURA DETERMINADA Y DEFINIDA POR HOMBRES, DE TODAS LAS DISCIPLINAS, Y SIEMPRE FUERZO AL CUERPO A UN LUGAR DE INCOMODIDAD Y DE VIOLENCIA, REFLEXIONANDO SOBRE CÓMO EL CUERPO DE LA MUJER ES UN TERRITORIO DE VIOLENCIA. Y TRABAJO LLEVANDO MI EXPERIENCIA PERFORMÁTICA AL ESPECTADOR A TRAVÉS DE DIFERENTES MEDIOS DE REPRESENTACIÓN.

**P:** EN REALIDAD, TODAS HEMOS TRABAJADO DE DIFERENTES MANERAS CON LA EXPERIENCIA DE SER MUJER CHILENA. YO POR MI LADO EMPECÉ A INVESTIGAR EL TIEMPO COLONIAL, LLEGANDO A VERLO COMO UN TIPO DE VIOLENCIA RACIAL Y DE GÉNERO QUE SE PERPETÚA EN LA CONTEMPORANEIDAD. AHÍ NACE ESTA INVESTIGACIÓN POR LA DIFICULTAD DE PODER DEFINIRME, DE IDENTIFICARME CON ALGO, CON UN GRUPO, CON MI CONTEXTO O CON MI TERRITORIO, QUE ES UN SENTIMIENTO MUY COMÚN QUE COMPARTIMOS COMO SUJETOS COLONIZADOS Y EN NUESTRA CONDICIÓN DE MESTIZOS, PUES COMO SOCIEDAD LO HEMOS NEGADO CON EL FENÓMENO DEL “BLANQUEAMIENTO” RACIAL. ES ASÍ COMO APARECE LA IMAGEN DE LA CAUTIVA COMO SUJETO HISTÓRICO QUE REÚNE GRANDES DE LAS CARACTERÍSTICAS DE LA MUJER LATINOAMERICANA HOY Y CON QUIEN LLEGO A IDENTIFICARME DE DIFERENTES FORMAS.



**S:** YO PINTO, SOY PINTORA, Y DESDE QUE ENTRÉ A LA UNIVERSIDAD EMPECÉ A TRABAJAR CON LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER DESDE DIFERENTES PERSPECTIVAS. EN ALGÚN MINUTO FUE DESDE LA HISTORIA DEL ARTE, LUEGO DESDE LA PUBLICIDAD Y LA VIOLENCIA DE GÉNERO. PERO DESDE EL AÑO PASADO EMPECÉ A TRABAJAR CON LA IMAGEN DE LA VIRGEN EN ESPAÑA (DURANTE MI INTERCAMBIO EN GRANADA), Y AL LLEGAR A CHILE ME DI CUENTA QUE MI OBRA ADQUIRÍA MUCHA MÁS FUERZA Y SIGNIFICADO TRABAJÁNDOLA DESDE ACÁ, DESDE EL TERRITORIO LATINOAMERICANO COLONIZADO AL QUE PERTENEZCO: DE CÓMO LLEGÓ ESA IMAGEN A NUESTRO CONTINENTE, Y DE CÓMO HA SIDO RELEVANTE EN LA FORMACIÓN DEL IMAGINARIO DE SER MUJER. LA VIRGEN ES LA PATRONA, LA MADRE. ENTONCES INVESTIGUÉ SOBRE ESO, CON ANTROPÓLOGAS CHILENAS Y ME INVOLUCRÉ CON LA IMAGEN HÍBRIDA QUE SURTIÓ EN LA COLONIA, ESA IMAGEN QUE NACE POR EL SINCRETISMO CULTURAL. Y ES ASÍ COMO LA EMPIEZO A RELACIONAR CON MI VIDA Y EXPERIENCIAS COMPARTIDAS CON OTRAS MUJERES CERCANAS, EN PARTICULAR MIS AMIGAS, QUIENES TERMINAN SIENDO LAS MODELOS DE MIS PINTURAS, CASI SIEMPRE DESNUDAS. EN GENERAL EL CUERPO, LA CORPORALIDAD COMO ARGUMENTO SIEMPRE HA SIDO UNA FUENTE Y UNA HERRAMIENTA EN NUESTRAS OBRAS PERSONALES Y POSTERIORMENTE DE LA COLECTIVA.

**SN:** POR ESO LES PREGUNTABA A QUÉ SE DEDICABAN, PORQUE LA PERFORMANCE TAMBIÉN HA SIDO MARGINAL EN EL SISTEMA DE LAS ARTES VISUALES. ENTONCES, ¿CÓMO LLEGAN A LA PERFORMANCE? PORQUE FINALMENTE ES EL CUERPO EL QUE SE HACE PRESENTE. ¿CÓMO LLEGAN A ESA NECESIDAD DE QUE YA NO ES LA PINTURA DEL CUERPO, SINO EL CUERPO COMO TAL?

**P:** YO PARTÍ HACIENDO PERFORMANCE HACE COMO DOS AÑOS, AUNQUE SIEMPRE HE PINTADO PRINCIPALMENTE, PERO CUANDO EMPECÉ A EXPERIMENTAR CON ELLA SOLO LO HACÍA PARA MÍ, O SEA, ENCERRADA AL FRENTE DE UNA CÁMARA. NUNCA ME HABÍA ENFRENTADO A UNA PERFORMANCE EN EL ESPACIO PÚBLICO NI MUCHO MENOS A UNA PERFORMANCE COLABORATIVA PARA ESE LUGAR. SIMPLEMENTE OTRA VIVENCIA. Y, POR OTRO LADO, TAMBIÉN ME PASABA QUE EN REALIDAD NO ENTENDÍA MUCHO QUÉ ERA EXACTAMENTE PERFORMANCE; LEÍA SOBRE ELLA EN

CLASES TEÓRICAS CON VÍCTOR DÍAZ, POR EJEMPLO, DONDE CREO EMPEZAR A COMPRENDER ALGO, O MÁS BIEN A IMAGINARME UNA COMPRESIÓN SUBJETIVA SOBRE LO QUE PODÍA SER. PERO NO LA CONOCÍA EN LA PRÁCTICA. ASÍ QUE DECIDO ACERCARME A ELLA DESDE EL CUERPO, QUE ERA LO QUE MÁS SENTIDO ME HACÍA. AL PRINCIPIO SÓLO ERA FOTO-PERFORMANCE, PERO DE A POCO ME FUI ACERCANDO MÁS A LA EXPERIENCIA PERFORMÁTICA EN SÍ MISMA, ENTENDIÉNDOLA DE A POCO, Y LUEGO REAPRENDIÉNDOLA DESDE OTRO LUGAR COMO COLECTIVA, JUNTAS, SABRIENDO QUE AMBAS EXPERIENCIAS TAN DIFERENTES SIGUEN TENIENDO CABIDA EN EL MISMO CONCEPTO. ASÍ DE GRANDE ES LA PERFORMANCE.

**LA CASA DE LAS RECOGIDAS (CR):**<sup>1</sup> APRENDER DE LA PERFORMANCE NO SOLAMENTE ENTRE ARTISTAS, SINO TAMBIÉN CON AMIGAS QUE NO SON ARTISTAS, QUE SON MUJERES, Y ESO TAMBIÉN ES ABRIR OTRO ESPACIO Y ENTENDER QUE LA PERFORMANCE ESTÁ EN LO COTIDIANO, EN EL DÍA A DÍA NO SOLO DEL ARTISTA, SINO DE TODES. Y AHORA CON LASTESIS<sup>2</sup>, POR EJEMPLO, LAS MUJERES SE HAN SUMADO A UNA PERFORMANCE TAL VEZ SIN SABERLO, SIN SABER QUE ERA PERFORMANCE. EN PARTE ESO SE NOS DIO EN NUESTRA PRIMERA PERFORMANCE QUE HICIMOS COMO COLECTIVA, LA CUAL TUVIMOS EL HONOR DE REALIZAR CON CECILIA VICUÑA EN LA INAUGURACIÓN DE “LA MINGA OYSTI”, EXPOSICIÓN COLABORATIVA DE ELLA, JAMES O’HERN Y FRANCISCO SCHWEMBER (PROFESOR NUESTRO QUIEN NOS PUSO EN CONTACTO). Y BUENO, NOS RECUERDA A ESA EXPERIENCIA EN EL SENTIDO QUE NO TENÍAMOS IDEA LO QUE ESTÁBAMOS HACIENDO, ESTÁBAMOS MUY NERVIOSAS Y LITERALMENTE EMPEZAMOS A ENSAYAR LA PERFORMANCE DÍAS ANTES Y CECILIA PREFERÍA NO HACERLO (RISAS), PERO NUNCA INVALIDANDO NUESTRO ACTUAR, TODO LO CONTRARIO. FUE PRECIOSO COMPARTIR CON ELLA ESA PRIMERA VEZ, PORQUE MARCÓ TODOS NUESTROS APRENDIZAJES POSTERIORES. CON LA PRÁCTICA EMPEZAMOS A COMPRENDER

1. POR EXPRESA SOLICITUD DE SUS INTEGRANTES, EN ADELANTE LA COLECTIVA LA CASA DE LAS RECOGIDAS RESPONDE EN CONJUNTO (NOTA DEL EDITOR).
2. COLECTIVA ORIUNDA DE VALPARAÍSO, INTEGRADA POR LEA CÁCERES, PAULA COMETA, SIBILA SOTOMAYOR Y DAFNE VALDÉS, CUYA PERFORMANCE “UN VIOLADOR EN TU CAMINO” HA ALCANZADO RECONOCIMIENTO INTERNACIONAL, TRANSFORMÁNDOSE EN UN EMBLEMA PARA LA LUCHA FEMINISTA (NOTA DEL EDITOR).

MEJOR A LO QUE SE REFERÍA Y A ENTENDER MEJOR LOS PROCESOS DESDE NUESTROS PROPIOS CUERPOS.

- SN:** ES MUY BONITO QUE SU PRIMERA OBRA COLECTIVA HAYA SIDO CON CECILIA.
- CR:** APRENDIMOS UN MONTÓN Y SOLO ESTUVIMOS DOS DÍAS CON ELLA. TENEMOS UN MUY RICO VÍNCULO, QUE YO CREO QUE SE DIO PORQUE NOS VIO EN ESE MOMENTO INICIAL. SENTIMOS UNA ESPECIE DE AMADRINAMIENTO DE SU PARTE.
- SN:** ADEMÁS LA PERFORMANCE FUE INCREÍBLE: PULCRA, REDONDA, VISUALMENTE ES MUY POTENTE, MUY BONITA. Y LOS TEXTOS QUE IBAN REPITIENDO, ¿QUÉ ERAN?
- CR:** ERAN TESTIMONIOS PERSONALES, RELATOS AUTOBIOGRÁFICOS, EXPERIENCIAS DE CADA UNA, EN RELACIÓN A LA VIOLENCIA Y LA CARGA QUE LLEVA CADA UNA POR SER MUJER; QUE TAMBIÉN SON EXPERIENCIAS COMPARTIDAS, Y OTRAS MUJERES PUEDEN IDENTIFICARSE CON ELLAS. CADA UNA COMO ARTISTA INDIVIDUAL HA TRABAJADO MUCHO CON LO AUTOBIOGRÁFICO, CUANDO TRABAJAMOS DE MANERA COLECTIVA NUESTRAS AUTOBIOGRAFÍAS SE JUNTAN. SON FINALMENTE UNA MISMA BIOGRAFÍA COMPUESTA POR MUCHAS PARTES. LO QUE NOS HA LLEVADO COMO COLECTIVA A CUESTIONAR LOS LUGARES DEL CUERPO INDIVIDUAL VERSUS EL CUERPO COLECTIVO. PERO LO MÁS LINDO FUE ENCONTRARLO EN LA CALLE, EN LAS MANIFESTACIONES, CÓMO ESAS VIVENCIAS INDIVIDUALES Y ESAS CONSIGNAS PERSONALES SE VAN REPITIENDO, Y EN ESA REPETICIÓN Y EN ESE ENCUENTRO CON OTRA GENTE QUE TIENE LAS MISMAS VIVENCIAS, INQUIETUDES Y PREOCUPACIONES SE VA GENERANDO ESE COLECTIVO QUE DESPUÉS LLEGA A CONSIGNAS MÁS GRANDES: ESTAMOS TODES AQUÍ CON NUESTRAS VIVENCIAS, PERO ESTAMOS DE ACUERDO, POR EJEMPLO, EN QUE NECESITAMOS UNA NUEVA CONSTITUCIÓN, COMO UNA SÍNTESIS DE NUESTRAS VIVENCIAS PARTICULARES. ALGO QUE NOS CONMUEVE TAMBIÉN DE TODO ESTO QUE ESTÁ PASANDO EN CHILE HOY, ES QUE SE HA TORNADO UNA PREGUNTA MUY PROFUNDA POR LA IDENTIDAD DE LOS CHILENOS, POR EL ESTADO, Y LO QUE ESTÁ EN LA BASE DE ESA PREGUNTA: ¿CÓMO QUEREMOS VIVIR?

## CONVERSACIÓN

**SN:** ¿Y USTEDES CREEN QUE ESTE MINUTO RESPONDE MÁS BIEN A UNA CUESTIÓN GENERACIONAL O A UN MOMENTO HISTÓRICO MÁS AMPLIO, SI SE QUIERE? PORQUE SI PENSAMOS EN LA “REVOLUCIÓN PINGÜINA” (2006), FUE UNA ENCABEZADA POR ESCOLARES; SI PENSAMOS LUEGO EN LAS ACTUALES EVASIONES MASIVAS AL METRO DE SANTIAGO, TAMBIÉN PARTIÓ DESDE LOS ESCOLARES. SI NOSOTRAS MIRAMOS LA HISTORIA DE CHILE, LA FECH SIEMPRE HA SIDO UN MOTOR POLÍTICO IMPORTANTE QUE HA EMPUJADO LA DEMANDA SOCIAL, QUE INSTALA CIERTAS PROBLEMÁTICAS. PORQUE YA SE LOS COMENTABA, TODA UNA GENERACIÓN ANTERIOR NO DESEABA SER VINCULADA CON EL FEMINISMO.

**CR:** Y AHORA EN EL CONTEXTO ACTUAL DONDE EL FEMINISMO LITERALMENTE ESTALLÓ EN CHILE, Y POR CONSECUENCIA SE ESTÁ HACIENDO MUCHO ARTE FEMINISTA: ¿ESAS MUJERES QUE MENCIONAS TÚ SEGUIRÁN CON LA MISMA POSTURA DE AÑOS ANTERIORES?

**SN:** DESDE EL CAMPO ARTÍSTICO NO LO TENGO TAN CLARO. SERÍA INTERESANTE VOLVER A RETOMAR ESE TEMA. POR EJEMPLO, HABLAR CON LAS ARTISTAS QUE CONTACTAMOS EL AÑO 2006 PARA HACER “HANDLE WITH CARE...”. BUENA IDEA, LO VOY A ANOTAR (RISAS GENERALES). PERO HAY MUCHAS MUJERES HOY EN DÍA, EN UNA GENERACIÓN ENTRE LOS 30 Y LOS 50 AÑOS O MÁS, EN LAS QUE HAY UN CIERTO DESCONOCIMIENTO O RECHAZO TODAVÍA. PORQUE EN ESE SENTIDO EL PATRIARCADO HA HECHO MUY BIEN EL TRABAJO, TAL COMO LA DICTADURA LO HIZO MUY BIEN AL INSTALAR CIERTAS CUESTIONES Y QUE SEA MUY DIFÍCIL ESCAPAR DE ELLAS. SABEMOS QUE EL PATRIARCADO NO ES PRERROGATIVA DE LOS SUJETOS MASCULINOS: EL PATRIARCADO ES UN SISTEMA POLÍTICO QUE NOS ATRAVIESA Y DEL QUE TENEMOS QUE HACERNOS CONSCIENTES. TOMAR CONCIENCIA DE QUE ES UNA CUESTIÓN QUE ESTÁ ORGANIZANDO TODA NUESTRA EXISTENCIA, Y NOS SUBALTERNIZA.

**CR:** ES LA BIOPOLÍTICA EN SU MÁXIMA EXPRESIÓN.

**SN:** EXACTO. LO QUE ME LLEVA A PREGUNTARLES RESPECTO A LA INSTITUCIÓN, PUES ESTAMOS INSTITUCIONALIZADAS. USTEDES

PASARON POR UNA FORMACIÓN ACADÉMICA EN LA UNIVERSIDAD CATÓLICA, POR EJEMPLO. ¿CÓMO FUE ESA FORMACIÓN? ES DECIR, ¿CÓMO SINTIERON USTEDES ESA FORMACIÓN?

**CR:** NUESTRO CAMPUS ORIENTE FUNCIONA CASI COMO UNA “REPÚBLICA INDEPENDIENTE”, ENTONCES EL AMBIENTE DENTRO ES DISTINTO A LOS OTROS CAMPUS DE LA UC Y CREEMOS QUE ESO NOS RESGUARDA BASTANTE DE CIERTA MANERA... PERO, POR OTRO LADO, CLARAMENTE HAY ALGO QUE IGUAL NOS DETERMINA Y QUE SIENTA UNAS BASES PARA NUESTRA FORMACIÓN COMO ARTISTAS, LA ENSEÑANZA DE LA ESCUELA NOS HACE PENSAR DE UNA FORMA QUE TENEMOS MUY INCORPORADA: CÓMO CONCEBIR EL ARTE Y SER ARTISTA, LA EXIGENCIA QUE LA OBRA TIENE POR EL SENTIDO Y SIGNIFICADO TEÓRICO DE LA MISMA, HABLAR DE ALGO Y PROBLEMATIZARLO, ETC. Y AL MISMO TIEMPO EL CÓMO NOS ENFRENTAMOS A LA PRÁCTICA ARTÍSTICA, LOS PRINCIPIOS METODOLÓGICOS DE TRABAJO MUY CONCRETOS. PERO, –Y AQUÍ VIENE EL PERO PRINCIPAL–, HAY MUCHO QUE FALTA RESPECTO A LA FORMACIÓN PRÁCTICA DEL ARTE FEMINISTA, YA QUE SÓLO ES MENCIONADO EN ALGUNOS CURSOS TEÓRICOS DE MANERA SUPERFICIAL. TAL VEZ LA INSUFICIENCIA EMPEZÓ A APARECER AHORA, QUIZÁ DENTRO DEL ÚLTIMO AÑO, QUIZÁ TAMBIÉN GRACIAS AL ESTALLIDO FEMINISTA: NUEVAS GENERACIONES SE EMPEZARON A POLITIZAR MÁS Y SE EXPRESÓ EN EL TIPO DE ARTE QUE SE HACÍA EN LA ESCUELA, COMENZANDO POR ANULAR AL ARTE FORMALISTA. EN ESE SENTIDO, NOSOTRAS HEMOS QUERIDO COMO COLECTIVA, CON LAS PERFORMANCES QUE REALIZAMOS EN EL ESPACIO PÚBLICO, QUE LA GENTE LOGRE DIALOGAR CON ELLAS, GENERAR UNA CONEXIÓN DIRECTA.

**SN:** SE LOS PREGUNTABA PORQUE FINALMENTE EL ARTE TAMBIÉN ES UN SISTEMA DE PODER. Y ESTÁ INSTALADA UNA REPRESENTACIÓN, UN DISCURSO: LA REPRESENTACIÓN DEL SUJETO ARTISTA, EL GENIO, EL PRODUCTOR, ETC. Y EN ESA REPRESENTACIÓN SE NOS EXPULSA Y SOMOS EXTRANJERAS PERMANENTEMENTE. ENTONCES PREGUNTABA DE QUÉ MANERA SE SIENTEN USTEDES O NO EXPULSADAS DE ESTE SISTEMA EN SUS PROCESOS FORMATIVOS.

## CONVERSACIÓN

**CR:** ES CIERTO QUE MUCHAS VECES SE SIGUEN RIGIENDO BAJO LAS LÓGICAS DE LOS SISTEMAS PATRIARCALES, NO SIENDO CAPACES DE SINTONIZAR CON EL CONTEXTO ACTUAL, LO QUE PIDE LA CONTINGENCIA Y LO QUE PIDE EL PRESENTE, LA VIDA. COMO COLECTIVA ACCIONAMOS DESDE EL ESTÓMAGO, SIEMPRE BAJO UNA POLÍTICA DE SENSIBILIDADES, QUE ES NUESTRA MANERA DE HACER UN ARTE POLÍTICO, UNO QUE HEMOS IDO FORMULANDO ENTRE TODAS DE UNA MANERA ORGÁNICA Y QUE SE HA DADO NATURALMENTE, PERO SIEMPRE INTENTANDO BAJARLO A LA CONCIENCIA A LA HORA DE PRODUCIR/ACCIONAR. EN ESTE PROCESO HEMOS INTENTADO DECONSTRUIR LA IDEA DE LA GRAN OBRA DE ARTE.

**SN:** MODELO QUE TAMBIÉN RESPONDE A UN SISTEMA: LA GRAN OBRA DE ARTE, HECHA POR EL GRAN ARTISTA, QUE TIENE QUE ENTRAR AL MUSEO. EN ESE SENTIDO, A PROPÓSITO DE LA INSTITUCIÓN: ¿CÓMO LA VEN USTEDES? PORQUE RECUERDO ESA DISPUTA ENTRE LAS FEMINISTAS INSTITUCIONALIZADAS Y LAS NO INSTITUCIONALIZADAS; MARÍA GALINDO, POR EJEMPLO, HABLA DE LAS "OENEGEIZADAS". PERO ME PREGUNTO CÓMO VEN USTEDES ESO PORQUE YO TENGO VOCACIÓN DE FUNCIONARIA PÚBLICA, HE TRABAJADO DESDE HACE MUCHOS AÑOS EN DISTINTOS MOMENTOS DE LA INSTITUCIÓN PÚBLICA, Y SIEMPRE HE PENSADO (TAL VEZ INGENUAMENTE) QUE EL LUGAR DESDE DONDE SE PUEDEN HACER CAMBIOS ES DESDE LA INSTITUCIÓN PÚBLICA, INDEPENDIEMENTE DE QUE ESTÉ REPLETA DE RESTRICCIONES. ¿CÓMO SE HAN PENSADO USTEDES DESDE LA PERFORMANCE? POR EJEMPLO, LO QUE CONVERSÁBAMOS CON JANET TORO CUANDO HICIMOS "DIBUJAR EL LÍMITE" (2017) ES QUE ERA MUY IMPORTANTE PARA NOSOTRAS HACER LA MUESTRA EN EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO. PORQUE TRADICIONALMENTE EN CHILE LA PERFORMANCE ES MARGINAL, POR ESO ERA IMPORTANTE VINCULARSE CON LA INSTITUCIÓN MÁS TRADICIONAL (EL MUSEO). Y AHÍ TAMBIÉN SURGIÓ ESA PERFORMANCE MARAVILLOSA DE JANET, EN LA QUE INTERPELA A LA INSTITUCIÓN EN SU VERTICALIDAD, LA INTERPELA DESDE EL EDIFICIO: ESE EDIFICIO TOTALMENTE NEOCLÁSICO QUE SEÑALA EL PODER, Y ESE PODER ES PATRIARCAL. ENTONCES SE INTERVIENE ESA VERTICALIDAD COLGÁNDOSE SEMIDESNUDA, SOPORTANDO LA AGRESIÓN DE ESE

EDIFICIO Y DE ESA INSTITUCIÓN, AUNQUE OPTAMOS POR ESTAR AHÍ, PORQUE EL MUSEO JUSTAMENTE RESPONDÍA A CIERTOS CÓDIGOS, A CIERTAS CARACTERÍSTICAS DEL SISTEMA.

**CR:** COMO COLECTIVA IGUALMENTE ESTAMOS CERCA DE LAS INSTITUCIONES, NO SOLAMENTE PORQUE NOS FORMAMOS AL AMPARO DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA Y NOS PRESENTAMOS COMO ARTISTAS DE DICHA UNIVERSIDAD. ES ALGO COMPLEJO Y QUE TIENE MUCHAS CONTRADICCIONES, PERO TAMBIÉN DEBEMOS ASUMIRNOS COMO ENTES NO SÓLO INDIVIDUALES, SINO COMO UNA COLECTIVA QUE TAMBIÉN HA ESTADO CERCA DE LAS INSTITUCIONES. ¿DESDE DÓNDE SE PUEDE HACER ALGO SI NO ES DESDE AHÍ? ES UNA PREGUNTA COMPLEJA, NO CREEMOS QUE HAYA UN SOLO CAMINO. TAL VEZ UN FUTURO FEMINISTA SEA INVOLUCRARSE CON LAS INSTITUCIONES PARA TORNARLAS FEMINISTAS. CREEMOS QUE HAY QUE INTERPELARLAS, Y NO QUE NECESARIAMENTE HAYA QUE ABANDONARLAS. PERO TAMBIÉN CREEMOS QUE SE DEBEN IMPULSAR OTROS ESPACIOS QUE PONGAN EN CUESTIÓN O TENSIÓN EL CONCEPTO QUE TENEMOS DE LAS INSTITUCIONES EN EL ARTE.

**SN:** ADEMÁS NO ES SÓLO IMPORTANTE CÓMO PROMUEVES O DIFUNDES DESDE LA INSTITUCIÓN, SINO CÓMO CAMBIAS LA LÓGICA DE LAS RELACIONES AL INTERIOR DE ÉSTA. PORQUE NUESTRA PRÁCTICA POLÍTICA APUNTA A ESO, A CÓMO TRANSFORMAMOS CIERTAS LÓGICAS, Y DIGO ESTO TAMBIÉN A PROPÓSITO DE QUE A VECES UNA SE ENCUENTRA CON “SUPUESTAS FEMINISTAS”, PERO QUE SON SUMAMENTE AUTORITARIAS, QUE NO PRACTICAN UN RESPETO A LAS OTRAS.

**CR:** PASA MUCHÍSIMO ESO, ADEMÁS DE LA PELEA POR “QUIÉN ES MÁS FEMINISTA”.

**SN:** CLARO, COMO SI SE PUDIESE MEDIR “LA CANTIDAD DE ACTIVISMO”. PERO FINALMENTE ES UNA CUESTIÓN QUE OPERA DESDE LA SUBJETIVIDAD; ES TU SUBJETIVIDAD LA QUE MUEVE CIERTAS COSAS, ESO ES EL FEMINISMO. YO LO VEO CON MIS HIJOS, YA QUE ES MUY FUERTE CONSTATAR CÓMO SE VAN FORMANDO LAS MASCULINIDADES TRADICIONALES, ENTONCES COMO MADRE AHÍ VEO UN DESAFÍO.

## CONVERSACIÓN

**CR:** Y POR ESO ESTRATÉGICAMENTE TIENE QUE SER TRANSVERSAL LA LUCHA POR EL FEMINISMO Y HACER LO POSIBLE PORQUE VAYA IMPREGNANDO A LA SOCIEDAD. PERO ES DIFÍCIL VER CÓMO NUESTRA "OBRA CHIQUITA" PODRÍA INSERTARSE EN ESTA GRAN MOLE GIGANTE QUE SON LAS INSTITUCIONES ARTÍSTICAS. FINALMENTE HACEMOS UNA APUESTA. SUPONEMOS QUE EN EL CAMINO TENDREMOS MÁS CLARA NUESTRA RELACIÓN CON LAS INSTITUCIONES E IR TOMANDO POSICIONES RESPECTO A ESO. DARNOS EL PERMISO DE EXPERIMENTAR CON ELLAS.

**SN:** AHÍ APARECE EL VALOR DEL "ERROR". ES DECIR, TENER EN EL HORIZONTE QUE ALGO PUEDE NO RESULTAR Y ESTÁ BIEN IGUALMENTE. Y ESO TAMBIÉN ES LA OBRA, UN PROCESO DE ENSAYO Y EXPERIMENTACIÓN. SI PENSAMOS, POR EJEMPLO, EN LA MUESTRA QUE TENEMOS AHORA DE ALICIA VILLAREAL EN EL CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, NOS PLANTEÓ UN DESAFÍO MUY INTERESANTE POR EFECTO DEL ESTALLIDO SOCIAL: UN MONTAJE QUE NORMALMENTE HACEMOS EN UNA SEMANA, SE HIZO EN TRES SEMANAS. LUEGO NO INAUGURAMOS Y EN CAMBIO HICIMOS UNA APERTURA JUNTO A UNA CONVERSACIÓN CON LA ARTISTA. PERO ENTENDÍAMOS DICHO PROCESO CON ALICIA COMO UN LABORATORIO, PUES NOS PERMITIÓ TAMBIÉN CONSTATAR QUE EN DICHO CONTEXTO NO ERA NECESARIO RETOMAR LOS RITOS PROPIOS DEL ARTE, SINO MÁS BIEN MOVER LOS LÍMITES DE LO QUE HABITUALMENTE SE ENTIENDE POR UNA EXPOSICIÓN CON SU RESPECTIVA INAUGURACIÓN; SI BIEN LOS RITOS SON MUY IMPORTANTES, HAY QUE PREGUNTARSE POR EL SENTIDO DE ÉSTOS EN CIERTOS MOMENTOS. ME PARECE QUE ELLO SE PUDO DAR POR LA CONFIANZA QUE TENÍAMOS LA UNA EN LA OTRA. ESA CONFIANZA QUE EL FEMINISMO DEFINE COMO AUTORIDAD. TU AUTORIDAD ES QUIEN TIENE CONFIANZA EN TI Y QUIEN TE AYUDA A CRECER. POR LO TANTO, SE DIO CON ALICIA UN PROCESO QUE TIENE QUE VER CON LO SUBJETIVO, PERO QUE TAMBIÉN TIENE QUE VER CON ESTE CONTEXTO NACIONAL, YA QUE EN EL MES DE OCTUBRE ERA CASI IMPOSIBLE PENSAR EN HACER NADA TAL COMO LO HABÍA ESTADO HACIENDO HASTA ESE MOMENTO. ESO ES EL ARTE TAMBIÉN, NO ES ESE PRODUCTO FINAL QUE TÚ INSTALAS EN UN ESPACIO Y QUE FUNCIONA IGUAL AQUÍ O EN OTRO LUGAR.



FINALMENTE, QUERÍA PREGUNTARLES ¿QUÉ ES PARA USTEDES EL ARTE FEMINISTA? PORQUE HAY CIERTOS PARÁMETROS O PODRÍAMOS DAR “CIERTAS DEFINICIONES”, SEGÚN CIERTA POSICIÓN POLÍTICA, PERO A MÍ ME HA TOCADO ENFRENTARME A OBRAS QUE PARA MÍ SON PROFUNDAMENTE FEMINISTAS, Y QUE LAS ARTISTAS PIENSAN QUE NO LO SON. EN MI CASO, COMO HISTORIADORA DEL ARTE, COMO CURADORA, TENGO LA LIBERTAD DE LEER EN CLAVE FEMINISTA CIERTAS OBRAS QUE ME ESTÁN BRINDANDO INDICIOS EN ESA DIRECCIÓN, PORQUE ADEMÁS EL FEMINISMO NO ES UN “ESTILO” NI UNA CATEGORÍA DE PERIODIZACIÓN, PERO ¿CÓMO LO VEN USTEDES? ¿CÓMO DEFINEN ESE ARTE FEMINISTA?

**CR:** TAL VEZ NO HAY UN “ARTE FEMINISTA” EN PARTICULAR. HAY UNA DIVERSIDAD INFINITA DE POSIBILIDADES DE LO QUE PUEDE SER UN ARTE FEMINISTA Y TIENE QUE VER CON LA INTENCIÓN. CON LA INTENCIÓN DE LA PERSONA QUE LO HACE, Y TAMBIÉN CON LA PERCEPCIÓN DE LA PERSONA QUE LO VE, COMO LO QUE TE PASA A TI COMO CURADORA. NOSOTRAS ESTAMOS MUY ARRAIGADAS EN LA INTENCIÓN QUE DAMOS A LO QUE HACEMOS, QUE FINALMENTE ES VISIBILIZAR, CRITICAR, MOSTRAR, ENTABLAR DIÁLOGOS, CONECTAR, HACER UNIONES. GENERAR UN ARTE PARA ESTA REACCIÓN SOCIAL QUE SE ESTÁ DANDO EN CHILE, DESDE EL FEMINISMO CHILENO; UN ARTE PARA ESA DISPUTA, QUE HACÍA FALTA. Y MUCHAS MUJERES HAN REACCIONADO TAMBIÉN DE ESA MANERA, PUES HAY NUMEROSAS COLECTIVAS. Y LA NUESTRA SURTIÓ A PROPÓSITO DE LOS MOVIMIENTOS SOCIALES Y LA OLA FEMINISTA, ENTONCES SIEMPRE HEMOS PENSADO EN GENERAR ARTE Y SÍMBOLOS PARA ESO. EN FUNCIÓN DE ESO. EN GENERAR IMÁGENES PARA ESTE MOVIMIENTO SOCIAL.

**SN:** TAMBIÉN PODRÍAMOS PENSAR EN UNA PRÁCTICA EN DONDE SU RESULTADO VISIBLE APARENTEMENTE NO ESTÉ INTERPELANDO EL MODELO QUE QUEREMOS CRITICAR, PERO SU METODOLOGÍA PARA GENERAR ESA OBRA SÍ.

## CONVERSACIÓN

**CR:** PROBABLEMENTE DE LA MISMA FORMA EN QUE EXISTEN LOS FEMINISMOS (EN PLURAL) Y DISTINTAS FORMAS DE LOS ACTIVISMOS, TAMBIÉN EXISTEN DISTINTAS FORMAS DE HACER ARTE Y DE ACERCARTE A LA PRÁCTICA, LAS CUALES VAN ADOPTANDO DISTINTAS NATURALEZAS DENTRO DE LO QUE PODRÍAMOS LLAMAR ARTE FEMINISTA. PARA NOSOTRAS, POR EJEMPLO, ES FUNDAMENTAL TRABAJAR DE MANERA COLECTIVA, YA QUE FINALMENTE EL FEMINISMO ES ESO: EL TRABAJO COLECTIVO Y COMPARTIR LA EXPERIENCIA DE SER SUJETO MUJER, CONECTÁNDOSE ADEMÁS CON EXPERIENCIAS DE OTRAS MARGINALIDADES. Y NO ES QUE NO TENGA SENTIDO EL ARTE FEMINISTA INDIVIDUAL, SINO QUE SENTIMOS QUE EN ESTE MINUTO COBRA MÁS SENTIDO LO COLECTIVO. ADEMÁS, AGRUPARSE TAMBIÉN ES UNA FORMA DE OPERAR QUE TE PERMITE MAYOR APOYO PARA ENFRENTAR A LA INSTITUCIÓN DEL ARTE SIENDO MUJERES, JÓVENES Y FEMINISTAS. HA SIDO MUY BONITA LA RELACIÓN QUE HEMOS FORMADO ENTRE NOSOTRAS AL TRABAJAR DE ESTA MANERA, PERO TAMBIÉN LAS COLABORACIONES Y LOS LAZOS QUE HEMOS CREADO CON OTRAS PERSONAS, COMO AQUELLAS QUE NOS HAN HECHO UN REGISTRO VOLUNTARIAMENTE, QUE HAN PARTICIPADO EN LAS PERFORMANCES, QUE NOS HAN APORTADO CON SUS VIVENCIAS, ETCÉTERA. TODO ESO HA SIDO MUY ENRIQUECEDOR. LA COLABORACIÓN HA SIDO CLAVE PARA PODER SEGUIR CON LA COLECTIVA. ES IMPORTANTE QUE EL ARTE FEMINISTA SE PRODUZCA Y/O ENTIENDA DE MANERA COLABORATIVA. ¿Y TÚ SOLEDAD, CÓMO TE ACERCASTE AL FEMINISMO?

**SN:** EN MI CASO HA SIDO UNA APROXIMACIÓN INTUITIVA, PUES ADEMÁS EN MI GENERACIÓN CONTÁBAMOS CON POCAS BIBLIOGRAFÍAS CIRCULANDO, SI BIEN EN LOS AÑOS OCHENTA EFECTIVAMENTE HUBO GRUPOS FEMINISTAS MUY IMPORTANTES. ESA INTUICIÓN TIENE QUE VER CON LA MIRADA QUE TIENES SOBRE EL MUNDO, Y ESA MIRADA SE CONSTRUYE DESDE MUY NIÑA. IMAGINO QUE A USTEDES TAMBIÉN LES PASÓ ALGO SEMEJANTE: CUESTIONAR SIEMPRE LOS CÓDIGOS TRADICIONALES ASOCIADOS AL GÉNERO, PARA LUEGO PERCATARTE QUE HAY UN SISTEMA QUE NATURALIZA ALGO MERAMENTE CULTURAL, Y QUE TE IMPONE CÓMO ACTUAR Y PENSAR. DE AHÍ SURGE UNA REBELDÍA IMPLÍCITA

CONTRA TAL IMPOSICIÓN. Y DESPUÉS VAS ENCONTRANDO PERSONAS QUE TE MARCAN: EN LO PERSONAL, EN LAS RELACIONES DE AFECTIVIDAD, PERO TAMBIÉN EN LO INTELECTUAL. YO CREO QUE EN MI CASO LA INFLUENCIA INTELECTUAL HA SIDO MUY IMPORTANTE, SIN DUDA EL TRABAJO INTELECTUAL, LA TEORÍA, TE BRINDA UNA ORIENTACIÓN. ES CASI COMO REFLEXIONAR CON OTRAS MUJERES AQUELLO QUE TE HA ESTADO PASANDO, AQUELLO QUE ESTÁS OBSERVANDO, Y TE DAS CUENTA DE QUE NO ESTÁS SOLA. Y SIN DUDA HA SIDO IMPORTANTE ENCONTRARME CON PERSONAS CLAVE, COLEGAS Y AMIGAS, MIS AUTORIDADES: MARÍA LAURA ROSA EN ARGENTINA, ÁNGELA RAMÍREZ EN CHILE, JULIA ANTIVILO EN MÉXICO, LAS TRES DE MI GENERACIÓN; PERO TAMBIÉN GENTE MÁS JOVEN CON LA QUE ME HE IDO RELACIONANDO DESDE MUY TEMPRANO EN LA PRÁCTICA CURATORIAL: ALEJANDRA HERRERA, POR EJEMPLO, GABRIELA RIVERA, ALEJANDRA UGARTE. CREO QUE TODO LO ANTERIOR SE CRUZA TAMBIÉN CON OBSERVAR AL SISTEMA DE LAS ARTES Y TRATAR DE VOLTEARLO, CUESTIONANDO A TODAS NUESTRAS FIGURAS FÁLICAS TOTÉMICAS. LO QUE ADEMÁS SE RELACIONA CON MI NECESIDAD DE TRABAJAR EN EL ÁMBITO DE LO PÚBLICO. EN LO PÚBLICO TENEMOS UN ESPACIO EN EL QUE HAY QUE PROFUNDIZAR, ESPECIALMENTE PENSANDO EN EL CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, PORQUE DE HECHO ESTÁ PENSADO PARA INTERPELAR PRODUCTIVAMENTE AL SECTOR DE LAS ARTES. GRAN PARTE DE LO QUE ESTAMOS PROYECTANDO TIENE QUE VER CON LABORATORIOS Y RESIDENCIAS. ES ESE PROCESO PROPIO DEL ARTE EL QUE NOS INTERESA. Y ESE PROCESO, EN LO PÚBLICO, SE PUEDE DAR EN ESTE LUGAR, PORQUE LA MAYORÍA DE LOS OTROS ESPACIOS REQUIEREN GENERALMENTE DEL RESULTADO OBJETUAL. UN ESPACIO PARA PENSAR, PARA REFLEXIONAR, ES EL QUE A MÍ ME GUSTARÍA (AL MENOS BAJO MI DIRECCIÓN) QUE SE INSTALARA EN ESTE CENTRO.





# CONVERSIÓN

Respeto!  
No respetas que  
no prima ni  
nada que no lo que  
prim en otras para  
as ley

Desobediencia  
neces  
mea  
Creo  
el com  
Se me va de  
manejillo, le  
quiere un tiempo  
de su tiempo

A prender a  
desordenar  
de la casa

El poder de lucha no es  
del hombre, sino E

UNION  
Nuestro

Desaparece  
en la noche  
la gente de dis-  
persión de guerra

Resistencia  
de guerra  
surgimiento  
de la guerra  
para de los  
del al-  
tra guerra

Se por  
Deseo  
de las  
otra guerra

Resistencia  
guerra  
guerra A  
guerra A  
guerra

VIVA  
EL  
FEMINISMO

Se por  
de las  
otra guerra

Vivir en una  
de la guerra

# RESEÑAS

**PERSISTENCIAS Y FANTASMAS DE  
UNA MALA EDUCACIÓN**  
POR CATALINA MIRANDA

**RESPECTO A ADS DE VALENTINA  
MALDONADO MUJER ORNAMENTAL  
PANTALLAS E IMÁGENES  
ESPEJEANTES**  
POR FERNANDA YÉVENEZ

**TIEMPOS DE RESISTENCIA EN  
UN PAISAJE NUEVO**  
POR ANTEA SAAVEDRA

**SUBVERSIÓN FEMINISTA  
DESDE LA COCINA**  
POR ADEL TOBAR



Pamela Iglesias, *Lolita*, vista primer plano, (2018); *Tierra de poetas*, vista segundo plano, (2017)

## PERSISTENCIAS Y FANTASMAS DE UNA MALA EDUCACIÓN

por Catalina Miranda

La obra de Pamela Iglesias (Buenos Aires, 1977) enraíza en su biografía para, desde sus experiencias, elaborar propuestas que discurren sobre temas vigentes y de alcance colectivo, como la violencia de género, migración y desarraigo. Sus recuerdos en torno a la violencia experimentada desde muy niña, implícita en el juego y explícita en la calle, son presentados en las obras *Lolita* (2018) y *Tierra de poetas* (2017), ambas pertenecientes a la colección Ca-Sa, y exhibidas en *Mala Educación*.<sup>1</sup> La exposición forma parte de una trilogía en torno a la violencia contra la mujer, junto a *¿Cómo puede ser limpio el que nace de una mujer?* (*Job* 25:4), y *Yo la quería harta, eso sí*, exhibidas entre 2016 y 2019.

*Lolita* es una puesta en escena de alrededor de ciento cuarenta muñecas *Barbie* usadas —en su mayoría caucásicas—, colocadas en eterna punta de pies sobre un plinto blanco de doce metros de largo, ubicado al centro de la sala, en posturas que refuerzan la idea de exhibición: caminan o alzan sus brazos a modo de

saludo, mirando más allá de los confines del soporte, sin interactuar entre ellas. Sonrientes, voltean al público imaginario desde su pasarela, conscientes de ser observadas, inconscientes de su propio colectivo. En la personalización que la artista hace de cada figura reaparece el juego: conviven prendas legítimas con simulaciones tejidas, retazos de tela, colets y huincha aisladora (que improvisa un ceñido cuero).

Iglesias retoma a su niña del Chile de los ochenta de la mano del juguete más icónico (y vendido) del siglo pasado, que pretendía la proyección infantil en un cuerpo adulto de plástico, cuyos estándares imposibles de belleza han sido largamente cuestionados por la imagen corporal que instala como deseable a temprana edad —ideal “femenino” originado en *Bild Lilli*, construida por y para la mirada masculina por *Bild Zeitung* en la Alemania postguerra. Con su mochila de críticas por sexismo, racismo y representación de restrictivos roles de género, cuya identidad se constituye a partir del consumo, las muñecas expuestas cumplieron un rol educativo. A través del juego infantil, proyectamos y ensayamos roles, aptitudes

y dinámicas para el mundo adulto, que hoy parecieran en muchos casos obsoletos pero que ciertamente subsisten en un sistema binario, bajo nuevos códigos y en formato más digital que plástico. El retorno fantasmagórico de *Barbie* al espacio expositivo, más allá de la nostalgia *kitsch*, sintomatiza una formación aún no superada por un porcentaje importante de población a la que el dimorfismo sexual designó “mujer”, sometida a un sistemático “blanqueamiento de la infancia”,<sup>2</sup> y que hoy más que nunca revisita sus modelos.

*Barbie* y *Lolita* han configurado desde mediados del siglo xx un imaginario masculino sobre lo “femenino”, transformándose en estereotipos y fantasías aún vigentes en torno a la “niña-mujer”. A partir del título, la obra propone la intersección en la infancia del consumo de un objeto sexualizado y de la transformación, a ojos del sujeto masculino heterosexual, en uno. La polémica novela de Nabokov ha servido como tópico al cine, la moda, la publicidad y la cultura en general, no para observar sin filtro la mente pedófila, sino para la fetichización de la infancia hasta el cansancio, reproduciendo, romantizando y avalando una fantasía predatoria. Así,



Pamela Iglesias,  
*Lolita*, detalle y vista  
general (2018)

sin más, Lolita se volvió musa en esa tierra podrida, infestada de poetas.

Esta mirada se concreta en la segunda obra de la exposición, situada en un muro lateral, como telón de fondo de las muñecas. *Tierra de poetas* consta de una serie de frases—“piropos” que la artista ha recibido a lo largo de su vida—, escritas sobre el muro de hormigón con letras cromadas de automóvil que despliegan otro imaginario (esta vez, del cliché masculino), que contrasta lo clínico, severo, sobrio y homogéneo de la tipografía sobre la superficie—que algo tiene de memorial, o al menos célebre— con la violenta obscenidad de su contenido, que sin edición y con irónico título la artista ha decidido ofrecer, repliando una práctica denigrante ejercida cotidianamente en la vía pública como parte de un rasgo “pintoresco” del chileno. La obra fue exhibida por primera vez en 2017 durante la muestra colectiva *La mística del cuerpo*,<sup>3</sup> cuando aún no se aprobaba la Ley contra el acoso sexual callejero,<sup>4</sup> cuando organizaciones feministas como OCAC trabajaban por la visibilización y desnaturalización de esta práctica, para reconocerla y sancionarla como violencia de género.

De este modo, *Mala Educación* se ancla en la presentación de fenómenos culturales dispares, la Barbie y el “piropo”, pero relacionables en cuanto prácticas aprendidas de cosificación de los cuerpos desde la infancia. Apuesta a impactar al espectador de manera simple y directa, incomodando con el contraste que provoca lo *naif* y lo grotesco reunidos, cumpliendo con disponer lisa y llanamente imágenes para reflexionar sobre el rol de la cultura en la perpetuación de los estereotipos de género, a través de sus productos, convenciones y hábitos considerados “aceptables”: un juguete que adoctrina, una cultura que avala y normaliza.

Reexaminar desde una crítica feminista los modelos y productos culturales que nos han formado es una tarea vital, que no puede ser sólo un ejercicio retrospectivo sino constante, un examen consciente a la hora de generar contenido hoy, cualquiera que sea. Por ello, y en la medida en que *Mala educación* replica la violencia en el escenario expositivo, es necesario preguntarnos sobre las representaciones que ella despliega y las relaciones que establecen para que dicha repetición sea crítica. Entendiendo que hay una relación

asimétrica—en que se basa cualquier ejercicio de poder— y que *Lolita* fue concebida como contrapunto y a la vez complemento a *Tierra de poetas*: ¿Qué sucede cuando es el estereotipo, y no el real, el que es presentado en la dinámica como objeto de violencia? ¿Cuál es la imagen, quizá inconsciente, que presenta de la víctima al replicarla bajo la mirada masculina? ¿Es pertinente hoy su representación pasiva? ¿Cómo dialoga el manifiesto aislamiento de las figuras con los últimos años de masiva organización de mujeres y disidencias en cuerpos colectivos? ¿Cómo sociabilizar la experiencia más allá de la constatación muda de hechos? ●

1. Exposición realizada en Parque Cultural de Valparaíso, 27 octubre al 30 noviembre 2018.
2. Extraído de *Lolita*, dossier de la artista. Disponible en su sitio web: <https://pamela-iglesias.webnode.cl/proyectos/>
3. Pabellón Cuba, La Habana, 16 junio al 23 julio de 2017.
4. Publicada en el Diario Oficial el 3 de mayo de 2019.





Valentina Maldonado,  
ADS, video instalación,  
(2019)

## RESPECTO A ADS DE VALENTINA MALDONADO MUJER ORNAMENTAL PANTALLAS E IMÁGENES ESPEJEANTES

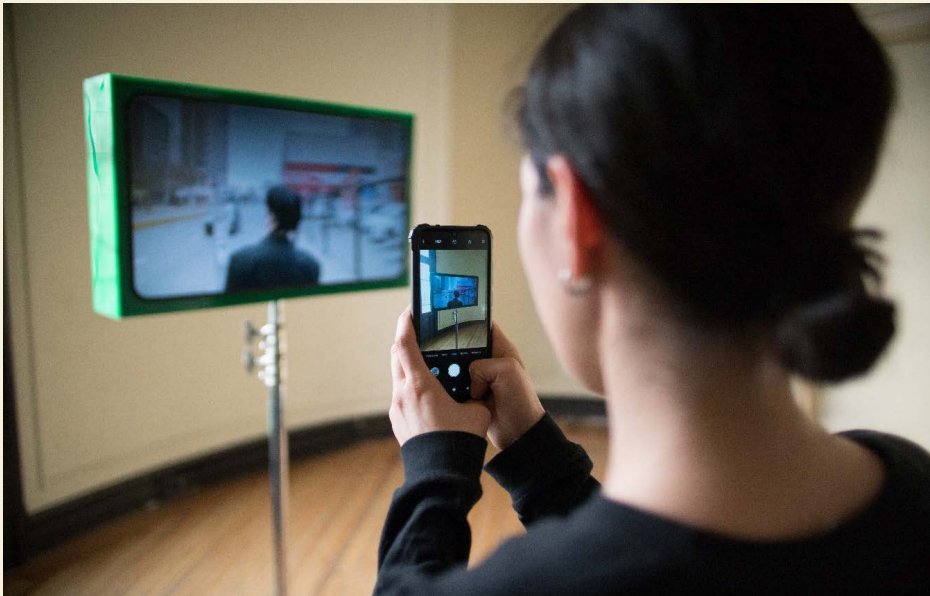
por *Fernanda Yévenes*

ADS fue parte del concurso Residencia Alto del Carmen, por One Moment Art,<sup>1</sup> en el cual, junto a otro trabajo, fueron ganadores. La pieza de videoarte o video instalación, como la llama la artista, cuenta una historia breve tramada por el divagar de un cuerpo femenino y sus pensamientos. A través de un ensamble de grabaciones en vivo y de secuencias del videojuego GTA, se aborda la relación de las expectativas personales con la publicidad construida a través de un imaginario urbano. El personaje viste de negro dejando ver su torso desnudo; camina por un barrio rodeado de ostentosos edificios recubiertos de vidrio, para entrar a una boutique donde conviven joyas, prendas costosas y aves salvajes en los aparadores. Se enfrenta a una gran pantalla para seleccionar un par de alas de pájaro, le ofrece unas cuantas opciones, quiere las de cóndor, pero la interfaz no se lo permite, se queda con las de halcón. La mujer sin cejas y con

maquillaje oscuro a veces camina, otras, vuela con sus alas a propulsión por la ciudad y sus alrededores. Este tránsito es definido por el deambular de la protagonista, su teléfono celular y las pantallas de publicidad que muestran a un cóndor volando por el cielo; esta ave es un símbolo que se repite a lo largo de la historia, un rol de videojuego inalcanzable.

El título de la obra proviene de la abreviación de *advertising*, publicidad en inglés. En esta, la relación de la protagonista con las pantallas grandes y del celular permite pensar en superficies espejeantes dispuestas para la imagen que ella desea para sí misma. Esta lectura de la obra apunta hacia la meta realidad generada por la invasión de imágenes y superficies digitales, y cómo estas determinan o afectan la manera en que el individuo se percibe a sí mismo. Hay un juego de autoconstrucción, de ideales, de expectativas y delirios. A mi parecer, se ilustra la relación de la figura femenina con la publicidad, los cánones y estereotipos que califican y sistematizan dichos cuerpos, en tensión con el elemento de los medios de comunicación masiva y la matriz digital.

Hay aspectos y momentos de la obra que esclarecen, a mi parecer, estas relaciones. Las alas no son permanentes, cuando se agotan, se ve obligada a caminar. Una vez que la protagonista las recupera, emprende vuelo arremetiendo contra una enorme pantalla vertical que reproduce un cielo nublado... se estrella, cae al suelo, los autos le tocan la bocina, y ella vuelve a volar. Sea en tierra o en el aire, no es capaz de evitar las colisiones, esta vez se estrella contra un avión, cayendo afuera de una fábrica. Este choque es su intento de estar inmersa en lo que desea, ser un cóndor, y no el rol de halcón que le permitió el videojuego. Hay algo emocional y de autoimagen muy triste en el video, ya que aparentemente ella puede ver las pantallas en verde croma además de las reproducciones del vuelo del cóndor; es consciente de la ficción de esta imagen, pero de todos modos se estrella contra la superficie. Hay un choque entre la publicidad y cómo ella se siente interpretada en esta; es falsa, es ilusión, pero desesperadamente quiere estar dentro. Es una inercia que no obedece a su conciencia, hace caso a su rumbo taciturno y los impulsos. A ratos camina acelerada por



Valentina Maldonado,  
ADS, video instalación,  
(2019)

el pavimento, con la mirada inquieta en búsqueda de algo, en más de una ocasión avanza hacia una ficha con forma de cóndor, cuando está a punto de alcanzarla, se desvanece.

“Las mujeres encuentran constantemente miradas que actúan como espejos, que les recuerda cómo se ven o deberían verse. Detrás de cada mirada hay un juicio. A veces la mirada que encuentran es la propia, reflejada por un espejo real”.<sup>2</sup> Esta sentencia que da inicio al capítulo dos del documental *Ways of Seeing* me parece muy próxima al conflicto presentado en la obra y a la manera en que la artista trabaja sus videoinstalaciones. A lo largo de la Historia del Arte, la figura de la mujer como objeto de contemplación es una trama constante que, a través de diversos puntos de vista, toma varios matices. En ADS el tradicional espejo que alguna vez pintó Velázquez u otros pintores, Valentina Maldonado lo reemplaza por el teléfono celular y la pantalla publicitaria, donde el primero de estos muestra la propia construcción de la imagen, otra suerte de meta realidad. Esta obra posee una instalación muy llamativa, la pantalla está envuelta por una carcasa que simula

un teléfono celular verde; a través de ella la artista buscó ilustrar lo planteado en el video, la pantalla del teléfono como una realidad paralela a la que habitamos; estas mutuamente se construyen, pero la inminente supremacía de pantalla vertical amenaza la existencia unívoca de nuestra dimensión habitada... como alguna vez lo hizo el Impresionismo y la fotografía, cuestionando qué es lo que vemos, poniendo de manifiesto la superficie de la realidad.

Así transcurre el panorama visto desde la espalda del avatar de GTA, en ocasiones vemos el rostro de la mujer bajo el velo de su mirada perdida, otras, sumergida en su teléfono celular; su ánimo no cambia, si la intención, el tránsito es un constante divagar en el cual a veces se desespera y acelera. Vemos aves salvajes, pero la realidad de la protagonista con las pantallas se asimila más a la de un ave ornamental, un canario en su jaula jugando con su espejo. No es del todo claro lo que ella ve, tampoco lo que la mueve. Finalmente, cuando vuelve a la ciudad, las pantallas muestran distintos planos de un cóndor en la tierra junto a su carroña. Parada en una azotea y con sus alas de halcón podemos observar

lo que reproduce su teléfono, es el vuelo del cóndor entre las nubes, lo observa en contraposición al cielo oscuro de la noche, hasta que emprende nuevamente el vuelo entre las luces de la ciudad ●

1. Se llevó a cabo en el Palacio Álamos en el Barrio Yungay, Santiago centro, Chile, el día 21 de agosto del 2019.

2. Extracto del relato del documental *Ways of Seeing* de John Berger, episodio 2. Creado en conjunto con Mike Dibb y emitido en 1972 a través de la BBC.



Bastián Cifuentes,  
*Rucio Capucha*,  
fotografía (2019)

## TIEMPOS DE RESISTENCIA EN UN PAISAJE NUEVO

por Antea Saavedra

En el último tiempo hemos estado viviendo en Chile un levantamiento popular que se ha replicado por toda Latinoamérica, el cual podría acabar con un modelo económico que ha privilegiado a unos pocos y no ha querido ponerse de parte del pueblo.

La lucha por la dignidad nos ha llevado a un despertar social que ha llegado para criticar el sistema neoliberal que nos ha aprisionado por más de 30 años, donde se habían normalizado una serie de desigualdades asumiendo que la vida solamente es como es y hay que aceptarla.

Pese a estar insertos en este neoliberalismo despiadado que ha puesto en primer lugar la individualidad y el exitismo por sobre la comunidad. Es aquí donde el despertar ha sido más hermoso, hemos vuelto a vivir juntos, a ayudarnos, a volver a conocernos; de darnos pequeñas muestras de amor pese a la represión y mutilación que se ha recibido por parte del propio Estado. Nos encontramos y esperemos no soltarnos más.

Desde el arte también se puede entender de dónde ha surgido todo y es nuestro deber el replantearnos cómo funciona este mundo del arte, que no ha estado exento de políticas de mercado, las que han promovido el individualismo y la competencia entre colegas, formando una elite que es de difícil acceso, precisamente lo que el movimiento busca hacer desaparecer.

En contraposición a la elite del arte en Chile, con sus rimbombantes reflexiones difíciles de comprender para el grueso de la población; el movimiento social no ha estado ajeno al arte y se ha apropiado de las calles, formando un nuevo paisaje tanto en Santiago como en el resto del país. Nuestra nueva visualidad ahora comparte con la ciudad como la conocíamos, hoy vemos el antagonismo entre las grandes planchas metálicas que buscan violentamente acallar los efectos de las protestas con las calles que hablan; las calles que comunican y pese a que han intentado borrar una y otra vez los mensajes, estos vuelven, estos son importantes, porque nos ayudan a entender qué está sucediendo y por qué ha sucedido; las calles nos han educado e interpelado. Y

aun más importante, las personas se han empoderado, sintiendo las calles como suyas, como nuestras.

Hemos visto intervenciones artísticas de parte de varios artistas, sin embargo, y al mismo tiempo, el grupo segregado que se encuentra fuera del circuito de los museos, está ahí dando la lucha: a través de performances, disfraces, esculturas, dibujos, rayados, a través de sus propios cuerpos y lenguajes. Abrazamos nuestros propios nuevos modelos a seguir, separándonos de los héroes y grandes figuras que nos impuso el colonialismo, re-aprendiendo a abrazar nuestras raíces. Y es en este punto me gustaría hacer notar que no es casualidad que al final del día los íconos de la lucha sean los que siempre se quedaron con las sobras.

El estallido social nos obliga a repensar profundos debates políticos. Los orígenes y diagnósticos son múltiples, pero se ha llegado a una especie de consenso sobre las demandas; es necesario que escapemos de la lógica acumulativa del capitalismo e impedir que los derechos básicos sean un bien de consumo; como claman las calles y las paredes de Chile "Hasta que la dignidad se haga costumbre" ●

## SUBVERSIÓN FEMINISTA DESDE LA COCINA\*

por Adel Tobar

Martha Rosler (1943), destacada artista y activista feminista estadounidense, fue clave en uno de los eventos culturales más relevantes del último tiempo, a saber, la muestra titulada *Si tú vivieras aquí* (2019, MAC, Santiago) retrospectiva única en su especie, pues fue tramada a partir de una alianza colectiva que incluye a destacados artistas nacionales, y que busca desestabilizar el sistema simbólico falogocéntrico<sup>1</sup> desde el prisma deconstructivo de las problemáticas feministas y descoloniales (Bidaseca 23), posiciones identificables fundamentalmente con tres colores: verde, rojo y violeta. No obstante, todos luchan por la misma consigna: la vindicación de todos los ciudadanos, sin discriminación ante cualquier potencial diferencia. Puesto que debemos considerar que cuando la persona se reconoció amarrada al deseo (Foucault 2016: 11-12), renovando así las anteriores propuestas patriarcales freudianas (Deleuze y Guattari 27), se produce un cuestionamiento en la conformación fragmentada

de la identidad característica de la primera Revolución Industrial, o lo que se reconoce en la historia del arte como el inicio del arte moderno.

En ese sentido, y si atendiendo a aspectos como las *biopolíticas* (Foucault 2018: 132), que influyen en las diversas afectividades y subjetividades, podemos además preguntarnos lo siguiente (refiriéndonos a la obra de Rosler "Semiotics of the kitchen"): haciendo eco de la invocación nietzscheana a la alegría ¿por qué el trabajo doméstico femenino debe representar la afectividad gracias las *semióticas de la cocina*?<sup>2</sup> ¿Será acaso por efecto de lógicas estructuralistas que buscan moderar al cocinar los alimentos crudos y consumirlos cocidos? ¿Por amor? ¿Para clasificar semióticamente la cocina? Naturalmente, porque como género humano necesitamos alimentarnos en cuerpo y alma mediante los cuidados que se producen en la familia y en el hogar.

Como señala la académica multidisciplinaria estadounidense Donna J. Haraway, "la realidad social son nuestras relaciones sociales vividas, nuestra construcción política más importante, un mundo cambiante de ficción" (253). En ese sentido, y

desde la cotidianidad, Rosler genera un quiebre en las lógicas del patriarcado al producir un nuevo orden en la ficción que compone nuestra esfera política. Así, podemos vindicar los derechos de los sujetos gracias a la re-significación de las materialidades que componen nuestro universo simbólico. Ahí se sitúa el trabajo de las artes visuales, de manera que las nuevas semióticas afectan la experiencia estética del espectador emancipado (Rancière 25) en su relación con la existencia misma.

Todavía más, ¿podríamos admitir que el real cuestionamiento sería el conflicto entre el capital y la vida? Probablemente, porque nosotros nos estamos jugando la vida, ya sea en el trabajo arbitrario o en el hogar. Esto se vio reflejado en las múltiples manifestaciones a nivel internacional, desde las cuales no podemos desconocer uno de los cuadros más importantes de la historia ejecutado por el pintor francés Delacroix en 1830: *La libertad guiando al pueblo*, el cuál inspiró numerosos lienzos y pancartas observados, por ejemplo, en pleno Santiago de Chile. Lo anterior, demuestra el gran cariño que la población le guarda a las obras



Martha Rosler, *Si tú vivieras aquí*, vista general de la muestra (2019)



Martha Rosler, *Sí tú vivieras aquí*, vista general de la muestra (2019)

de arte, puesto que se hicieron partícipes de una de los géneros pictóricos que permiten proseguir con la expansión del campo de las Bellas Artes: el apropiacionismo. Consecuentemente, la pérdida de privilegios hegemónicos encarnada en la visualización de la voz de la otredad (los otros), sujetos poscoloniales, feministas (si es que la persona se inscribe dentro de estas políticas) e insertos en un sistema económico neoliberal pos-dictatorial, permite cuestionar la mirada social en torno a la identidad nacional, el género y la raza, para reconsiderar el papel de América Latina y el Cono Sur en torno a la descolonización del feminismo. Es decir, poder algún día invitar a todos los habitantes del globo a ser partícipes de las nuevas y frescas propuestas de los numerosos feminismos, ya que todos los ciudadanos hemos intentado de alguna u otra forma contribuir a la conformación del universo iconográfico.

Definitivamente, las huellas de las grandes artistas mujeres que marcan y desestabilizan la historia falogocéntrica, en parte gracias a la subversión con la que operan las obras de arte, permiten que nosotros soportemos nuestros cuerpos.

Respecto a estas imágenes provenientes del arte feminista, Linda Nochlin llama la atención sobre “the operations of power on the level of ideology, operations which manifest themselves in a much more diffuse, more absolute, yet paradoxically more elusive sense, in what might be called the discourses of gender difference” (i). Incluso, por medio del afecto que entrega el alimento cocinado bajo la semiótica desde el hogar mismo, porque necesitamos comida y afectos para poder sobrevivir y sostener nuestros cuerpos, minuto a minuto. De otra suerte, la doctora en ciencias sociales argentina Karina Bidaseca dogmatiza que ellos “nos recuerdan que los cuerpos de las mujeres se han convertido en signos de identidad, nacionalidad y religión, en la extensión de los territorios controlados por cofradías masculinas [...], por Estados proxenetas” (22). A raíz de lo anterior, podemos conjeturar que todos somos víctimas del patriarcado. Sin embargo, debemos resistir cada día más y alzar la voz, para que nunca más nos dominen las biopolíticas estatales fascistas que intentan negarnos la vida, tal como sucedió en los últimos meses en nuestro querido Chile, en las

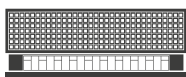
manifestaciones que buscaban exaltar el derecho a la libre expresión y el ansiado anhelo de un pacífico transitar por las calles del mundo ●

\* Por Adel Tobar, tesista de Arte. Pontificia Universidad Católica de Chile (2020). aitobar@uc.cl

1. El *falocentrismo*, acuñado por el filósofo francés Jacques Derrida en *La farmacia de Platón* (1968), se refiere al privilegio de “lo masculino” en la construcción del significado. En una línea similar, la historiadora del arte estadounidense Linda Nochlin, en “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” (1971), ha llegado a plantear que incluso la idea de “genio artístico” se basa en la discriminación biológica que privilegia al género “masculino”.
2. Rosler, M. (1975). *Semiotics of the Kitchen* [Video]. Santiago, Museo de Arte Contemporáneo.

UN LUGAR  
PARA  
ENCUENTROS  
QUE INVITAN  
A CREAR

Conoce el nuevo  
**CENTRO DE  
EXTENSIÓN UC  
CAMPUS ORIENTE**



Campus Oriente

Jaime Guzmán Errázuriz 3300,  
Providencia, RM.

[centrodeextension.uc.cl](http://centrodeextension.uc.cl)  
[@centrodeextensionuc](https://www.instagram.com/centrodeextensionuc)

SEMINARIOS  
FERIAS  
CONGRESOS  
CONVENCIONES  
CURSOS  
REUNIONES  
CEREMONIAS  
CONCIERTOS

Centro de  
**Extensión UC**

Un lugar para cada encuentro



# NORMAS EDITORIALES

*Cuadernos de arte* está abierta a colaboraciones originales e inéditas de académicos, críticos, escritores, y artistas nacionales e internacionales, con el objetivo de promover la investigación en torno a las dos líneas principales de la revista: el arte latinoamericano contemporáneo, y la relación de las artes visuales con otras disciplinas.

## INSTRUCCIONES ESPECÍFICAS PARA CADA SECCIÓN

### ARTÍCULOS

En esta sección se aceptan artículos académicos y ensayos que desarrollen una propuesta interpretativa en torno a los ejes temáticos de la revista. En el caso de que correspondan a un proyecto de investigación o tesis, debe indicarse en una nota al pie de página.

Los artículos pueden estar escritos en castellano o inglés. Cuando se citen otras obras teóricas o literarias, se sugiere citar en el idioma original y agregar la traducción en nota al pie de página.

La longitud mínima de los artículos es de 3000 palabras, y la máxima de 4000, utilizando tipografía Arial, tamaño 12, a espacio y medio, sin sangría. El formato de citas y bibliografía debe ajustarse al formato *MLA Style Manual*.

Los artículos también deben incluir una nota biográfica del autor o autora, de no más de 100 palabras, junto con sus datos (dirección electrónica, filiación institucional, ciudad y país).

Se recomienda enviar por separado al menos dos imágenes para acompañar el texto, en formato jpg o tiff, en buena resolución. La ficha técnica de cada imagen debe incluir autor, título, año, técnica, y dimensiones, y debe ser enviada en formato word.

### CONVERSACIONES

En esta sección se aceptan entrevistas o diálogos entre artistas, académicos, críticos o personas vinculadas a las artes visuales en general. Pueden estar escritos en castellano o inglés.

La longitud máxima es de 3000 palabras, tipografía Arial, tamaño 12, a espacio y medio, sin sangría. En el caso de que se utilicen citas, éstas deben ajustarse al formato de *MLA Style Manual*.

Las conversaciones deben incluir una introducción (máximo 500 palabras) en la que se presente a los (o las) participantes del diálogo.

Se sugiere, asimismo, incluir una selección de imágenes que sea representativa del trabajo de al menos uno de los (o las) participantes, en buena resolución y en formato *jpg* o *tiff*. La ficha técnica de esas imágenes debe incluir autor, título, año, técnica, y dimensiones, y debe ser enviada en formato *word*.

### RESEÑAS

En esta sección se aceptan textos críticos breves sobre exposiciones de arte que hayan sido realizadas en Chile durante el período que dura la convocatoria para

este número de la revista (última semana de enero, primera semana de junio). También se aceptan notas de lectura sobre libros o catálogos de arte que hayan sido publicados en el último año.

Los textos deben tener una longitud mínima de 700 palabras y máxima de 1000, tipografía Arial, tamaño 12, a espacio y medio, sin sangría. En el caso de que se utilicen citas, éstas deben ajustarse al formato de *MLA Style Manual*.

Es necesario que la reseña vaya acompañada por, al menos, dos imágenes en buena resolución de la muestra o el libro reseñado. Las imágenes deben enviarse por separado, en formato *jpg* o *tiff*. La ficha técnica de cada imagen debe incluir autor, título, año, técnica, y dimensiones, y debe ser enviada en formato *word*.

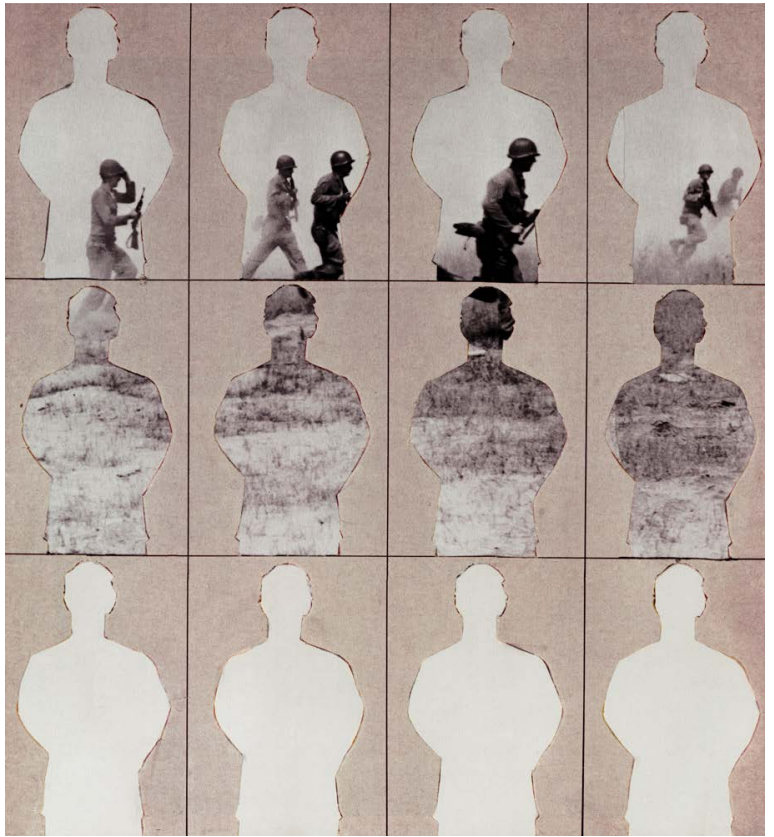
### ENVÍOS

Las colaboraciones deben ser enviadas por correo electrónico, en formato *word*, a la dirección de contacto de la revista: [vidiazs@uc.cl](mailto:vidiazs@uc.cl)

### REVISIÓN Y DECISIÓN

Los envíos para la sección de artículos serán evaluados por un sistema de arbitraje ciego de pares (peer-review). Se valorará la calidad del texto, su relación con los ejes temáticos de la revista y el cumplimiento de los aspectos formales.





Martha Rosler, *Empty Boys*, de la serie *House Beautiful: Bringing the War Home, in Vietnam*. (c. 1967-72)



# CUADERNOS DE ARTE N.24



ESCUELA DE ARTE  
FACULTAD DE ARTES

La revista *Cuadernos de Arte* de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile, fue fundada en el año 1996, con el propósito de publicar textos de autores nacionales e internacionales, poseedores de un perfil estrechamente ligado a la docencia, las artes y la reflexión académica.

Orientada a artistas visuales, académicos, profesionales y público general interesado en las artes, la elaboración de esta revista impresa ha facilitado la creación de un espacio de indagación teórica, con un sesgo crítico y reflexivo, directamente relacionada con el arte contemporáneo nacional y latinoamericano.

*Cuadernos de Arte* es una publicación anual. Cada uno de sus números es temático, los que refieren a materias complejas provenientes de los diversos ámbitos del quehacer artístico contemporáneo.



Fundación Ca.Sa es una colección de arte contemporáneo latinoamericano, que se inició hace más de 20 años de la mano de Gabriel Carvajal y Ramón Sauma, arquitecto y empresario inmobiliario respectivamente.

Su principal finalidad es *educar, difundir y promocionar* el arte emergente latinoamericano, especialmente el chileno.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS