

V T I R I

I I A I V

S V I L V I

A I X D X

O X I X I

PROGRAMA
TRASLADO •
ARTES DE LA
VISUALIDAD
EN CHILE



Consejo
Nacional de
la Cultura y
las Artes

Gobierno de Chile



*“Angustia descerrajar la escritura fosilizada, visibilizar
y movilizar su alfabeto que nos escribe inscribiéndonos
ineludiblemente en una colectividad que se comunica por
una presencia abierta por la imagen”.*

DEL ESPACIO DE ACÁ

SEÑALES PARA UNA MIRADA AMERICANA

RONALD KAY

1941 - 2017



PROGRAMA TRASLADO

2016 • 2017

T R
A
S L
A D
O

ARTES DE LA VISUALIDAD EN CHILE

CLAUDIA GUTIÉRREZ CARROSA
JEFA DE DEPARTAMENTO DE FOMENTO
DE LA CULTURA Y LAS ARTES

PRESENTACIÓN

La importancia del trabajo coordinado entre instituciones, artistas y agentes culturales, radica en la posibilidad de generar una articulación sostenida en el tiempo, que se traduzca en el logro de objetivos comunes, para el desarrollo eficiente del campo cultural.

Desde el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes hemos generado diferentes estrategias para enfrentar de manera articulada los desafíos que se plantean en torno a la transversalidad de las artes. Una de ellas, es la creación de la Macroárea de las Artes de la Visualidad, en la que confluyen la fotografía, los nuevos medios y las artes visuales para enfrentar múltiples brechas con una visión territorial.

La presente publicación es el resultado de la etapa inicial de Traslado, el primer programa diseñado a partir del trabajo mancomunado de la Macroárea y cuya implementación abarcó tres ejes fundamentales: formación, a través de la realización de 56 talleres; creación, con el desarrollo de 15 residencias a lo largo de todo Chile; e investigación curatorial, mediante charlas con los invitados internacionales que acompañaron los procesos curatoriales. Todo esto, coronado con una exhibición que reunió a más de 70 artistas de todo el país en tres exposiciones montadas en conjunto con el Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerillos, el Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal y el Centro Cultural Matucana 100.

Traslado ha dado énfasis a ámbitos relevantes del ciclo de las artes de la visualidad en su conjunto, como la formación, creación y producción, investigación, difusión y circulación. Asimismo, esta iniciativa se ha preocupado de generar acciones enfocadas en la descentralización, activación, dinamización e intercambio entre los actores del sector y las regiones distintas a la Metropolitana, relevando el trabajo de artistas y agentes, invitando a diversas instituciones a participar, y poniendo en exhibición el resultado de la investigación curatorial, la creación y el trabajo de los territorios.

Mediante este programa iniciamos la tarea de fortalecer el ciclo de valor de las artes de la visualidad, generando redes de trabajo entre las instituciones, los espacios culturales, los artistas, los curadores y los demás agentes culturales a lo largo de Chile.

En el marco del levantamiento de la *Política Nacional de las Artes de la Visualidad 2017-2022*, un documento que tiene entre sus objetivos centrales generar una planificación interregional con perspectiva nacional, iniciativas como esta constituyen un aporte innegable.

Los invitamos a conocer este proyecto y a seguir de cerca las actividades programadas para el próximo periodo, las que, sin duda, movilizarán nuevamente la creatividad de nuestros artistas.



**MACROÁREA DE
LAS ARTES DE LA
VISUALIDAD**

VARINIA BRODSKY ZIMMERMANN
ARTES VISUALES

FELIPE CODDOU MC MANUS
FOTOGRAFÍA

SIMÓN PÉREZ WILSON
NUEVOS MEDIOS

TRASLADO: DINAMIZACIÓN DE LAS ESCENAS REGIONALES

El programa Traslado: Dinamización de las Escenas Regionales, es una iniciativa estructurada y conceptualizada desde la macroárea de las Artes de la Visualidad, compuesta por las áreas de Artes Visuales, Fotografía y Nuevos Medios del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Traslado se organizó en coordinación con las direcciones regionales y agentes locales del campo de la visualidad a lo largo de todo el país, y se desarrolló en paralelo a la construcción de la *Política Nacional de las Artes de la Visualidad 2017-2022*.

En su primera etapa se estructuró a través de la articulación de dos o tres regiones aglutinadas geográficamente, conformando la macrozona norte —compuesta por Arica y Parinacota, Tarapacá y Antofagasta—, la macrozona centro norte —conformada por Atacama y Coquimbo—, la macrozona central —regiones de Valparaíso, O'Higgins y Maule—, la macrozona sur —Biobío, La Araucanía y Los Ríos—, y la macrozona austral —formada por Los Lagos, Aysén y Magallanes—.

La estructura del proyecto se dio por la implementación de tres operaciones: en una primera parte, orientada a la conformación de jornadas de transferencia de conocimiento y experiencias por parte de artistas y gestores a lo largo del país, se realizaron cuatro módulos relativos al desarrollo de herramientas de difusión de las artes de la visualidad así como al tratamiento de contenidos históricos, reflexivos y de prácticas concretas de las artes visuales, nuevos medios y fotografía.

La segunda parte del programa estuvo centrada en el desarrollo de un programa de residencias de creación para 15 artistas en cinco espacios de norte a sur —CasaPoli (Coliumo, región del Biobío), Bodegón de los Vilos (región de Coquimbo), Casa Plan (región de Valparaíso), MAM de Chiloé (región de Los Lagos), y el sector de la Plaza Arica (región de Tarapacá)—, donde la colaboración y la búsqueda de redes de trabajo fue fundamental para la articulación. El trabajo resultante fue expuesto en la muestra *Convergencias en el Territorio*, en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, permitiendo integrar la producción artística ligada a temáticas territoriales y comunitarias.

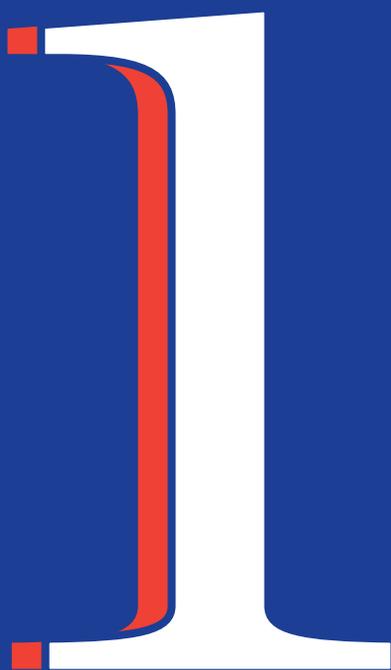
El tercer pilar fue la constitución de una red de curadores y agentes culturales, que llevaron a cabo curatorías en todas las regiones del país. Esto permitió trabajar con agentes relevantes que, a su vez, levantaron cartografías y estados de situación de norte a sur, lo que concluyó en una propuesta de muestra que se exhibió en el Museo de Arte Contemporáneo Quinta Normal y en Centro Cultural Matucana 100, bajo el nombre de Chile Limita al Centro, sumando estas instituciones al desarrollo del proyecto y a la red de articulación. Dichas muestras, además, tendrán itinerancias regionales en espacios culturales y museos durante el 2017 y el 2018.

Parte fundamental de este trabajo fue la invitación a cinco curadores latinoamericanos, Taiyana Pimentel, Miguel A. López, Carlo Trivelli, Fernando Farina y Mayra Rojo, quienes trabajaron y recorrieron las macrozonas con los equipos curatoriales, compartiendo la experiencia de reconocimiento territorial y nutriendo a los equipos de nuevas miradas, recogiendo también prácticas colaborativas y formas de gestión y operación vinculadas al territorio.

Tanto para Traslado como para el trabajo relacionado con la construcción de la *Política Nacional de las Artes de la Visualidad 2017-2022*, los cruces y tareas comunes que se produjeron, permitieron articular formatos de trabajo que se proyecten en el tiempo y que relacionen las distintas dimensiones de los procesos de creación e investigación, de puesta en valor y de construcción de redes colaborativas.

El trabajo de una política cultural debe entenderse como una herramienta que guía formas de desarrollo para el campo de la visualidad, pero, a su vez, debe cumplir también funciones articuladoras, asociativas y de quehacer conjunto respecto a objetivos comunes desde lo público. Traslado está, precisamente, pensado con una perspectiva nacional en diálogo con las prácticas e identidades locales, en una construcción conjunta que permita generar cruces y fortalecer la senda que nos marca la política.





CURADURÍAS
REGIONALES

CURADURÍAS MACROZONALES

XV

**ARICA Y PARINACOTA
TARAPACÁ
ANTOFAGASTA**

II

MACROZONA 1

ARTISTAS

ARICA Y PARINACOTA

CHOLITA CHIC

CHRIS MALEBRÁN

COLECTIVO TEATRO DE TIERRA

ESTEBAN MORAGA

TARAPACÁ

JUAN SOLIZ

JUANA GUERRERO

ROBERTO ROJAS

VANIA CARO

ANTOFAGASTA

ANTONIETA CLUNES

CRISTIÁN OCHOA

FRANCISCO VERGARA

PROYECTO MAGMA



CURADORA

LORETO GONZÁLEZ-BARRA

EQUIPO

CHRISTIAN JAMETT

FRANCISCO ALCAYAGA

PAMELA CANALES

CURADORA INTERNACIONAL INVITADA

MAYRA ROJO

¿CAMINAMOS HACIA UNA CURADURÍA COLECTIVA?

TEXTO MAYRA ROJO
EDICIÓN DANIELA MUCIÑO

¿USTED PREGUNTA QUÉ ES ARTE?

“¿Por qué interesarse por el arte si el 90% de nosotros no entendemos qué quiere decir?”, me preguntó Pedro. “El artista supone que a mí me interesa su opinión, ¿por qué a él no le interesa lo que yo tengo que decir del mundo?” Más allá de una reflexión filosófica sobre la importancia del arte, Pedro cuestiona la figura del artista, interroga la función, la construcción y el acceso al sentido del arte, particularmente el de las últimas décadas. Pedro, además, coloca en la discusión la manera en que el cuerpo del observador se vuelve ajeno a lo que ve: por un lado, el precepto emocional de quien creó la pieza y por otro, el precepto interpretativo de quién decidió que fuera exhibida.

La cadena de comunicación parece obvia: artista, obra, curador, espacio expositivo y observador o público. No obstante, según el sentir de Pedro, se ha roto el escalón que comunica al observador con el sentido, el proceso, la visibilización y la circulación de la imagen —obra, pieza o acción—. La interrogante es: ¿por qué pasan a ser secundarias las necesidades del agente que activa el sentido de la obra?

GENEALOGÍA: ASCENDENCIA Y DESCENDENCIA DE LA PRÁCTICA DE CURAR

Actualmente, la relación entre el espacio expositivo y la producción artística considera la práctica curatorial no

solo como el ejercicio del cuidado y custodia de una colección de arte o prácticas artísticas, sino también como una especialidad que crea, administra y gestiona significado.

Fue a partir de los años ochenta que el curador comenzó a incidir en el ejercicio teórico e histórico que enmarca el campo interpretativo del arte. Esta modificación de sus funciones centralizó su práctica en los procesos de la “legitimidad” a partir de instaurar nuevas funciones y relaciones entre él mismo, el artista, la obra y las instituciones. De ser un personaje que permanecía tras bambalinas, el curador se volvió actor central del espectacular circuito internacional de arte contemporáneo porque su condición de intermediario cultural le permitió fungir como autoridad para definir tendencias conceptuales, estéticas y técnico-artísticas desde una operación político-económica; lo cual implicó un valor adicional en las exposiciones centrado en el nombre del curador y su innovación conceptual y tecnológica, demostración de su capacidad de negociación artística e institucional nacional e internacional (Medina, 2008).

Los reajustes y éxito del curador como una figura eminentemente política, que ha construido una red de legitimación inapelable dentro del mainstream, corresponde a una estrategia de integración global bajo el modelo económico neoliberal, a través de la rearticulación social y política del arte y la cultura basada en los procedimientos y programa del marketing cultural, las leyes de incentivo fiscal y la transformación de las empresas en marcas comerciales, que, si bien se han desarrollado de manera desigual en todos los países de América Latina, no dejan de ser un síntoma generalizado.

ARICA Y PARINACOTA TARAPACÁ ANTOFAGASTA

La identidad latinoamericana entra como parte del desarrollo y marca de la curaduría; cabe decir que con la fiebre de la globalización aparece el diferencial de “curaduría periférica”, configurada para consolidar la idea de que se pueden construir y producir “nuevos centros” como resultado del empoderamiento de esas periferias.

Para Cuauhtémoc Medina la localización de espacios simbólicos y de operación política que se encuentran en el Sur, funciona como “divisa de invención, desviación y resistencia” frente al Norte en su calidad de gestor y administrador de los discursos de autoridad académicos y estéticos. Sur y Norte representan una disputa geopolítica histórica construida en la asimetría económica y cultural a través de relaciones de concesión y dependencia institucional. Medina define esta operación como “la contraofensiva cultural que especialmente en los terrenos inestables del arte contemporáneo, planteó sobre todo, el cuestionamiento de la división geográfica del prestigio y circulación de los referentes culturales”.

El curador, entonces, opera en el imaginario de las artes como un monstruo casi omnipotente que ejerce la autoridad de su palabra y compite con el artista por el papel de creador en el espacio expositivo. Conforme o no con el hacer curatorial, no puede excluirse la importancia y el fin último de este: construir un espacio de experiencia y sentido durante el tiempo que es recorrido. Para ello algo es seguro. Requiere de echar mano de un amplio equipo y redes que permitan hacer posible esa tarea titánica: investigadores, gestores, artistas, museógrafos, técnicos, público, instituciones públicas y privadas que inciden en distintos niveles y etapas en el proceso de curar una exposición.

Lo anterior supone que curador y artista reinventan el espacio expositivo y promueven formas de vinculación con el público. Si este principio actúa, consideramos que esa dupla, más allá de las tendencias que marcan el mainstream, promueve una mirada reflexiva y crítica del entorno. Por tanto, a propósito de las preguntas de Pedro, ambos agentes contribuirán y propondrán el espacio del arte como una experiencia que afecta y transforma nuestra comprensión, creencias y opiniones de lo que sucede a nuestro alrededor.

Algunos curadores han intentado ampliar y complementar la tarea del curador colocando dos aspectos centrales en su propuesta: el proceso del artista y la incidencia social del arte, lo cual, hay que decir, no los separa de su participación en el sistema comercial del arte. Paulo Herkenhoff y Christine Mello han propuesto categorías como “curaduría proceso” y “curaduría social”, las cuales apostaron por la reintegración del quehacer del curador a una investigación y posicionamiento de los dos ejes que le dan sentido a su trabajo: el proceso creativo y el proceso de recepción y activación del discurso mediante una dinámica de lo común y de lo colectivo.

En este sentido, no es de sorprenderse que en las últimas dos décadas el arte y la curaduría contemporáneas atienden, particularmente, paradigmas o tendencias que la prolongada crisis global (económica, política y social) enmarca. Si la hipótesis es cierta, veremos coherente la incidencia y repetición de ciertos tópicos como identidad, migración y comunidad, los cuales demandan construir y reinventar vocabularios y prácticas que respondan a la actualidad de dichas nociones.

Por ejemplo, la idea de comunidad implica las relaciones entre cuerpo, territorio y acción. De ahí que vaya de la mano con la ilusión del arte participativo. Ese es el actual paradigma al que se enfrentan algunos núcleos artísticos. ¿Cómo combatir las inercias históricas de autoridad en la creación y visibilización del arte? ¿Cómo podemos reinventar las estrategias de participación colectiva durante los procesos de producción artística y curatorial?

TRASLADOS: LA POTENCIA DE LA PRECARIEDAD

La experiencia en Traslado fue más allá de los recursos destinados o del deseo por la profesionalización y legitimación de los participantes en la escena artística chilena, pues la experiencia en la zona norte fronteriza implicó atender las características y cualidades del territorio, para lo cual, en primera instancia, fue necesario invertir la idea de que la falta de escuelas de arte, recursos económicos o políticas culturales eficaces fueran una limitante para crear o inventar procesos organizativos

desde prácticas creativas de integración y participación comunitaria. La intención fue pensar y operar desde la idea de que la precariedad es potencia, es posibilidad de romper las inercias y reinventar las reglas.

Desde el inicio ya era un reto pensar en un proyecto tan complejo, de dimensiones nacionales, que articulara cinco grandes y diversas regiones de Chile. Mi intención al intervenir en el proceso de Traslado como mirada extranjera fue, primero, compartir algunas nociones que me parecían clave para pensar y activar la divergencia sobre la autoridad del curador extranjero:

- a) La participación desde el compromiso en la acción colectiva y colaborativa.
- b) La creación de narrativas en el devenir de las comunidades.
- c) La interconexión institucional y la necesidad urgente de crear organizaciones comunitarias.

Además, debía pensar en cómo hacer de la curaduría una acción cultural-educativa, más que una acotación sujeta a un solo individuo o institución, cómo construir con la comunidad “poéticas” de la participación, de tal suerte que mi presencia, más que dictar recetas o la indicación aprobatoria de lo hasta ese momento se había desarrollado, provocara la participación y el diálogo con las distintas perspectivas. Más que revisiones, los visionados de portafolios fueron espacios de conversación sobre opciones de reflexión y fuentes de experimentación de los procesos creativos y reflexivos.

El segundo aspecto fue incidir sobre el problema elegido por el equipo de curadores y productores de la región norte norte: la migración. Para ello, se hacía necesario conversar e intercambiar opiniones sobre la manera en que se ha representado la migración en el circuito de bienales y exposiciones internacionales. Asimismo, la intención inicial fue delinear qué opciones se podrían generar pese a las contradicciones implícitas de cada parte del proceso de construcción de Traslado.

Las problemáticas giraban en torno a cómo articular propuestas alternativas al mercado pero que fueran parte de un proyecto y partida estatales. ¿Cómo generar mecanismos críticos que permitieran no expropiar la experiencia de las comunidades migrantes como moneda de cambio en una exhibición de museo? ¿Cómo

detonar en las comunidades procesos de intercambio y organización a largo plazo, y que estos fueran parte de las prácticas creativas y participativas más allá del arte, permitiendo configurar redes locales de comunicación e interés que reflexionaran y activaran diversas experiencias locales?

Todo ello implicó cuestionar desde dónde y cómo participar o reinventar nuestro acercamiento a las comunidades de migrantes bajo la autoridad del “ser artista”. El reto era participar con las comunidades locales y explorar las alternativas de fisura con nociones como colectividad, colaboración, genealogías y autonomía local, discurso que tuvo que operar dentro de un proceso de localización y legitimación de artistas de la región, así como de mecanismos para establecer criterios subjetivos de selección.

En gran medida el problema de cómo mirar la migración, cómo representarla o intervenirla desde la comunidad, implicaba pensar en la experiencia de la intersección entre el pasado reciente y su afectación actual como una parte de la historia y el acontecer inmediato para proyectarla hacia el futuro. De ahí la importancia de crear experiencias y vínculos, aunque incipientes, que miraran a la continuidad participativa y no solo de uso y desuso expositiva.

Como resultado, creamos un universo colectivo que permitiera dar cuenta de la movilidad migratoria como huellas que se dejan en los lugares que se pueblan, despueblan y repueblan y así poder problematizar los procesos de colonización y decolonización a través de poéticas y condiciones de la movilidad, entendiéndola a través de la experiencia del viajero, el inmigrante y las condiciones de su representación en medios de comunicación, como parte de la edificación de prejuicios y reglas en las formas de convivencia en el día a día.

ARICA Y PARINACOTA TARAPACÁ ANTOFAGASTA

BIOGRAFÍA

Mayra Rojo vive y trabaja en ciudad de México. Es licenciada en Artes Visuales, maestra en Historia del Arte y candidata a doctora en Historia del Arte, además de ejecutante de danza contemporánea. Desarrolla su investigación sobre arte brasileño y curaduría latinoamericana contemporánea y colabora como investigadora y curadora en el Archivo Fotográfico Héctor García.

BIBLIOGRAFÍA

de Sousa Santos, Boaventura (2009). *Epistemologías del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. Buenos Aires: Siglo XXI- CLACSO

Programa de Acción Colectiva y Conflicto Social (2014). *Onteaiken, boletín sobre Prácticas y Estudios de Acción Colectiva*, n°. 17, “Alteridad(es), extranjería(s) y frontera(s). Para una cartografía de los cuerpos y las emociones del inmigrante”. Córdoba: Centro de Investigaciones y Estudios sobre la Cultura y la Sociedad (CIECS), Universidad Nacional de Córdoba.

Tijoux, María Emilia y Gonzalo Díaz Letelier (2014). Inmigrantes, los nuevos “bárbaros” en la gramática biopolítica de los Estados Contemporáneos, en *Quadranti Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea*, Vol. II, n° 1, Salerno, 2014, pp. 283-309.

FRONTEROCLASTA. UN PUNTO DE PARTIDA PARA ENCONTRAR LA OTRA ORILLA

TEXTO LORETO GONZÁLEZ-BARRA

GEOGRAFÍA Y TEJIDO. UNA FIBRA CON TEXTURA

Las tres regiones abarcadas dentro de la macrozona norte, Arica y Parinacota, Tarapacá y Antofagasta, configuran un área de incorporación relativamente reciente al país. Por ello, se trata de un lugar del que goza el imaginario del nacionalismo chileno pero que, sin duda, se acerca más a una mirada vinculada a los países que antes poseyeron este territorio, Perú y Bolivia.

Estas regiones, además de compartir un territorio desértico y costero altamente fértil para la construcción de identidades, también ocupan una zona fronteriza, actuando como un norte expandido, donde es posible abordar situaciones propias de la multiculturalidad relacionadas con los procesos migratorios. Este ambiente se evidencia en las complejidades de reconstrucción social, y otras, lo que establece una alta necesidad de tejido de acciones que permitan la transformación política, cultural y social como un método de enfrentar y transmutar una de las realidades que acoge la macrozona fronteriza, pudiendo reconocer como sociedad nortina, el lazo histórico, económico y social que compartimos con países vecinos.

Lo anterior, ha permitido crear espacios para la concientización de una memoria. Lo que se ha convertido en situaciones de interacción para los artistas de la macrozona, estableciendo tramas contextuales entre arte y vida y develando, así, la interculturalidad y mixtura

que ofrece nuestra historia. Esto permite reflexionar sobre la postura colonial y centralista que nos sitúa, bajo estigmas sociales, como una zona aislada, precaria y omitida, negados tal cual migrantes.

Entonces, para abrir el diálogo, contraponer ideas y convivir en un estado de encuentro que nos permita transformar aquella realidad racista, discriminadora y ausente de una política pública *in situ*, se busca generar prácticas desde experiencias comunes, para lo que se hace fundamental confeccionar un proyecto curatorial sensibilizador y educativo, basado en la creatividad, la producción y la circulación del proceso como resultado: “Un arte del hacer, donde la práctica teórica, ética y estética no reconozca fronteras entre la creación artística y la reflexión conceptual y política” (Rivera Cusicanqui, 2015).

Cabe señalar, además, que en todo el norte (o norte grande, si así se le quiere designar) no existen escuelas de arte. Por lo mismo, es importante recalcar que los artistas activos en la región han debido fugarse a otras localidades para estudiar en universidades o han debido autoformarse por medio de diferentes redes. Por consiguiente, el circuito participante se ha comprometido desde un arte contextual que le permita posicionarse desde su propio territorio, de manera tal que sea válida la obra en relación con su entorno e historia inmediata, concretando un universo en sí mismo y haciéndose cargo de su propia realidad.

De esta manera, la propuesta siempre fue propiciar con los artistas una experiencia de intercambios

ARICA Y PARINACOTA TARAPACÁ ANTOFAGASTA

permanentes desde un lugar común, estableciendo una relación de amistad y complicidad. Esto permitió desencadenar una red comunitaria con posibilidades de co-labor (José Roca, 2012) y promover “la fuerza de los lenguajes combinatorios junto a una capacidad de enfrentar la contingencia e integrar lo ajeno” (Gago, 2016), lo que finalmente nos acontece como zona fronteriza altamente ligada a una historia migratoria.

LA MIGRACIÓN COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA

Primero que todo, es necesario reconocer la diversidad cultural presente en la región. Luego, entender de dónde venimos y quiénes somos. Una vez generadas aquellas inquietudes, es posible comprender las migraciones establecidas en la zona (*La línea*, Vania Caro, Alto Hospicio).

Es probable que las migraciones abarquen constantes circulaciones de personas que atraviesan fronteras territoriales en búsqueda de mejores oportunidades (*Tómbola de un viaje*, Juan Solíz, Matilla). Sin embargo, bajo al alero de un capitalismo salvaje, el traspasar las fronteras geopolíticas también condiciona las fronteras sociales (Nuñez, Arenas, Sabatini, 2013). Y es ahí donde nacen la estigmatizaciones producto de la existencia de centros de poder que buscan elaborar “estratégicamente” simbolismos y materialismos que normalicen sentidos (Nanette Liberona, 2015), lo que hace surgir en las ciudades nuevos límites o muros para el control de otros (*El muro*, Antonieta Clunes, Antofagasta).

Desde este planteamiento, Chile ha sido históricamente un país compuesto de inmigrantes sudamericanos, especialmente de países vecinos, lo cual nos hace entender que existe algo que atrae al migrante. Pues bien, Chile es un país con recursos económicos al cual le conviene, desde la teoría economicista neoclásica, atraer la circulación migratoria de bajos estándares económicos ya que implica una mano de obra de bajo costo. Sin embargo, ni el comportamiento del Estado desde su articulación política ni la cultura social de este país ha permitido entrelazar ni respetar la cultura del otro/inmigrante que viene a trabajar para generar una mejor calidad de vida individual y colectiva (*Ley de amarre*, Juana Guerrero, Iquique).

Cabe entender que Chile es un país capitalista, monopolizado por el desarrollo de un progreso material, y no propiamente cultural, que incluye constantes tensiones en situaciones de admisión hacia el otro. Esto conlleva la generación de percepciones negativas respecto del migrante, su lugar de origen y su color de piel, especialmente si este viene desde países ligados a culturas indígenas, propiciándose fenómenos de *endofobia*, en donde el chileno, en este caso, siente rechazo y/o miedo del otro al sentirse inconscientemente proyectado hacia el mismo. (*Trabas* MAGMA, Antofagasta).

En este sentido, las acciones artísticas han de trabajar también desde un orden social y político encuadrado en el escenario de eso que es distinto, desde el lugar del otro (*En medio del desierto*, Cristian Ochoa, Antofagasta), donde es posible visualizar nuevas construcciones a partir de un movimiento colaborativo capaz de confrontar aquellas situaciones definidas por el ideario complejo de la cultura occidental (*Calmo recreo*, Francisco Vergara, Antofagasta).

Por consiguiente, es necesario contribuir a nuevos conocimientos desde la acción artística, siendo operable una poética del sentir, donde se precisa de la relación entre ética y política para dar cabida a los intercambios y al encuentro, y para ser capaces de ser empáticos desde diversas percepciones dentro del espacio de lo sensible (*Sueños transplantados*, Teatro de Tierra, Arica).

Para pensar y repensar el presente es preciso vincularse a los desplazamientos de las apreciaciones y concretar una nueva configuración de los lugares (*Familia*, Esteban Moraga y Juan de Dios Bustamante, Arica), entendiendo que la creación se hace cargo de la realidad, mediante la co-presencia y/o *habitus* de la cotidianeidad de los hechos, donde el artista fusiona los sucesos vividos y plantea un encarnamiento de ello, mediante distintas memorias (*Ocupación ancestral*, Chris Malebrán, Arica). Esto ha de visibilizar el contexto cotidiano de un lugar, el que se inserta en la realidad como una revelación conocida por quien la habita, pero no reconocida por el nacionalismo que impera en un país constituido por hechos alejados del norte (*Niño aymara apatriado*, Cholita Chic, Arica).

Son estos giros los que buscan instalarse como experiencia artística, presentando distintas historias que

se entrelazan en un mismo cuerpo, sin acepciones de la forma pero sí de la función (*Volumen pasajero*, Roberto Rojas, Iquique).

REFLEXIÓN PÚBLICA EN MEDIO DE EXPERIENCIAS CONCRETAS

Ante la posibilidad de hacer mediante otras dinámicas, ejerciendo una curatoría desde el norte, lo primero en cuestionar fue cómo saber y entender la realidad del lugar que habitamos, y cómo encarnar aquellas situaciones en otro lugar.

Luego de muchas secuencias conseguí comprender la noción de identificación e identidad, concibiendo el primer concepto como una práctica teórica, pero también ejercitando los sentidos desde la experimentación, específicamente, del cuerpo. Todo esto, mediante procesos de conocimientos que permitiesen palpar la realidad de los relatos nortinos, todos los cuales conducían a una sociedad migratoria compuesta por experiencias tensas entre espacio y cultura, historias y políticas. Una geografía crítica abordada desde la movilidad. He ahí el traslado y las migraciones, dos conceptos pertinentes de la vida real pero no explorados.

Esto me hacía pensar en la posibilidad de una estetización de esta realidad, entendiendo a Rancière cuando señala que la estética no solamente pertenece al régimen de las obras sensibles sino también al orden social y político. En tanto, es el *sensorium* quien permite definir las cosas del arte. Por consiguiente, me dirijo hacia un arte crítico donde sea viable la interacción de las partes a fin de montar una relación con el principio de la acción, la que girará en torno a intercambios naturales, propios del ser.

En esta arquitectura del sentido, se pretende situar al artista como un generador de conocimientos, desde un arte más bien distanciado del mundo clásico o tradicional, en un marco experimentalmente creativo establecido a partir de acciones enfocadas desde lo otro, desde lo no señalado.

Sin embargo, una vez más cuestiono la manera en que se está trenzando este proceso y manifiesto el acuerdo con los(as) artistas sobre la relación con la

realidad, aludiendo al riesgo de ser invisibilizados como artistas y convertirse en un actor social más. Y, aunque a algunos(as) les parecía un metodología bastante compleja, la intención de que la realidad se convirtiera en obra estaba, netamente, en la porción de creatividad de cada uno(a). Por lo mismo, el desafío consistía en un tipo de intervención que nos permitiera, como equipo artístico y curatorial, activar ideas ignoradas, y así provocar al orden establecido desde un arte del acontecimiento.

Lo anterior implicó un trabajo comprometido por parte del equipo, donde la experiencia situada se transformó en un pensamiento crítico capaz de corresponderse con cada región que compone la macrozona, reconociendo que no todas las curatorías comienzan en la obra de arte como objeto, sino que también a partir de fenómenos que modifican los contextos. Desde esas vivencias se han de inventar objetos que materialicen la acción, concretando una función contextual propia de un arte contemporáneo.

AGRADECIMIENTOS

Camilo Ortega, Mayra Rojo, Rodolfo Andaur, Pamela Canales, Francisco Alcayaga, Christian Jamett, CNCA, CRCA Tarapacá, Arica y Parinacota, Antofagasta. Espacio de creación CAPUT, Instituto Superior de las Artes ISLA, Instituto de Estudios Internacionales INTE, Proyecto APThAPI, equipo curatorial nacional, artistas de la macrozona norte y artistas participantes de proyecto Traslado a nivel nacional.

BIOGRAFÍA

Loreto González-Barra, nació, vive y trabaja en Iquique. Es trabajadora social e historiadora del arte. Actualmente, codirige diversos proyectos creativos como Espacio de Arte Visual CAPUT, Residencia de Artistas RÍO SECO y Festival Internacional de Gráfica Contemporánea PRESIÓN.

ARICA Y PARINACOTA
TARAPACÁ
ANTOFAGASTA

BIBLIOGRAFÍA

- Ardenne, Paul (2006). *Un arte contextual*. Murcia: Ediciones Azarbe.
- Gago, Verónica, (2016). Silvia Rivera Cusicanqui. *Contra el colonialismo interno. Anfibia*.
- González Barra, Loreto (2017). *APTHAPI. Encuentro de arte contemporáneo en la frontera Chile-Bolivia*. Iquique, Chile: Ed. CAPUT.
- Jessop, Bob (2004). La economía política de la escala y la construcción de las regiones transfronterizas, en *Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Reginales (EURE)*, 30(89), 25-41.
- Ladagga, Reinaldo (2010). *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo.
- Liberona, Nanette (2015). De las fronteras geopolíticas a las fronteras sociales. La migración boliviana a través de la prensa de Tarapacá (1990-2007), en *Revista Estudios Fronterizos*. vol.16, n° 32.
- Núñez, A., Arenas, F. y Sabatini, F. (2013). Producción de fronteras e imaginarios geográficos: de la nacionalización a la globalización de la Cordillera de Los Andes. Chile, siglos XX y XXI, en Núñez, A., Sánchez, R. y Arenas, F. (eds.). *Fronteras en movimiento e imaginarios geográficos. La Cordillera de los Andes como espacialidad sociocultural*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Ranciere, Jacques (2010). *El Desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.
- Revista Actual Marx Intervenciones (2010). *Cuerpos contemporáneos: nuevas prácticas, antiguos retos, otras pasiones*. Santiago de Chile: Ed. LOM.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Ed. Tinta Limón.
- Roca, José (2012). Notas sobre la curaduría autoral, en *Manual de las Artes Visuales. Ministerio de Cultura de la República de Colombia* (27-36). Bogotá: Ed. Ministerio de Cultura.
- Stefoni, Carolina (2011). *Perfil Migratorio de Chile*. Buenos Aires: OIM, Organización Internacional para las migraciones. Oficina regional para América del Sur.
- Tijoux, María Emilia (coord.) (2014). *Boletín sobre Prácticas y Estudios de Acción Colectiva, n° 17. Alteridad(es), extranjería(s) y frontera(s). Para una cartografía de los cuerpos y las emociones del inmigrante*. Santiago de Chile: Ed. Oteaiken-Conicet.
- Tijoux, María Emilia (2016). *Racismo en Chile. La piel como marca de la inmigración*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, Universidad de Chile, Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones.

CURADURÍAS MACROZONALES

AR
TISTAS
ARICA Y PARINACOTA
TARAPACÁ
ANTOFAGASTA

MACROZONA 1

ARICA PARINACOTA

● CHOLITA CHIC

ARICA • 1989

OBRA PÁG.
— 33 —

Diseñadora gráfica, vive y trabaja en Arica. Busca difundir el mestizaje pop entre la cultura originaria de la zona norte y la cultura occidental, haciendo hincapié en el contexto global. En esta ocasión se vincula con la antropóloga Grecia Dávila con la intención de comenzar a investigar y presentar visualmente diferentes procesos sobre migraciones y fronteras.

NIÑO AYMARA

2017 • Instalación mixta • 400 x 400 cm

La obra propone gráficamente el problema actual que mantiene Chile en relación a las niñas y niños apátridas. Desde una visión política, el tema da cuenta de las considerables ausencias legislativas que existen en el ámbito de los derechos humanos. Desde el fenómeno “chicha”, donde irrumpen diversos procesos propios de la cultura local indígena y la global occidental, la obra presenta la posibilidad de convivir en un tejido intercultural, fuera de todo nacionalismo impulsado y conservado por la Guerra del Pacífico. Ante ese escenario, la artista plantea la diversidad cultural presente en el norte de Chile, mediante dispositivos representativos del intercambio doméstico entre Tacna y Arica.

CHRIS MALEBRÁN

ARICA • 1988

OBRA PÁG.
— 39 —

Fotógrafo, vive y trabaja en Arica. Seguidor de geografías andinas, en las que se involucra desde la observación

gráfica con el paisaje y el reconocimiento de diversos relatos arraigados al territorio local indígena de la zona. Actualmente, mantiene en proceso el Proyecto Astrofotográfico Chakana.

MIGRACIÓN INTERNA DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS

2016-17 • Instalación fotográfica en canvas en blanco y negro • Dimensiones variables

VIAJEROS DE ALTURAS

2016 • Fotografía • 90 x 90 cm

OCUPACIÓN ANCESTRAL

2016 • Fotografía • 90 x 90 cm

HUMBERTA

2016 • Fotografía • 90 x 90 cm

CAMUFLAGE

2017 • Fotografía • 90 x 90 cm

El artista desafía los problemas sobre la identidad cultural de los pueblos originarios de la región, afectados por las migraciones internas debido a las transformaciones de la globalización. La obra contrapone el avance innegable del abandono territorial andino y la resistencia cultural de quienes aún habitan la precordillera. Por lo mismo, se presenta en medio de marcos de accesos o portales, que simulan la movilidad hacia las claridades que permiten las siembras desde una cosmovisión andina, refiriendo con ello a una trascendencia ancestral.

COLECTIVO TEATRO DE TIERRA

BURKINA FASO, ÁFRICA • 1998

OBRA PÁG.
— 36 —

Colectivo conformado por Enrico Cioffi y Orfa Ferrada, quienes viven y trabajan en Arica y se dedican a desarrollar el arte como una herramienta social a través de la propuesta metodológica PAC (Participación Artística Comunitaria), mediante murales y otras instalaciones de arte público que pudiesen identificar y valorar el patrimonio local.

SUEÑOS TRASPLANTADOS
2017 • Instalación • 260 x 450 x 170 cm

La obra trata sobre la movilidad de personas entre los distintos países de Sudamérica, y sobre cómo estos desplazamientos contribuyen a la nutrición de una tierra fértil, donde resiste la diversidad cultural. El colectivo se sitúa sobre ejercicios monumentales para fundar y realzar acontecimientos comunitarios, presentados por medio de gestos corporales, los que intentan sembrar sueños comunes en territorios desconocidos. Aquellas relaciones se ven expuestas por quienes se ven forzados a migrar y por ende, a reducir la proximidad física con sus familias, dejando en ellas sus orígenes, para luego entender desde otro lugar con sus herramientas de trabajo.

ESTEBAN MORAGA

IQUIQUE • 1990

JUAN DE DIOS BUSTAMANTE

LOLOL • 1948

OBRA PÁG.

— 29 —

Dupla de pintores, viven y trabajan en Arica. Trabajan juntos desde el año 2008 a partir del aprendizaje mutuo. En la actualidad, comparten un taller de pintura, acercándose a procesos plásticos experimentales mediante ejercicios no convencionales.

RUTAS DE LOS INMIGRANTES
2017 • Pintura, óleo sobre lino • 140 X 180 cm

La obra aborda las diferentes necesidades que los extranjeros residentes mantienen a causa de las peripecias, peligros y aventuras emocionales y materiales que viven, producto de la búsqueda de mejores posibilidades económicas y de realización personal, presentando una carga de relatos efectivos mediante ciertas sensaciones imaginarias, a partir de un paisaje simultáneo que intenta contener los cuerpos simbólicos que permanecen en un territorio fronterizo.

TARAPACÁ

JUAN SOLIZ

IQUIQUE • 1991

OBRA PÁG.

— 28 —

Artista visual, vive y trabaja en Matilla. Autodidacta, fabrica inventos escultóricos a partir de métodos “hechizos”, consistentes en agrupar elementos en desuso, dándoles nuevas funciones y sentidos desde la autoconstrucción.

TÓMBOLA DE UN VIAJE

2017 • Instalación mixta • 58 x 88 x 80 cm

La obra ha de identificarse con la acción del juego, la que revela simbólicamente la dinámica con que los mecanismos automáticos fronterizos complejizan la entrada y estabilidad de los migrantes, en un sentido tanto geopolítico como social. El artista confecciona un aparato que intenta jugar con las distintas posibilidades de ingreso al país y cómo ello afecta al extranjero/inmigrante, al tener que enfrentarse con distintos circuitos eventuales que le han de permitir continuar o volver al inicio.

JUANA GUERRERO

SANTIAGO • 1988

OBRA PÁG.

— 31 —

Artista visual y actriz, vive y trabaja en Iquique. Sus intereses giran en torno al cuerpo como espacio constante de cuestionamiento, donde los límites establecidos por los organismos que gobiernan son la máxima motivación para ir hacia ellos, lo cual invoca una transformación que permite ampliar los territorios y ver las infinitas posibilidades de accionar por sobre ello.

ARTISTAS

LEY DE AMARRE
2017 • Video performance

El escenario comercial e industrial de Iquique es el de la Zona Franca (Zofri), la que permite el acceso a diversos productos provenientes de diferentes partes del mundo. El tráfico de este contexto no corresponde solo al de las mercancías, sino que también se trata de un paseo humano, con vidas que transitan y se comercializan constantemente, dispuestos a transar calidad de vida por explotación laboral. La performance realizada en el barrio industrial de aquel espacio, una suerte de estudio techado, pretende hacer visible la maqueta del sistema capitalista contenido en la cultura local del Norte Grande, el cual degenera las relaciones humanas y hace proliferar los abusos a partir de un Estado neoliberal.

ROBERTO ROJAS

IQUIQUE • 1984

OBRA PÁG.
— 35 —

Diseñador gráfico y artista medial, vive y trabaja en Valparaíso. Vinculado a la escena digital, mantiene proyectos de formación que buscan vincularse con la investigación y la reproducción habitual de los nuevos medios, como una manera de vivir/revelar el futuro en el presente. A través de la tecnología intenta presentar diversas estéticas provenientes de una cultura pop, imaginada por juegos de videos y visuales caóticas como emblemas de relatos contemporáneos.

VOLUMEN PASAJERO
2017 • Instalación mixta • 30 x 30 x 100 cm

El trabajo se realiza tal cual fuese una maqueta de Chile actual, conformado por múltiples historias provenientes de un pasado y un presente no reconocido. Ante ello, el artista busca escanear, literalmente, la realidad vigente para luego imprimir en formato 3D a diversos sujetos pertenecientes a ese “nuevo Chile”, recientemente establecido como un país multicultu-

ral. La obra se aproxima a la realidad de ese “otro”, de tal manera que intenta por medio del encuentro entre personas, aproximarse a un “nosotros”, develando un presente risomático, donde los límites se configuran mediante los enclaves de los cuerpos.

VANIA CARO
CONCEPCIÓN • 1986

OBRA PÁG.
— 37 —

Artista visual, vive y trabaja en Iquique. Desde los cuestionamientos del territorio como eje de reflexión visual, aborda temáticas relacionadas con la realidad actual de cada lugar, su historia y sus conflictos. Sus obras se desarrollan desde lenguajes variados, pero teniendo como elemento unificador la espacialidad.

LA LÍNEA
2017 • Instalación cartográfica • 2 x 2 m

La artista propone generar una cartografía de gran formato en el que se represente el norte de Chile tal como era antes de la guerra del salitre, poniendo en conflicto los discursos xenófobos en contra de, sobre todo, peruanos y bolivianos que llegan a vivir a esta zona del país. Esta cartografía actual, pero ficcionada, sigue la idea de que los mapas son constructos políticos e ideológicos y no muestras de realidad absoluta, aun cuando se transforman en dogmas.

ANTOFAGASTA



ANTONIETA CLUNES

ANTOFAGASTA • 1983

OBRA PÁG.

— 40 —

Artista visual y diseñadora gráfica, vive y trabaja en Antofagasta. Propone y trabaja en proyectos en torno a la relación del arte, la política y la identificación, mediante artes electrónicas y experimentaciones con medios análogos, como reflejo de estéticas descoloniales en las artes mediales y los estudios de género, entre otros temas.

MURO IDEOLÓGICO

2017 • Instalación sonora • dimensiones variables

Aparato construido a partir de la noción de Estado y territorio desde una perspectiva occidental. La obra busca disponerse en el espacio a través de un muro de pensamientos ideológicos, presentando sensibilidades por medio de testimonios de migrantes y, a la vez, de xenófobos que perpetúan estas prácticas y distinciones. Como manera de manifestar estos límites invisibles, es necesario mencionar la palabra muro para graficar cómo, en pleno tercer milenio, no se ha conseguido crear los puentes que nos ayuden a entender y crecer como especie humana.

CRISTIÁN OCHOA

VALDIVIA • 1980

OBRA PÁG.

— 30 —

Vive y trabaja en Antofagasta. Dedicado a la fotografía desde el año 2014, su interés recae en el género documental, con énfasis en temas medioambientales y sociales (migración/identidad/género). Con formación autodidacta, propone nuevos relatos a través de una práctica colaborativa, desarrollando un arte-vida mediante problemáticas relacionales al territorio.

EN MEDIO DEL DESIERTO

2017 • Fotografía y registro sonoro • 80 x 80 cm

El artista trabaja desde el concepto de lo desechable, como una visión humana sobre las condiciones de vida de los migrantes colombianos instalados en las periferias de Antofagasta. Para ello, realiza intervenciones mediante cámaras desechables, las cuales son entregadas a los(as) mismos(as) a fin de que puedan realizar un registro de sus vidas, donde enfoquen su relación con el desierto y el mar, sus viviendas temporales, sus familias, religiones y lugares significativos para ellos(as). La obra intenta dar cuenta de las historias migrantes que circulan alrededor de las grandes esferas públicas, en donde se suele tratar de manera desecha a quienes parecieran ser solo instrumentos laborales, aunque, no obstante, aquellos migrantes son indispensables para el progreso del país, desde un marco económico, social y cultural.

FRANCISCO VERGARA

ANTOFAGASTA • 1988

OBRA PÁG.

— 34 —

Periodista y artista visual experimental, vive y trabaja en Antofagasta. Con las herramientas que le facilitan ambas profesiones, se expresa con el video y los nuevos medios, experimentando además en la performance y en la gestión de diferentes proyectos. La inspiración del trabajo realizado proviene de una constante investigación sobre el mar y el agua; sus temáticas creativas enfrentan también asuntos históricos y la forma en que el avance tecnológico afecta a la sociedad mediaticizada. Actualmente participa de diversas instancias formativas en los talleres ISLA.

CALMO RECREO

2017 • Video performance

El proceso que actualmente vive Antofagasta es natural: miles de personas de diferentes partes del mundo forman hoy el imaginario colectivo de una ciudad cam-

biente. Recibir a los nuevos ciudadanos implica acciones concretas, como la generación de planes para la inserción en todo ámbito. En este aspecto, los espacios públicos, como las playas, intiman en un intercambio masivo, complaciendo a las familias con momentos inolvidables de ocio y serenidad. Esa identidad jamás será pura o local, pues mañana se asomarán otros que irán incorporando más historias a los recuerdos, arraigando en la memoria social la exquisita mezcla integradora de risas, cantos populares, sabores y pieles.

PROYECTO MAGMA

BUENOS AIRES • 2012

OBRA PÁG.

— 41 —

Colectivo de artistas latinoamericanos de arte multimedia y conciencia social, que viven y trabajan en Antofagasta y Buenos Aires, caracterizado por ser un espacio que fusiona creatividad y reflexión a través de la investigación y la co-creación, para generar diferentes experiencias de innovación tecnológica, fomentando espacios de activismo donde se combinan acciones artísticas con sentido social.

TRABAS

2017 • Instalación sonora, mixed media •
dimensiones variables

Los múltiples obstáculos que componen la permanencia de personas habitando otros territorios, que no sean el suyo por cuestiones de origen, devienen de una traba o impedimento para continuar cualquier trayecto imaginado. La obra combina una serie de osadías que intentan comunicar, a través de la acción corporal y tecnológica, la realidad migratoria que vive actualmente la ciudad de Antofagasta en particular, instalando un espacio crítico, donde la interposición de silogismos territoriales sean capaces de ser transformados desde el destrabamiento y la apertura hacia una conciencia social.











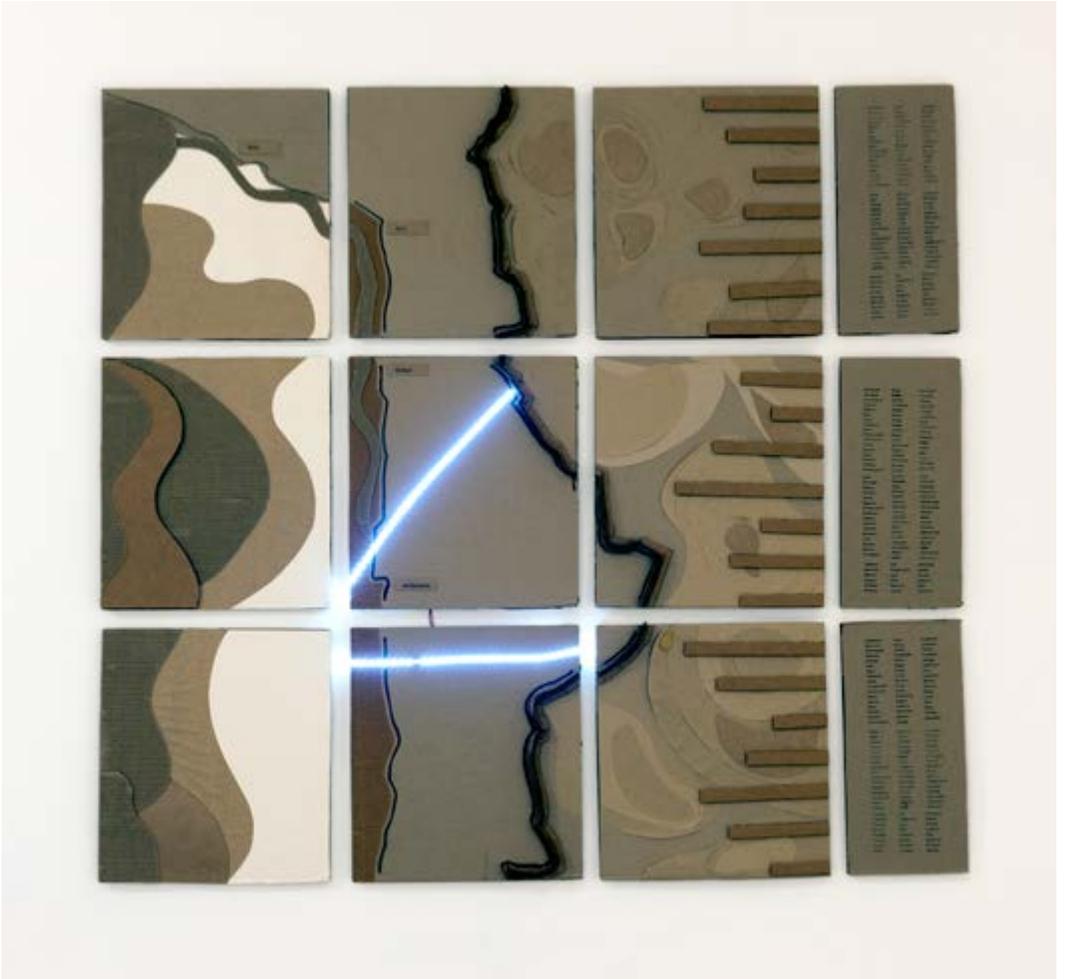




















CURADURÍAS MACROZONALES

III
ATACAMA
COQUIMBO
IV

MACROZONA 2

ARTISTAS

COQUIMBO

ANDRÉS LARRAÍN
BRUNO TARDITO
TOMÁS QUEZADA
MARCELO FAÚNDEZ
MAURICIO TORO GOYA
SANDRA ACEVEDO

ATACAMA

ADOLFO TORRES
CARLOS ROJAS
MANUEL ORMAZÁBAL
MILA GONZÁLEZ
MURIEL MIRANDA
TATIANA MAYEROVICH



CURADORA

SOLEDAD AGUIRRE

EQUIPO

PÍA ACUÑA
ALEJANDRA ARAYA

CURADOR INTERNACIONAL INVITADO

FERNANDO FARINA

HISTORIAS EN EL NORTE CHICO

TEXTO FERNANDO FARINA

Cuando fui invitado a participar del programa Traslado, lo agradecí sinceramente pero no me sorprendió; no solo por mi experiencia al venir trabajando desde hace años en las diferentes regiones de Argentina con varios programas que promueven la “descentralización” y la promoción de las diferentes escenas artísticas, sino por provenir de Rosario, una ciudad del llamado “interior” y que un artista argentino, para evitar eufemismos porteños, prefiere denominar “inferior”.

La propuesta que me hicieron fue ir al Norte Chico para sumar una mirada externa a la de la curadora y la coordinadora locales. Nunca supe el porqué del nombre Norte Chico, solo sé que viene de los años 50, de la división de Chile en regiones para el supuesto fomento de cada una de ellas según sus particularidades.

La posibilidad del encuentro con diferentes artistas de la región me remitió a historias que se repiten en otros países: el marcado centralismo de la capital, la “aparición” de algunas ciudades donde se generan propuestas que ofician de alternativas de vanguardia, aunque siempre en relación con lo que sucede en la capital, y que aquello que se produce fuera de estas zonas cuando no es ignorado suele ser la contracara de lo que es considerado arte, como si se tratara de productos anacrónicos, aunque hay que reconocer que siempre existen excepciones: la de los artistas que son legitimados por la capital (aunque sigan viviendo en ese otro lugar) y —a regañadientes— la de aquellos que “triumfaron” cometiendo el sacrilegio de saltarse todo y traspasar los límites de esa frontera impuesta por las instituciones del país que siempre están tratando de dictaminar qué es lo que puede ser considerado arte.

Este esquema básico suele ser muy difícil de reconocer por la mayoría de los críticos, curadores e histo-

riadores del arte por la pereza que implica tener que apartarse de un relato consensuado y aceptado entre ellos, pero también hay que advertir que se alimenta de una lógica que denominaría la del colonizado, quien necesita del reconocimiento del colonizador para existir, lo cual genera una dependencia y una fantasía acerca de la posibilidad de pertenecer y de las supuestas fórmulas para ser “artista”.

Los modelos, por supuesto, tienen variantes, como el mayor o el menor apoyo del Estado a las producciones de las diferentes regiones o la voluntad de construir una red, así como también la cada vez mayor capacidad de reacción del sistema para no perderse a algún “emergente”, viva donde viva.

Me pregunto si la concepción centralista se ha visto intensificada en Chile por el propio hecho de que las autoridades regionales son designadas por el Gobierno nacional.

LAS MARCAS DE ORIGEN

Las sociedades se construyen, entre otras cosas, sobre las heridas abiertas, sobre las cuestiones no saldadas.

Hace tiempo, en otro viaje a Chile, en la ciudad de Concepción, cuando visité el mercado me llamó la atención que para tomar un vino tinto había que pedir un cafecito y para tomar un vino blanco, un tecito, los cuales eran servidos en tazas, dada la prohibición de venta de alcohol.

También me sorprendieron por entonces algunas actitudes machistas y cierta hipocresía, de las que tal vez —en diferentes grados— ninguna sociedad se escape.

Debo aclarar que tanto el machismo como la hipocresía son más profundas cuando menos conscientes

ATACAMA COQUIMBO

son. Tan es así, que la propia hipocresía se disuelve y de allí que ciertas prácticas no se perciben como discriminatorias aunque lo sean.

Tal vez eso es lo que surge cuando pareciera políticamente correcto asumir la culpa con los pueblos originarios o admitir la centralización. Una culpa que no se termina y que solo las políticas públicas pueden cambiar en la medida que profundicen sobre la memoria para proyectar otro futuro social.

La aceptación de las instituciones en Chile —algo que en Argentina es muy diferente porque siempre se pone en tela de juicio todo—, que llega al extremo de mantener una Constitución de la dictadura, habla de otras formas de relaciones entre los diferentes actores, también en el campo artístico.

Sin embargo, debo reconocer que me encontré con otro Chile en este último viaje, uno diferente al que había conocido, con posturas mucho más críticas.

Aun así, fui sorprendido por algunos resabios del pasado. Como cuando con el grupo visitamos el Museo Gabriela Mistral en Vicuña tratado de comprender las problemáticas de la región, de hilvanar historias. Recuerdo que salí del museo dudando acerca de algo que siempre había admirado de ella, la valentía para afrontar su elección sexual en un tiempo donde era brutalmente condenable.

Tal vez otro dato ayude a comprender lo que estoy diciendo: me llamó la atención la historia de varios pueblos, antes dedicados a la minería, ahora a la “agricultura”, cuidando al extremo su secreto, pero con el orgullo de hablar de la excelente calidad de lo producido. Eso sí, me quedó claro que, en comparación, en Argentina se produce mala marihuana.

UNA INTIMIDAD

En una de las visitas a un taller en Coquimbo, la artista nos recibió amorosamente aunque llegamos muy tarde. Su obra abrevaba en creencias, ciertas cuestiones místicas y hechos sobrenaturales, pero su vida estaba marcada por otras cosas. En su recuerdo apareció su ex marido y los años de la Caravana de la Muerte. Contó que ambos eran muy jóvenes y que por esas absurdas casualidades solo él fue preso y torturado de las maneras más atroces. Se

salvó de morir y su reencuentro duró años, construyeron una familia, tuvieron hijos. En la actualidad aún siguen siendo amigos, compartiendo la casa cuando él la visita, aunque duermen en cuartos separados. Una historia que reúne dolor y felicidad. Pero las heridas estaban ahí y otra casualidad las dejó ver.

Ya en democracia, hace unos pocos años, él se subió a un taxi y reconoció que el conductor había sido su torturador. Me explicaron que muchos torturadores terminaron siendo taxistas. No pregunté por qué. Solo me enfraqué en el dolor y en la continuación de la historia. A partir de entonces —siguió contando— lo empezó a seguir durante meses, obsesivamente, dudando si debía vengarse, matarlo o no.

FANTASMAS Y DESAFÍOS

Nunca había escuchado hablar del relave. Tampoco dimensioné las quejas sobre las consecuencias de la minería. Pero los paisajes me sorprendieron. Esas montañas que no son naturales sino que son los excrementos de las minas. ¿Hasta dónde puede llegar el interés económico para aceptar la degradación de un lugar? La sala del Centro Cultural de Copiapó tiene un gran ventanal por el que se puede ver a pocos kilómetros esa montaña joven, producto de la peor historia, la que también compartimos al visitar una mina por ahora paralizada y descubrir por dónde se ingresaba, un agujero por el que no podía imaginar que entrara una persona. Una mina fantasma, cerca de pueblos fantasma, cosas del pasado, de una historia que lleva más de un siglo. Aunque para mi sorpresa en la región se sigue desarrollando la minería artesanal.

Me resultó también violento saber que en la zona hubo escuelas de arte que se cerraron durante la dictadura y nunca más se abrieron. Como consecuencia, ser autodidacta, construir una visión propia acerca del arte, se convirtió en la práctica habitual de los artistas. Incluso algunos de los que estudiaron en aquellas escuelas aceptaron su pérdida y quedaron suspendidos en una historia propia, ajena a los devenires del arte contemporáneo. Escuché mucho de técnicas, de búsquedas personales, de creencias, comprendí que incluso la



posibilidad de acceso a una información más amplia a través de internet poco había incidido en la posibilidad de un cambio en el paradigma.

Desde ese lugar, se comprenden muchas de las producciones de la zona, que establecen relaciones con cosmovisiones ancestrales o cuestiones relacionadas con la propia geografía: el desierto, las montañas, los espíritus que las habitan; aunque se trate —paradójicamente— de planteos autobiográficos.

Parece difícil pensar un recorte representativo del Norte Chico. La diversidad, la heterogeneidad y la ausencia de discursos hegemónicos hacen que las construcciones sean singulares. Por eso muchas de las producciones artísticas no están marcadas por la centralidad, ni por la globalización, ni por la posglobalización, y mucho menos por la regionalización.

Lejos de cualquier valoración, es innegable que esta situación genera cierto extrañamiento y dudas sobre el sentido de que en esta zona tienen otras formas de abordar el arte. Esto no quita la importancia de pensar en la posibilidad de armar redes y diálogos que trasciendan los límites impuestos, ya sean políticos o geográficos, como la cordillera.

En este sentido, la muestra en un lugar central como propuesta de cierre de esta primera experiencia de Traslado conlleva una oportunidad pero también un riesgo: alimentar la fantasía sobre el lugar que ocupa el centro y la supuesta legitimación o proyección que puede significar para la obra de los artistas de las regiones. Sin embargo, también es la posibilidad de presentarse, de establecer vínculos, de empezar a delinear esa red de la que hablamos. Pero las miradas sobre las obras debieran ser muy desprejuiciadas, porque la mayoría se escapa de los “cánones” contemporáneos.



BIOGRAFÍA

Fernando Farina (Argentina) vive y trabaja en Buenos Aires. Es presidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte, colaborador del proyecto de la Bienal Internacional de América del Sur, profesor titular de Sociología del Arte (Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario), asesor del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y curador independiente.

COORDENADAS DE INDEPENDENCIA

TEXTO SOLEDAD AGUIRRE EVANGELISTA

Pensar sobre las regiones es, en primer lugar, pensar en límites geopolíticos. De la misma forma, referirse a la producción de un territorio determinado implica una serie de consideraciones. En el caso de las regiones de Atacama y Coquimbo, implicó desde un comienzo situarse en dicha delimitación abstracta, establecida por el Estado de Chile. Un desafío ante el cual se asumieron las diversas condiciones en las que subyace el devenir de un territorio que denota las complejidades del progreso y la invisibilidad, asociada a la marginalidad del centralismo capitalino. Por otro lado, se revela un imaginario fuertemente ligado a la minería como también al paisaje inconmensurable y a una naturaleza, en ocasiones, devastadora.

A lo anterior, se debe agregar que las problemáticas comprendidas en esta curaduría se extienden más allá de su contexto topográfico e implica un conjunto de cosmovisiones que reflexionan sobre el pasado, sus tradiciones y las condiciones presentes en que estas se despliegan.

Es a partir de estos cruces que pueden rastrearse conflictos de fuerte incidencia territorial, como el desarrollo de los pueblos indígenas colla y diaguita y la conquista de este último por el Imperio Inca; la posterior llegada de Pedro de Valdivia al valle de Copiapó, en 1540, que derivó en la toma de posesión del territorio por la Corona española, convirtiéndose en el límite norte de Chile; y el desarrollo de la pequeña y mediana minería, siendo la plata de Chañarcillo el centro del desarrollo económico nacional de esos años, razón por la cual se puso en marcha el primer ferrocarril del país, potenciando, a su vez, la explotación del oro, el hierro y el cobre, auge que también traería consigo el fortalecimiento del puerto de Coquimbo, llegando una gran afluencia de inmigrantes europeos, ingleses en su mayoría.

Sumado a esto, la Revolución Constituyente de 1859, reflejó el anhelo de esta zona por un nuevo orden

político de corte federal que permitiera tener mayor autonomía de la capital. Tiempo después, le siguió la Guerra del Pacífico (1879-1883) que expandió los límites territoriales al incorporar Tarapacá, Arica y Parinacota, alterando, entre otras cosas, la identidad fronteriza que los había determinado hasta entonces.

Tales episodios, y los que vendrían con la dictadura militar (1973-1990) —como el paso de la Caravana de la Muerte y la Constitución de 1980—, marcarían la dictación de una serie de leyes y códigos —entre los que podemos mencionar el Código de Aguas de 1982, la Ley Minera de 1982 y el Código de Minería de 1983— cuyos propósitos fueron beneficiar a determinados sectores productivos, lo que devendría en un impacto en las comunidades locales así como la intervención violenta de la geografía, a causa de la explotación y extracción de los recursos naturales.

Ciertamente, estos antecedentes, permiten comprender las producciones que se desprenden de estas regiones. No obstante, no se debe olvidar que estos procesos siempre traen consigo la dominación de una de las partes. Pese a ello, no podemos hablar de estos territorios sin dar un marco de referencia para advertir la posición política en que se sitúan cada uno de los(as) artistas frente a los hechos que los antecedieron. En este sentido, cabe preguntarse qué papel juegan los elementos heredados en la conformación de la identidad y qué representaciones emergen al momento de recuperar el pasado desde una perspectiva que evada el discurso oficialista y, por tanto, supere el colonialismo epistemológico que nos ha determinado hasta ahora.

La resistencia que implican estos actos de representación y de memoria tiene relación con la propia fragilidad de replantear lo local y de la independencia que esta supone. De esta manera, las obras reunidas recobran los sentidos del pasado —no los hechos— a partir de imaginarios y marcos

diversos —filiaciones ideológicas o políticas, identificaciones de género, paisaje, etcétera—, sometiendo al territorio a constantes interpelaciones, donde los procedimientos expresivos y/o retóricos develan la artificialidad y borraduras en la construcción de las imágenes que lo definen. Se suscitan, por consiguiente, cruces entre obras ya existentes y otras encomendadas para esta oportunidad.

Estas coordenadas heterogéneas de acción reflejan, por lo tanto, los intersticios y gestos que matizan las particularidades locales y regionales, posibilitando la reconstrucción de una historia antiguamente escenificada. Si consideramos que desde el presente se construye el pasado como montaje de imágenes y temporalidades divergentes, es inherente que se encuentre cargado de restos y ruinas que no logran ser digeridas por el nuevo orden global.

Es por esto que el choque de estos fragmentos propicia un saber anacrónico y parcial en el que convergen una serie de relatos, motivo por el cual los(as) artistas recurren a lenguajes y soportes plurales que, por un lado, se relaciona con problemáticas en torno a la reinención de mitos locales y la reutilización de objetos encontrados, transfigurando la percepción del entorno y por tanto de la memoria. En este sentido, se comprende el vínculo con lugares próximos o más distantes. Paisajes que, a su vez, se encuentran asociados a los diversos procesos culturales, migratorios y económicos como son el de la alimentación y la desertificación. Por otro lado, identifican y realizan señalamientos a la transformación del espacio y su intervención por parte de los capitales transnacionales enfrentados al cuerpo que aparece como lienzo de experiencia o exploración performática de la identidad individual o de la pertenencia a una comunidad.

Desde otra arista, nos encontramos con obras que cuestionan el imaginario de nación que históricamente ha servido como control de la diferencia (género, étnico-racial) donde los merecedores de gobernar, pensar, hablar y, por tanto, representar, han sido principalmente la élite política y económica, siendo el resto de la población considerada como extrañeza y/o alteridad. Se problematizan, por ende, las operaciones entretrejidas de diferencia y poder como constitutivos de este tipo de imaginarios.

De este modo, las obras adquieren un significado en el que expresan, de forma material y simbólica, las notas

características distintivas de la historia. Es necesario recalcar que estas problemáticas van más allá de experiencias locales, por lo que se propone una relectura de su devenir en un diálogo entre generaciones diversas que contemplan el pasado y los rastros que repercuten en el presente, no desde su condición anecdótica o periférica, entendiendo que el espacio en sus diferentes alusiones se convierte en coordenadas inexactas que no abarcan únicamente un punto en específico, sino más bien hacen referencia a la experiencia acumulada en el cuerpo social de quienes lo habitan.

La historia, en sus diversas capas intertextuales, se convierte, por lo tanto, en el sitio para nuevos imaginarios que permitan transformar nuestros modos de comprender el pasado y encontrar diversos rumbos en el que las obras emergen como otros marcadores. En esa dirección, Hernán Ulm dice “solo despojándonos de esta imagen del tiempo continuo y homogéneo, podremos hacer del presente el objeto de una resistencia y abrir así la posibilidad de construir, de otras maneras, nuestros modos de subjetivación”¹. Nacen así alternativas para hacer visibles, referir o connotar las múltiples traducciones, filtraciones, recortes y adaptaciones de nuestro territorio y su imprevisible resignificación.

AGRADECIMIENTOS

Jorge Castillo, Ángela Cura, Felipe Cura,
Elías Fuentes y Luis Navarro.

BIOGRAFÍA

Soledad Aguirre vive y trabaja en Santiago. Es historiadora del arte de la Universidad de Chile y cursa el Magíster en Teoría e Historia del Arte en la misma casa de estudio. Se ha desempeñado en el ámbito museal y en el desarrollo de diversos proyectos en torno a la fotografía contemporánea.

¹Ulm, Hernán (2008). *Anacronía y desterritorialización: políticas y cuestiones de la imagen, en I Congreso Nacional e II Regional do curso da História.* (s. l.).

CURADURÍAS MACROZONALES

AR
TISTAS
ATACAMA
COQUIMBO

MACROZONA 2

ATACAMA



ADOLFO TORRES

SANTIAGO • 1971

OBRA PÁG.

— 60 —

Vive y trabaja en Bahía Inglesa. Hace más de una década viene desarrollando proyectos que indagan sobre los diferentes aspectos de la gastronomía popular y su incidencia en los cuerpos sociales a través de sus imaginarios, tradiciones y afectividades. Ha realizado intervenciones y expuesto tanto en Chile como en el extranjero.

GABINETE CULINARIO DE ATACAMA

2017 • Instalación y collage • 180 x 60 cm

Instalación que indaga los tránsitos y sincretismos de la comida popular en el norte de Chile, específicamente en la zona de la Región de Atacama, por medio de la recopilación de diversos productos culinarios que rastrean las raíces de los cambios territoriales y migratorios. La alimentación como elemento simbólico es también un acto social que, a partir de la cohesión de diferentes tradiciones, revela su producción, intercambio y las economías políticas y domésticas que llegan a cuestionar los preceptos colonialistas, dejando al descubierto uno de los aspectos fundamentales que forman parte de la construcción de identidades colectivas y los cruces que se propician más allá de un territorio determinado.

CARLOS ROJAS

COPIAPÓ • 1983

OBRA PÁG.

— 62 —

Fotógrafo y artista visual, vive y trabaja en Copiapó. Fundador del Colectivo Atacama Panorámica, indaga sobre la territorialidad y el contexto local y ha expuesto colectiva e individualmente en diversos espacios de Chile.

GLORIAS DE ATACAMA

2017 • Fotografías intervenidas con acrílico, acuarela y plumones • dimensiones variables

Reflexionar sobre el concepto de héroe en la Región de Atacama ha estado asociado principalmente a los conflictos armados, tanto de la Guerra del Pacífico como a los diversos episodios bélicos de la Revolución de 1859. El héroe nacional es portador de ciertas virtudes y características físicas que ha servido como símbolo unificador de eventos gloriosos y clave para los propósitos del grupo social que ha dado rumbo a esta nación. En búsqueda de deconstruir la trascendencia de esta figura de masculinidad, se reivindica la ambivalencia y la complejidad de la identidad individual, mediante la representación del cuerpo como espacio para cuestionar los estereotipos de género.

MANUEL ORMAZÁBAL

SANTIAGO • 1962

OBRA PÁG.

— 65 —

Artista visual, vive y trabaja en Copiapó. Miembro del desaparecido colectivo de arte Caja Negra (Santiago, 1996-2006), ha publicado varios trabajos y expuesto de manera colectiva e individual en Santiago y Copiapó.

EXPLORACIÓN ATACAMA

2013-15 • Fotografías • dimensiones variables

Introspección territorial y genealógica en búsqueda de la reinención de imaginarios a través del paisaje natural y ficticio, estableciendo nexos con lo intangible de las cosas y su capacidad de contener, resguardar y transfigurar la memoria. Representaciones construidas a partir de las cosmovisiones mineras y los vestigios culturales de la colonización que se encuentran asociadas a una historia lineal y centralista como también a las alegorías propias del barroco latinoamericano y la religiosidad popular. De esta manera, el paisaje sobrecogedor del desierto aparece en el ser romántico que se enfrenta al viaje exploratorio decimonónico,

ARTISTAS

heredero del afán aventurero implícito en el proyecto ilustrado de catalogar el mundo.

MILA GONZÁLEZ

SANTIAGO • 1986

OBRA PÁG.

— 61 —

Artista visual, vive y trabaja en Copiapó. Su lenguaje plástico es el collage, a través del cual aborda temáticas relacionadas con el constructo de lo femenino, el territorio y su imaginario, creado durante los años que ha vivido en Copiapó. Ha expuesto su trabajo en diversos lugares de Chile.

CONSIDERACIONES ESPECIALES; ACERCA DEL ORIGEN Y LA RESISTENCIA

2017 • Collage • 100 x 100 cm

En múltiples oportunidades hemos observado como el papel adquiere una tonalidad amarillenta o marrón. Esto se debe a que el papel se compone de fibras de origen vegetal conocida como celulosa blanca y una sustancia oscura llamada lignina, la cual al exponerse al aire y luz del sol se oxida. Cuanto mayor sea la calidad del papel, menos lignina lleva. La artista reflexiona acerca de esta condición, desprendiendo papeles adheridos en diversos soportes exteriores de Copiapó para referirse a la relación que posee este material con el paisaje y las condiciones sociales que históricamente han determinado la idiosincrasia de esta ciudad minera, tales como la opulencia y la sobrevaloración de lo nuevo en desmedro de su memoria histórica y natural.

MURIEL MIRANDA

COPIAPÓ • 1989

OBRA PÁG.

— 57 —

Diseñadora editorial, vive y trabaja en Copiapó. Su trabajo se inspira en el paisaje y entornos del desierto de Ataca-

ma, realizando cruces entre la geometría y las estructuras presentes en la tierra y las constelaciones del cosmos, por medio de la fotografía y otros medios plásticos.

QULLQI

2017 • Fotografía e instalación • dimensiones variables

Topología visual compuesta por una instalación fotográfica de los alrededores de las ruinas de Chañarcillo, el yacimiento de plata más importante de la Región de Atacama. Este hallazgo, realizado por Juan Godoy en 1832, permitió el desarrollo de la zona como también del territorio nacional. Abandonada años más tarde, los restos de su historia se funden en un paisaje compuesto por diversas texturas, tonalidades y formas que son rescatadas en esta obra, conjugando la geometría que se encuentra presente tanto en los patrones de diversos elementos de la naturaleza como en la estructura molecular y en las propiedades del mineral de plata.

TATIANA MAYEROVICH

ANCUD • 1975

OBRA PÁG.

— 67 —

Artista visual y cuentista, vive y trabaja en Copiapó. Sus trabajos abordan temáticas acerca del territorio, el paisaje, la mitología y las culturas ancestrales. Ha publicado diversos trabajos y expuesto en Copiapó y Santiago.

RESIDUAL

2017 • Fotografía digital • dimensiones variables

A partir de la indagación sobre mitos e historias locales del desierto de Atacama, se plantea un juego entre realidad y ficción por medio de la superposición de capas de baja densidad, produciendo una imagen de figuras difusas. Esta exploración sociogeográfica da cuenta de las diversas estructuras y elementos que se encuentran en el desierto, las que al pasar por este proceso digital generan una especie espejismo, efecto óptico que se presenta con recurrencia en zonas áridas donde las condiciones atmosféricas y del entorno contribuyen

ARTISTAS

a la distorsión de la percepción y, por consiguiente, a la creación de leyendas tales como barcos varados en medio del desierto, valles que no existen y cerros que, al ser perturbados, emiten un bramido constante.

COQUIMBO



ANDRÉS LARRAÍN

OVALLE • 1985

OBRA PÁG.

— 58 —

Fotógrafo, vive y trabaja en Ovalle. Su trabajo aborda principalmente problemáticas sociales y medioambientales. Ha expuesto en la 2ª Antología de Fotografía Joven en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, Chile.

*HORIZONTE ESTÉRIL:
PAISAJE DE UN OCASO*

2014-16 • Fotografía 35 mm y digital • dimensiones variables

El déficit hídrico se ha transformado en los últimos años en parte de la historia de la Región de Coquimbo. El sostenido despoblamiento de varias localidades por el término acelerado de los cultivos agrícolas, ha forzado a la población a emigrar a los centros urbanos más cercanos. Esta serie de fotografías evidencia los cambios en el paisaje de los alrededores de la ciudad de Ovalle y de un territorio, cada vez más desertificado a causa de la erosión de los suelos y la acción del ser humano.

BRUNO TARDITO STRANZ

SANTIAGO • 1953

OBRA PÁG.

— 55 —

Artista visual, vive y trabaja en La Herradura. Su obra aborda problemáticas actuales mediante la fotografía intervenida, mosaicos, pintura y ensamblajes. Creó el

espacio Sputnik, en La Herradura, donde se realizan talleres e intervenciones de diverso tipo. Ha expuesto en varias ocasiones en la Región de Coquimbo.

EL MAURO

2017 • Ensamblaje • 100 x 70 x 110 cm

Durante el año 2015 el poblado de Caimanes, comuna de los Vilos, se transformó en el epicentro de un conflicto político y social —el cual todavía se mantiene—, a causa de los daños ambientales provocados por la minera Los Pelambres y por El Mauro, el tranque de relaves más grandes de Sudamérica. Esta obra toma como eje central dicho conflicto y escenifica la catástrofe a través de la simbología de la torre destruida por la desmesurada ambición de los hombres que en su búsqueda del poder pasan a llevar todo a su paso.

MARCELO FAÚNDEZ

SANTIAGO • 1981

OBRA PÁG.

— 66 —

Artista visual, vive y trabaja en la ciudad de Coquimbo. Durante los últimos años ha desarrollado diversos trabajos experimentales integrando múltiples disciplinas. Actualmente, es integrante de la Galería Arte Móvil Kunza de Coquimbo. Ha expuesto tanto en Chile como en el extranjero.

COSMOGONÍA SOBRE MITOLOGÍA MUERTA

2014 • Video animación 5'59" en loop, audio

RELATO VISUAL

2015 • Video animación 5'29" en loop, audio

COSMOVISIÓN

2017 • Video animación 6'18" en loop, audio

Videos de animación acerca de la resignificación de la condición simbólica de la iconográfica diaguíta, cultura que habitaba en las regiones de Atacama y Coquimbo. A través del empleo de sus complejas simetrías geométricas, refuerza la ilusión de dualidad, movimiento y vibración como también la infinita variabili-

ARTISTAS

dad de elementos y patrones abstractos cuyo simbolismo es esencialmente ambiguo. Estas configuraciones visuales exploran la conceptualización del espacio y la capacidad de extenderse indefinidamente más allá de su campo de acción y, por lo tanto, de su historia.

MAURICIO TORO GOYA

VALLENAR • 1970

OBRA PÁG.
— 63 —

Vive y trabaja en la Región de Coquimbo. Su obra reflexiona sobre los cruces entre religiosidad, política y cultura de masas, producidos en Latinoamérica, por medio de la indagación de los alcances de las técnicas fotográficas del siglo XIX. Ha publicado más de una decena de libros y expuesto de manera colectiva e individual tanto en Chile como en el extranjero.

*HOY POR DIVERSIÓN, MAÑANA
EN DEFENSA DE LA PATRIA*

2017 • Instalación • 100 x 80 x 40 cm

Durante la época estival se instalan en diversos pueblos y ciudades las ferias de atracciones; entre los juegos que se pueden encontrar, uno de los más conocidos es el tiro al blanco. Por medio de la creación de un dispositivo similar pero desde la teatralidad del absurdo carnavalesco, el autor realiza una sátira de la maquinación histórica de Chile, la cual a costa de la sociedad civil, compromete sus vidas en las diversas manifestaciones de poder que les imponen. A partir de ello, explora las complejidades de la representación de los iconos oficiales tanto nacionales como regionales y aquellas figuras que en el anonimato resisten a los embates del olvido, poniendo al descubierto la capacidad de la imagen de construir identidad, como también de socavar y reforzar los estereotipos culturales.

SANDRA ACEVEDO

SANTIAGO • 1972

OBRA PÁG.
— 59 —

Bailarina y coreógrafa, vive y trabaja en la Región de Coquimbo. Ha potenciado el desarrollo y formación de las artes escénicas contemporáneas en regiones, ampliando el conocimiento y valorización que se tiene de las posibilidades expresivas de nuestro cuerpo a través de otras disciplinas. Se ha presentado y dictado talleres en diversos lugares de Chile y el extranjero.

NACÍ EN CHILE

2017 • Video performance en loop, audio

Propuesta que se compone de dos partes: una performance de danza y un video de acciones similares, a partir de la intervención del cuerpo en el espacio cotidiano. Por medio de la danza amplía la experiencia en la ciudad, relacionando elementos diversos, opuestos, superpuestos y vinculados, que generan tensiones entre lo individual y lo colectivo. La frontera, la huella y la transformación a través del recorrido del cuerpo devienen en un conflicto entre circulación y localización, entre formas y memorias, exploración del lenguaje gestual del movimiento en constante expresión para intervenir e irrumpir con el cuerpo la realidad territorial donde se encuentra situado.

TOMÁS QUEZADA

RANCAGUA • 1989

OBRA PÁG.
— 56 —

Artista visual, vive y trabaja en la provincia del Elqui, Coquimbo. Su trabajo aborda principalmente la exploración de las dimensiones micro y macro del paisaje y las relaciones que surgen con el mundo industrial, a través de diversos medios. Ha expuesto de forma individual en diversos lugares de Chile.

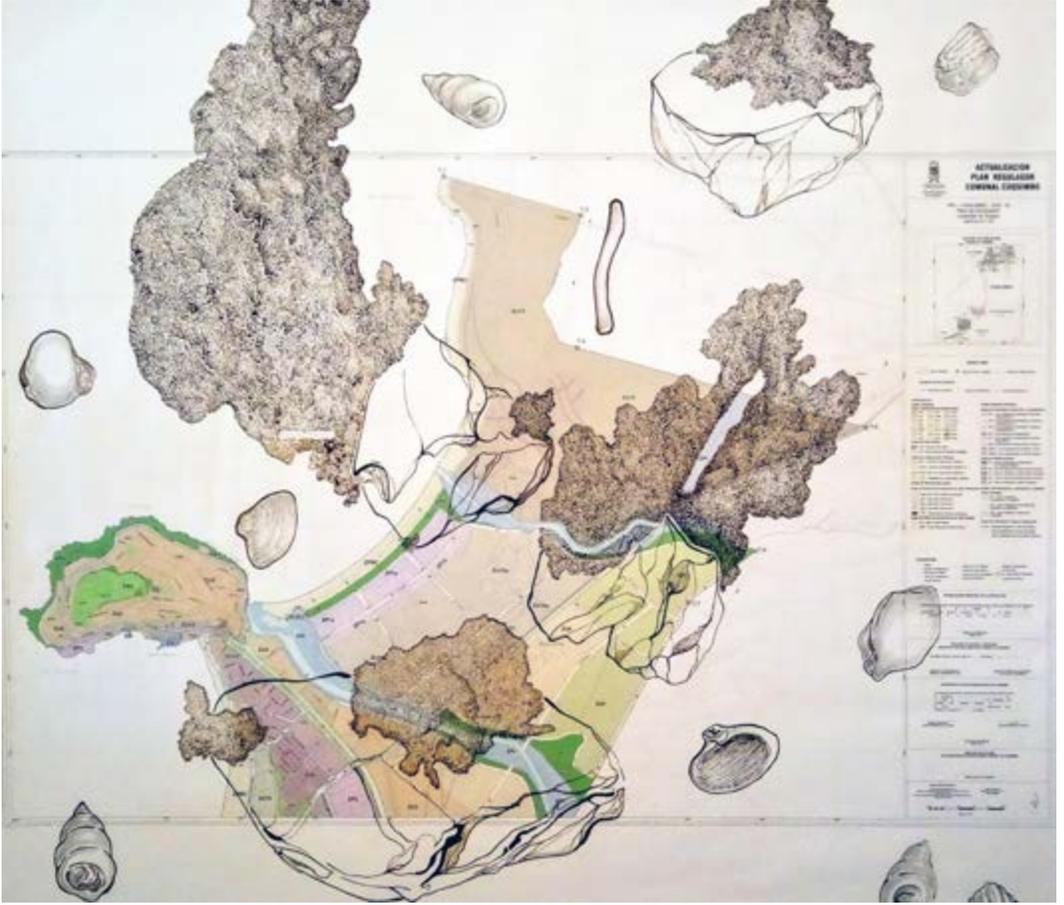
BASE FÓSIL

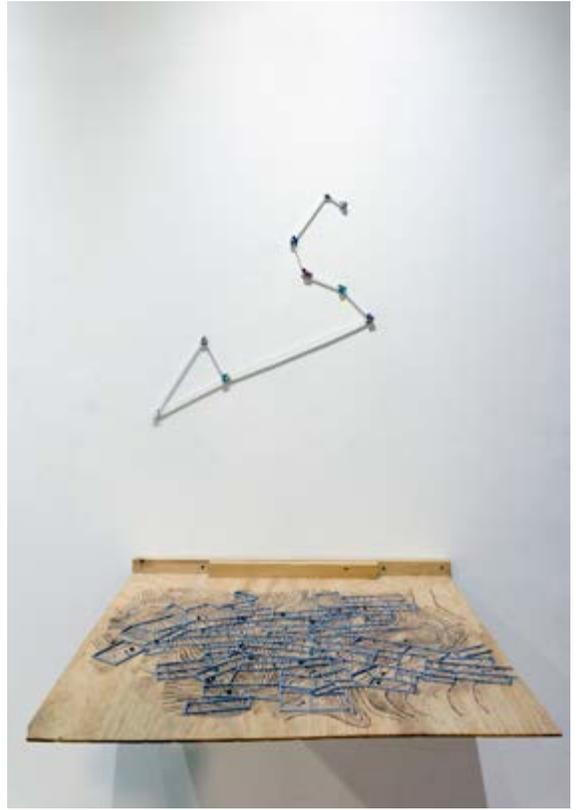
2017 • Video 10' en loop, audio, planos intervenidos con dibujos de alquitrán, objeto • dimensiones variables

En el litoral de Tongoy y Coquimbo se encuentran una serie de cuevas de conchillas y sedimentos fósiles compuestos por algas unicelulares llamadas diatomitas; este producto mineral es extraído de manera artesanal en minas de tajo abierto para el uso de caminos, industria farmacéutica y agropecuaria, entre otras. Esta propuesta visual reflexiona sobre la creciente expansión demográfica y la construcción desmedida sobre los subsuelos fósiles en estas dos ciudades y la contaminación de las perforaciones naturales y artificiales con rellenos sanitarios o restos provenientes de los avances de la urbanización.







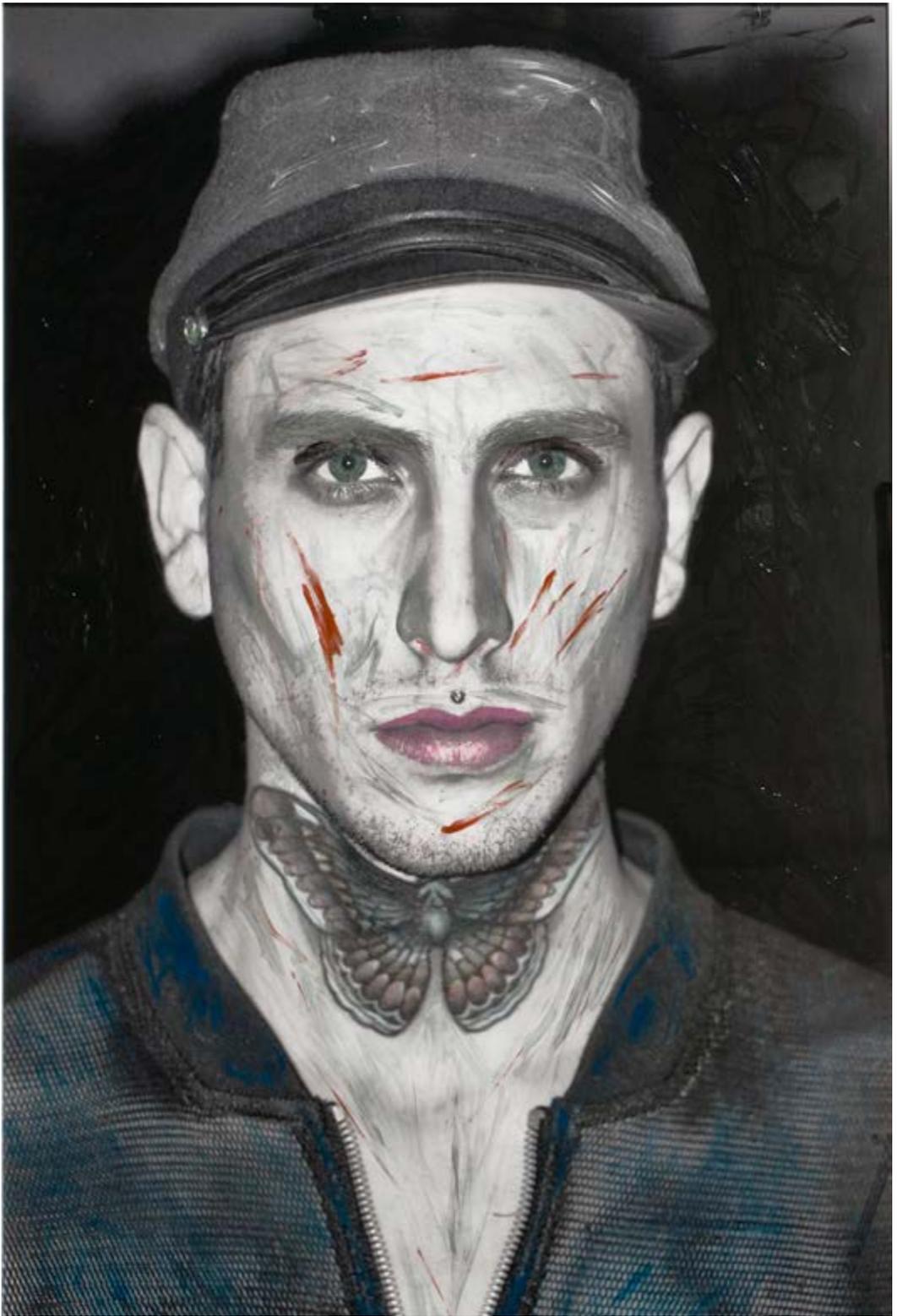








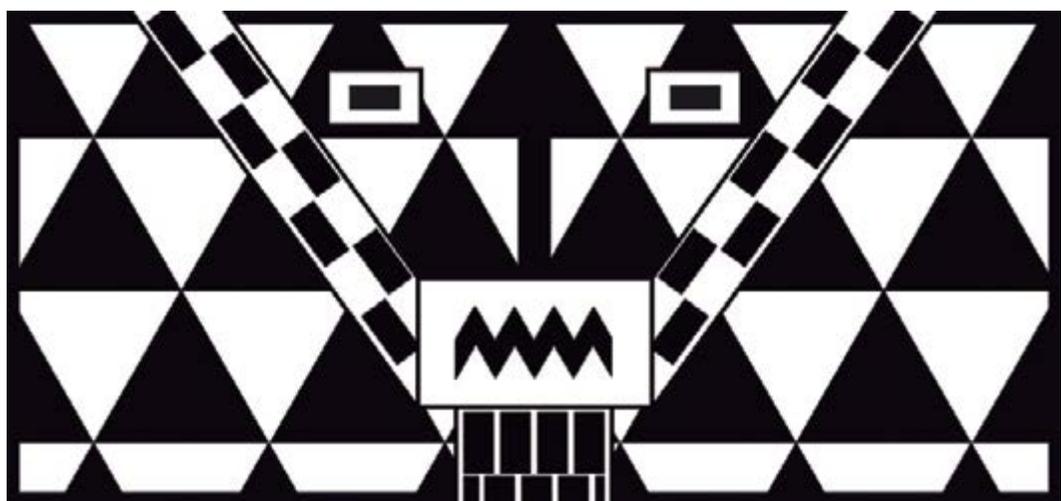














CURADURÍAS MACROZONALES

V

VALPARAÍSO
MAULE
O'HIGGINS

VII

MACROZONA 3

ARTISTAS

VALPARAÍSO

COLECTIVO PÍA MICHELLE

MACARENA OÑATE

PABLO SUAZO

ÁLVARO TEVO DÍAZ

O'HIGGINS

BELÉN URIBE

JOSÉ ULLOA ACOSTA

CENTRO CULTURAL AGUSTÍN ROSS

TOMÁS QUEZADA CRUZAT

MAULE

FRANCISCA BURGOS VALDERRAMA

GALERÍA CÍVICA

ROLANDO CISTERNAS



CURADOR

JOSÉ PABLO DÍAZ

EQUIPO

CARLOS SILVA

MILKO CARREÑO

AMPARO PRIETO

CURADOR INTERNACIONAL INVITADO

CARLO TRIVELLI

PALABRA, MEMORIA, PAISAJE E IDENTIDAD: IMAGINARIOS EN CONSTRUCCIÓN

TEXTO CARLO TRIVELLI

Como parte de un programa como Traslado, que tiene por objetivo dar visibilidad a las prácticas artísticas que se realizan fuera de la Región Metropolitana, la constitución del discurso curatorial de la muestra se vio moldeada, desde un inicio, por los parámetros establecidos por su convocatoria: una segmentación del país en función de su mapa político y, a la vez, la organización del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) con sus unidades de trabajo en artes visuales, fotografía y nuevos medios. En un momento como el actual, en que la cartografía parece estar volviéndose cada vez más difusa bajo el peso de la globalización y el desvanecimiento de algunas de las certezas de la modernidad, ensayar una exposición *representativa* a partir de estos criterios presenta no pocos problemas. ¿Es la cartografía —sea en su sentido propiamente geográfico o en el de la división político-administrativa de un país— un criterio conmensurable de la producción artística? ¿Responden las prácticas creativas a una segmentación —discutible por cierto— en las categorías de artes visuales, fotografía y nuevos medios? Sobre esas bases, ¿qué forma debe tomar una muestra para ser representativa de los artistas de la región y de los mencionados medios?

El modo en que los curadores regionales Carlos Silva (Valparaíso), Milko Carreño (O'Higgins) y Amparo Prieto (Maule), así como el curador de la macrozona, José Pablo Díaz, enfrentaron estos problemas fue a través de la búsqueda de algún elemento inmanente e identificadorio de la región, entendida a la vez como

un entramado de coordenadas territoriales, sociales y culturales. Así, entre los aspectos valorados tuvieron singular relevancia el paisaje, el componente rural de la sociedad de la región y su cultura oral y literaria. Luego de muchas consideraciones, se optó por elegir este último aspecto como hilo conductor de la selección de artistas. En un primer momento, inclusive, se pensó en formar parejas de artistas visuales y escritores para trabajar bajo el lema “la palabra se vuelve imagen”.

La maravillosa realidad de las obras de arte, sin embargo, suele imponerse a los planes curatoriales y mostrar cuán esquemáticos pueden ser, al menos cuando se postulan como criterios *a priori* para organizar exposiciones. En el proceso de ofrecer conferencias sobre el programa Traslado y realizar visionados de portafolios, con el consecuente contacto con creadores de cada región, el trabajo de varios artistas llamó la atención de los curadores y, con ello, se abrieron nuevas perspectivas para la selección de obras que representarían a la macrozona centro.

En ese proceso hay dos obras que considero fundamentales, porque su selección para la muestra marcaría el derrotero de las siguientes elecciones. Por un lado, *Señales de ruta*, documental de Tevo Díaz sobre el poeta Juan Luis Martínez, cimentó la relación que se buscaba establecer entre la visualidad y la palabra. De modo similar, el hallazgo de las obras de Tomás Quezada —en que la palabra está también presente, aunque como trasfondo— mantendría abierta la mirada de los curadores al

paisaje como un segundo eje articulador de la muestra. Ambos trabajos dejaron establecido un derrotero sobre el cual discurriría —con ampliaciones y derivaciones— el proceso curatorial que seguiría.

Además de abordar la palabra y el paisaje, estos trabajos presentan una veta crítica, establecida por el uso rupturista del lenguaje en el caso de Juan Luis Martínez y por la presencia de la letra impresa —con un carácter en cierto sentido instrumental y burocrático— en los paisajes de Tomás Quezada. En ambos casos, se hace también patente un enfrentamiento con la cultura “oficial” en aras de una vitalidad que no se puede ver contenida por los valores institucionales del orden establecido que se asumen como algo que debe ser desbordado. Hay, también, una sensación particular de temporalidad, en la que el presente late al ritmo de la memoria y, entre latido y latido, nos insta a explorar lo que vendrá.

Los caminos abiertos por estas dos obras hicieron que pareciera natural incorporar un segundo conjunto de trabajos, los de José Ulloa, Rolando Cisternas, Belén Uribe, Pablo Suazo y Macarena Oñate. En *Efectos residuales*, José Ulloa plasma, en diversos soportes, aspectos de una *performance* con la que volvió a poner en acto un recuerdo a la vez familiar y político: durante una huelga de los trabajadores del cobre, realizada en Rancagua en 1981, la madre del artista lanzó un proyectil a los carabineros. Ulloa reconstruye ese acto a partir del relato oral de los hechos por parte de sus padres y lo vuelve así en parte de la reconstrucción de la memoria política de la región. Pablo Suazo, por su parte, en *Entre golpes y besos* articula un discurso oral sobre sus experiencias en el desarrollo de un proyecto editorial alternativo y sus sucesivas frustraciones —entre las que se cuenta el haber sido detenido por la policía por distribuir sus ediciones—, en las que un Suzuki Carry se convierte en símbolo material de una odisea personal. En ambos casos, no solo la palabra tiene un papel preponderante como articuladora, en la memoria, de experiencias personales, sino que estas discurren por los cauces de la confrontación política y se formulan a partir de lo performático.

La palabra y la construcción de la identidad son los ejes que articulan *Cita*, la obra de Macarena Oñate, quien encarga a artistas de Rapa Nui (Paula Rossetti,

Mokomae Araki y Cristian Rapu) que fotografien un reflejo, el de las palabras mestizo, linaje y raza. Con ello pone en escena el modo en que conceptos como estos se construyen a partir de las relaciones sociales, las que en el caso de los habitantes de Rapa Nui vienen marcadas por el cuño de lo colonial. La fotografía se vuelve así una huella cuyo sentido evidencia su constitución en múltiples niveles. La huella fotográfica es tematizada también por Belén Uribe en *Hospital*, obra que documenta distintos espacios del edificio que alberga el Hospital Regional de Rancagua, en particular aquellos marcados por huellas de vida y muerte: los pasillos por los que se transportaba a los fallecidos hacia la morgue del hospital y los espacios de lavandería en que las huellas de las intervenciones quirúrgicas eran sistemáticamente borradas de las sábanas y de las prendas usadas por los pacientes. En ambos casos, las experiencias personales se ven subsumidas y casi borradas por estructuras sociales que las superan, como la articulación de la identidad étnica o los servicios de salud.

En una veta distinta, en su obra *Trabajo de campo*, Rolando Cisternas dibuja paisajes a partir de la memoria y lo hace en tándem con el poeta Jonnathan Opazo Hernández. Ambos realizan este ejercicio de construcción del paisaje del Maule con una quieta actitud observadora que asumen como característica de la idiosincrasia campesina de la región. Un ejercicio con trazas de *performance* que aúna palabra y paisaje.

La preocupación de los curadores por dotar a la selección de la mayor representatividad posible, que se había formulado inicialmente como una asociación factible entre artistas visuales y escritores o poetas, cobraría una forma distinta: se buscó trabajar con distintos colectivos, con el fin de involucrar a la mayor cantidad de actores en una selección que se sentía demasiado estrecha. De esta forma entran en la muestra los trabajos de Francisca Burgos y de los colectivos Pía Michelle, Galería Cívica y del Centro Cultural Agustín Ross.

En *Jardín de agüita perra*, Francisca Burgos realiza una investigación en el saber popular y oral sobre las hierbas medicinales habitualmente usadas en la preparación de “agüita perra”. Se trata, a la vez, de una instalación y una *performance* que involucra a distintas personas con

una tradición viva representativa del cordón transversal maulino en un trabajo colaborativo. *Espacios comunes*, del colectivo Pía Michelle, recupera mobiliario descartado y lo modifica para construir un objeto que se vuelve metáfora de los espacios y momentos de conversación: sillas y mesas que se vuelven mecedoras y recuerdan el ritmo y el vaivén de los intercambios orales. Otro tipo de conversación es el que se tematiza en *Victoria*, el trabajo en video de Américo Retamal propuesto por Galería Cívica. En él se recorren visualmente los restos a medio demoler del teatro Victoria de Curicó y con ello, en palabras del colectivo, se “explora el vínculo que se establece entre las personas y los edificios históricos de la ciudad, la tensión entre el progreso y la memoria, el olvido y la permanencia”. Por último, el Centro Cultural Agustín Ross de Pichilemu propone la obra de Héctor Luis Pacheco, artista autodidacta que utiliza materiales rescatados de su trabajo como vulcanizador —clavos y otros objetos extraídos de los neumáticos que repara— para dar forma a paisajes y personajes que surgen de su imaginación y memoria.

Tanto desde el trabajo curatorial como desde las obras mismas de la macrozona centro, el juego de distintos criterios y circunstancias ha llevado a establecer un discurso que podríamos llamar rizomático, en el que, como distintas raíces, la palabra, la memoria y el paisaje configuran imaginarios en construcción de la identidad regional.



BIOGRAFÍA

Carlo Trivelli (Perú) vive y trabaja en Lima, Perú. Es curador y periodista cultural, y se desempeña como director del Área Cultural del Centro de la Imagen de Lima.

UNA PORCIÓN DE CURATORÍA

TEXTO JOSÉ PABLO DÍAZ AGUIRRE

Es tarea “dinamizar el medio de las artes de la visualidad en regiones”, un desafío del que tenemos que hacernos cargo en todos los niveles, pero también es necesario levantar información y conocimientos de lo que esta pasando en cada uno de los rincones de Chile, revisando todas esas situaciones complejas que se viven en el arte local.

Dar visibilidad y fomentar la circulación del trabajo de los artistas es una labor que viniendo desde el Estado debiera generar confianza entre los actores que conforman el medio, permitiendo conocer e interpretar realidades y aprender desde las creaciones contemporáneas de un país.

En este sentido, Chile Limita al Centro, ha sido un buen comienzo, en tanto se hace cargo de una numerosa selección de artistas y curadores de regiones que despliegan su exposición en dos espacios santiaguinos, para luego itinerar por regiones junto a un catálogo que, desde ya, se está movilizándolo incluso fuera de sus fronteras.

Cuando me junté por primera vez con el equipo de curadores de la zona centro (Prieto, Carreño y Silva), nos convencimos de que podíamos abordar esta empresa trabajando en resonancia con nuestras realidades como creadores, siendo artistas visuales y fotógrafos, en una misma sintonía de conceptos e ideas, y como curadores. Lo que hicimos fue repensar y cuestionarnos todo lo que nos habían propuesto para este cometido —como artista uno se pone en todas las situaciones y escenarios posibles—, e incluso más, fuimos capaces de imaginarnos como debiera ser una curatoría ideal, con instituciones que funcionasen con presupuestos ideales, con prensa especializada hablando de arte chileno ideal, y fuimos cayendo en cuenta que la realidad es otra, y gracias a eso pudimos anticiparnos, prever y sortear varias cuestiones logísticas, de egos personales y burocráticas con las que nos cruzamos.

Hay que leer lo que escribe en estas páginas Carlo Trivelli, quien hace una clara descripción del trabajo con este equipo curatorial y de lo que pudo percibir, además de establecer un justo relato sobre el trabajo de los artistas de las regiones de Valparaíso, O'Higgins y Maule que aceptaron participar en esta exposición.

Dentro de todas las posibles lecturas y raíces que se pueden formar a distintas alturas, creo que, básicamente, habría que tomar dos cuestiones como ejes principales para esta porción de curatoría: nos interesó rescatar la improvisación y viveza que existe en la tradición poética y criolla de la zona central y campesina, lo que puede ser una palla, la frescura y rapidez con la cual esta se resuelve. Es una vuelta que le dimos a la tradición del canto a lo poeta y un manoseo al tema imagen/palabra. Un poco también el modo como fuimos abrazando este encargo.

Lo segundo fue subvertir el tener que invitar solo a artistas y hacer partícipes de esta propuesta a otro tipo de agentes, como una estrategia para abarcar más territorio y ampliar la participación a otras escalas, lo mismo que ocurre con la incorporación de los textos de Amparo Prieto y Carlos Silva en este catálogo.

●
BIOGRAFÍA

José Pablo Díaz nació en Santiago y vive y trabaja en Valparaíso. Artista visual. Desde finales de los años noventa codirige el proyecto de autogestión Hoffmann's House. Su trabajo personal gira en torno a la gráfica, con imágenes y materiales frágiles que ponen en cuestión representaciones cotidianas y su propia biografía, junto al ícono del cordero como símbolo heroico, de adoración y domesticación.

TRÁNSITO DE IDEAS PARA UNA AUTONOMÍA TERRITORIAL

TEXTO AMPARO PRIETO

El tránsito de ideas que recorre un mapa, cuya fragmentación es impuesta por la fuerza del paisaje, busca la expansión de un cierto conocimiento de las actuales prácticas territoriales, de las cuales el arte forma parte. Concebir un mapa cuyos cortes proporcionan una experiencia multidimensional del territorio permite que, en la búsqueda de evocaciones intuitivas, se comuniquen los imaginarios surgidos desde diferentes localidades. De esta manera, los deslindes geográficos naturales dan forma a las conexiones y flujos de información que transitan entre los diversos microclimas e identidades del país. Mirado así, el centro se desvanece para aparecer como una transición entre la montaña y el mar, desmembrándose a lo largo del valle central.

Si la transferencia de ideas se produce a partir de la lectura de mapas irregulares, cuyo trazado responde a bio-geografías diversas, entonces una mirada transfronteriza surge para dar espacio y lugar a la autonomía territorial.

En este sentido me pregunto si es posible que, por definición, el aparato técnico y político central pueda activar autonomías.

Descentralizar implica, no solo transferir mecanismos técnicos de domesticación hacia otras geografías distintas del centro, sino también desatender a los mapas de control del territorio, cuya práctica cartográfica lo concibe como un cuerpo macizo y homogéneo.

Asumir una reflexión contemporánea, generar evocaciones y dar forma a estas experiencias, a distancia de los centros de poder, constituye un paso fundamental hacia la

desobediencia del mapa político. Las consecuencias de las decisiones adoptadas desde el centro, tienen un efecto directo en los territorios más alejados. Es la voluntad de vivir, trabajar y permanecer en ellos, como artistas y curadores, lo que verdaderamente activa las autonomías, ejerciendo una praxis descentralizadora, expandiendo, ensanchando y ampliando el saber, pensar y sentir de las comunidades.



BIOGRAFÍA

Amparo Prieto vive y trabaja en la región del Maule. Es artista visual, licenciada en Artes Visuales por la Universidad de Chile y máster en Diseño de Iluminación por la Universidad de Salamanca, España.

VALPARAÍSO: ENVÍOS, PRÉSTAMOS Y ENCARGOS

TEXTO CARLOS SILVA

Podríamos hablar de los envíos de Valparaíso como propuestas que asumen la noción de traslado mas allá del desplazamiento geográfico desde o hacia un centro: lo asumen desde relatos insertos en paisajes específicos, desde las palabras. Aquí las obras se constituyen como un diálogo, como un complemento con otros, en la posibilidad de ser un encargo, un rescate, incluso una transacción.

Pía Michelle como organización, lleva años trabajando en torno a problemáticas de diseño y ciudad, bajo un cuestionamiento de la función como aquello que rige toda producción. El proyecto *Espacios Comunes* plantea la recolección de distintas sillas en uso, prestadas por distintas familias, una especie de comodato, transformándolas temporalmente en mecedoras e incorporándoles testimonios en formato de audio, en los que sus dueños dan cuenta del origen y vida del objeto al interior del paisaje doméstico. Su instalación en el museo configura la posibilidad de un descanso, una opción al traslado.

Tevo Díaz presenta *Señales de Ruta*, un documental en torno a la poética de Juan Luis Martínez. El relato de Díaz se instala como un continuo a las operaciones de apropiación de Martínez en relación al texto como imagen, en su fragmentación y montaje. La propuesta audiovisual desde la tensión realidad-ficción configura un juego de improntas entre el que documenta y el documentado, resultando de esto una disolución de lo que reconocemos como estilo, probablemente, el legado más radical del artista viñamarino.

Las palabras espejadas de Macarena Oñate se lanzan como encargo a territorio insular: sus colegas artistas locales de Rapa Nui buscarán un lugar, un paisaje, un fondo para *linaje, mestizo y raza*. Oñate puede intuir el retorno de aquellas palabras e imágenes, incendiarias para ellos, y asume también la posibilidad de desvío del encargo —se conocen, fueron vecinos—. Para nosotros los turistas, es como mirarnos al espejo.

Donde estará mi primavera de Pablo Suazo, instala un Suzuki Carry, un vehículo para el trabajo (también conocido como pan de molde). Podríamos hablar de un relato casi karmático. Antes de disectar el vehículo, Suazo trató de reparar una versión anterior con el objetivo de tener un taller móvil de servicios gráficos artísticos, pero nada resultó como debió haber sido. El nuevo vehículo, regateado con los honorarios de Traslado, se despliega como una bitácora seccionada, como un cartel, como una declamación de la historia reciente del artista.

●
BIOGRAFÍA

Carlos Silva vive y trabaja en Valparaíso. Artista visual y docente, es miembro del colectivo Nekoe, donde realiza una labor curatorial y dirige el espacio de exhibición CasaNekoe. Se desempeña como docente del Taller de Creación en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar y del Taller de Proyecto en la Escuela de Fotografía Cámara Lucida de Valparaíso.

CURADURÍAS MACROZONALES

AR
TISTAS
VALPARAÍSO
MAULE
O'HIGGINS

MACROZONA 3

VALPARAÍSO



COLECTIVO PÍA MICHELLE

PABLO SAAVEDRA • JAVIERA MARÍN
SOLEDAD LEAN

VALPARAÍSO • 2009

OBRA PÁG.
— 83 —

Colectivo de artistas visuales con intereses múltiples, en búsqueda permanente de relacionarse con otras disciplinas como la curaduría, la carpintería, la botánica, la recolección, el diseño, el juego, la cocina, la solución de problemas, el diálogo y la sobrevivencia. Viven y trabajan en Valparaíso.

ESPACIOS COMUNES

2016-17 • Instalación • dimensiones variables

Obra que recupera mobiliario descartado y lo modifica para construir un objeto que se vuelve metáfora de los espacios y momentos de conversación: sillas y mesas que se vuelven mecedoras y recuerdan el ritmo y el vaivén de los intercambios orales. Por otro lado, se registran oralmente las historias de estos muebles y se les incorpora balancines, transformándolos en máquinas de descanso, para finalmente hacerlos coexistir en forma de instalación en un espacio común.

MACARENA OÑATE

SANTIAGO • 1971

OBRA PÁG.
— 84 —

Vive y trabaja en Concón y Rapa Nui desde hace diez años. Su obra se desarrolla principalmente en el espacio público y ha realizado exposiciones dentro y fuera de Chile.

CITA

2016 • Fotografías

Serie de fotografías realizadas por encargo a tres fotógrafos de Rapa Nui (Paula Rossetti, Mokomae Araki y Cristián Rapu), quienes debían fotografiar un reflejo de las palabras raza, mestizo y territorio. Con ello se pone en escena el modo en que conceptos como estos se construyen a partir de las relaciones sociales, unas que, en el caso de los habitantes de Rapa Nui, vienen marcadas por el cuño de lo colonial. La fotografía se vuelve, así, una huella cuyo sentido evidencia su constitución en múltiples niveles.

PABLO SUAZO

VIÑA DEL MAR • 1990

OBRA PÁG.
— 89 —

Artista con estudios en el Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso. Vive y trabaja en Viña del Mar. Se desempeña como profesor y comerciante en los alrededores de la ciudad jardín y sus modos de trabajo operan desde la desubicación y el chiste. Sus conocimientos se despliegan desde la gráfica para insertarse dentro de los contextos que le competen: estampado, tipografía, cartelismo, escritura y editorial en general. Ha expuesto en diversas instituciones.

DONDE ESTARÁ MI PRIMAVERA

2017 • Instalación • dimensiones variables

Desde el ejercicio de la escritura se plantea la intervención a un furgón Carry (vehículo ícono de transporte y soporte del trabajo en los años 80 en Chile). La intervención es una operación que recoge los trabajos realizados por la editorial que dirige el artista durante el último tiempo y, a su vez, narra los sucesos ocurridos en septiembre del 2014, cuando el comité central de la editorial fue apresado en actividades artísticas en terreno, lo que tuvo como consecuencia una causa judicial que puso en riesgo la continuidad de esta.

ARTISTAS

ÁLVARO TEVO DÍAZ

VIÑA DEL MAR • 1972

OBRA PÁG.

— 81 —

Documentalista, director de fotografía y productor ejecutivo, vive y trabaja en Viña del Mar. En 1998 emigró a Estados Unidos donde adquirió experiencia en el ámbito de la iluminación y la dirección fotográfica, trabajando en películas de estudio y cine independiente.

SEÑALES DE RUTA

2000 • Video documental, 30' en loop

Documental sobre la obra y pensamiento del poeta Juan Luis Martínez (1942-1993), que el autor denomina “subjetivo”. Atmosferas sublimes del paisaje chileno se mezclan en las páginas de *La Nueva Novela* (1977) y *La Poesía Chilena* (1978), polarizando las opiniones de tres personalidades claves en la literatura chilena: Miguel Serrano, Armando Uribe y Volodia Teitelboim. Pieza ganadora de varios festivales de cine, nacionales e internacionales.

MAULE



FRANCISCA BURGOS VALDERRAMA

TALCA • 1979

OBRA PÁG.

— 93 —

Artista visual, vive y trabaja en Talca. Desarrolla proyectos a través de instalaciones, performances y exposiciones fotográficas.

JARDÍN DE AGÜITA PERRA, TRANSVERSAL MAULINA Y SU PODER DE SANACIÓN

2017 • Instalación y acciones performáticas •
dimensiones variables

Investigación en el saber popular y oral sobre las hierbas medicinales habitualmente usadas en la preparación de

“agüita perra”. Se trata, a la vez, de una instalación y una performance que involucra a distintas personas con una tradición viva representativa del cordón transversal maulino en un trabajo colaborativo.

GALERÍA CÍVICA

GISELLA MORETY Y LORETO MUÑOZ

DIRECTORAS

CURICÓ • 2015

OBRA PÁG.

— 88 —

Galería Cívica desplaza la exhibición de artes visuales desde los espacios formales e institucionales hacia el espacio público. Recuperando mobiliario urbano en desuso, también utiliza una antigua paleta publicitaria como dispositivo de exhibición. Ubicada en plena vía pública, promueve el diálogo crítico de la obra en directo enfrentamiento y reflexión con el transeúnte, fomenta el acceso a bienes culturales a toda la población y alienta la producción, debate y difusión de las artes.

AMÉRICO RETAMAL

CURICÓ • 1994

Artista visual egresado de la Universidad de Chile. Desde la visualidad se ha involucrado con el sonido, la música, el teatro y la performance, ocupando como principales medios el audiovisual y técnicas apropiacionistas como el mashup y el collage.

VICTORIA

2017 • Video 8' en loop, audio

Video que explora el vínculo que se establece entre las personas y los edificios históricos de la ciudad de Curicó, la tensión entre el progreso y la memoria, el olvido y la permanencia, a través del recorrido visual de los restos a medio demoler del Teatro Victoria de esa ciudad y, con ello, en palabras del colectivo, “explora el vínculo que se establece entre las personas y los edificios históricos de la ciudad, la tensión entre el progreso y la memoria, el olvido y la permanencia”.

ARTISTAS

ROLANDO CISTERNAS

TALCA • 1976

OBRA PÁG.

— 87 —

Artista visual y dibujante, vive y trabaja en Talca. Especializado en el dibujo de ilustración científico médico, su obra incursiona en grandes formatos, instalando una reflexión sobre el hacer, la memoria y el tiempo.

TRABAJO DE CAMPO

2017 • Intervención gráfica • dimensiones variables

Textos de Jonnathan Opazo Hernández

Obra que nace a partir de una serie de dibujos que abordan el paisaje desde la memoria. Desde ahí, se genera una ficción que se adentra en el recorrido de este lugar imaginario, el que se constituye como un punto de encuentro entre dibujo y escritura para abrir una lectura posible, que trae consigo elementos propios del territorio del Maule. Surgen de esta manera, no solo imágenes, sino también olores, sensaciones y reflexiones propias de un observador quieto, característica de nuestra idiosincrasia campesina.

O' HIGGINS



BELÉN URIBE

RANCAGUA • 1987

OBRA PÁG.

— 91 —

Licenciada en Artes Visuales, profesora de Artes y magíster en Gestión Cultural, en la Universidad de Chile. Ha participado en diversas exposiciones colectivas dentro de Chile, destacando además su producción fotográfica para publicaciones y registros museográficos.

HOSPITAL

2010-16 • Fotografías

Serie fotográfica que documenta los distintos espacios del edificio que albergó el Hospital Regional de Rancagua, en particular aquellos marcados por huellas de vida y muerte: los pasillos por los que se transportaba a los fallecidos hacia la morgue del hospital y los espacios de lavandería en que las huellas de las intervenciones quirúrgicas eran sistemáticamente borradas de las sábanas y prendas usadas por los pacientes. En ambos casos, las experiencias personales se ven subsumidas y casi borradas por estructuras sociales que las superan, como la articulación de la identidad étnica o los servicios de salud.

CENTRO CULTURAL AGUSTÍN ROSS

PICHILEMU • 2009

OBRA PÁG.

— 85 —

Creado el 2009 con el fin de salvaguardar el patrimonio artístico, artesanal y patrimonial de Pichilemu y promover los bienes externos que contribuyan a fortalecer y desarrollar su cultura.

HÉCTOR LUIS PACHECO

PICHILEMO • 1960

Vive y trabaja en Pichilemu. Desde pequeño tuvo una fascinación por la naturaleza y en especial por las aves; a los 14 años su profesora de arte le pidió que pintara un sueño y de ahí surgió un mundo colorido, que hoy asocia al surrealismo abstracto, quedando en evidencia su sensibilidad artística. Su oficio como vulcanizador, de manera autodidacta, ha llamado la atención, siendo invitado a varias exposiciones en su región.

PINCHAZOS

2005-14 • Técnica mixta • dimensiones variables

Selección de obras del artista, realizadas a partir de los “pinchazos” que encuentra en las ruedas que repara en su vulcanización.

ARTISTAS

JOSÉ ULLOA ACOSTA

RANCAGUA • 1985

OBRA PÁG.

— 95 —

Vive y trabaja en Santiago. Licenciado en Educación y Pedagogía en Artes Visuales de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile, y licenciado en Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha participado de múltiples exposiciones en Chile y el extranjero, siendo su obra parte de colecciones en Bilbao, Santiago y Berlín.

EFECTOS RESIDUALES

2015-16 • Video instalación • dimensiones variables

A través de diversos soportes, el artista plasma aspectos de una performance con la que volvió a poner en acto un recuerdo a la vez familiar y político: durante una huelga de los trabajadores del cobre, realizada en Rancagua en 1981, la madre del artista lanzó un proyectil a los carabineros. Ulloa reconstruye ese acto a partir del relato oral de los hechos por parte de sus padres y lo vuelve, así, parte de la reconstrucción de la memoria política de la región.

TOMÁS QUEZADA CRUZAT

RANCAGUA • 1989

OBRA PÁG.

— 92 —

Artista visual, vive y trabaja en la provincia del Elqui, Coquimbo. Su trabajo aborda principalmente la exploración de las dimensiones micro y macro del paisaje y las relaciones que surgen con el mundo industrial, a través de diversos medios. Ha expuesto de forma individual en diversos lugares de Chile.

VEGAS Y CONSTRUCCIÓN

2014 • Dibujo (alquitrán tapagoterías, parafina y grafito sobre hojas de papel mecanografiado)

EL SAUCE Y LOS SUSURROS

2013 • Dibujo (alquitrán tapagoterías y parafina sobre hojas de oficio impresas)

Ambas obras confluyen sobre la reflexión de hacer dibujo desde una indagación del entorno y del campo en que habitaba en la Región de O'Higgins. En sus recorridos por los lugares cercanos recopiló diversos materiales que después dibujó en lienzos de gran formato, generando un nuevo paisaje del campo en que se encontraba situado.



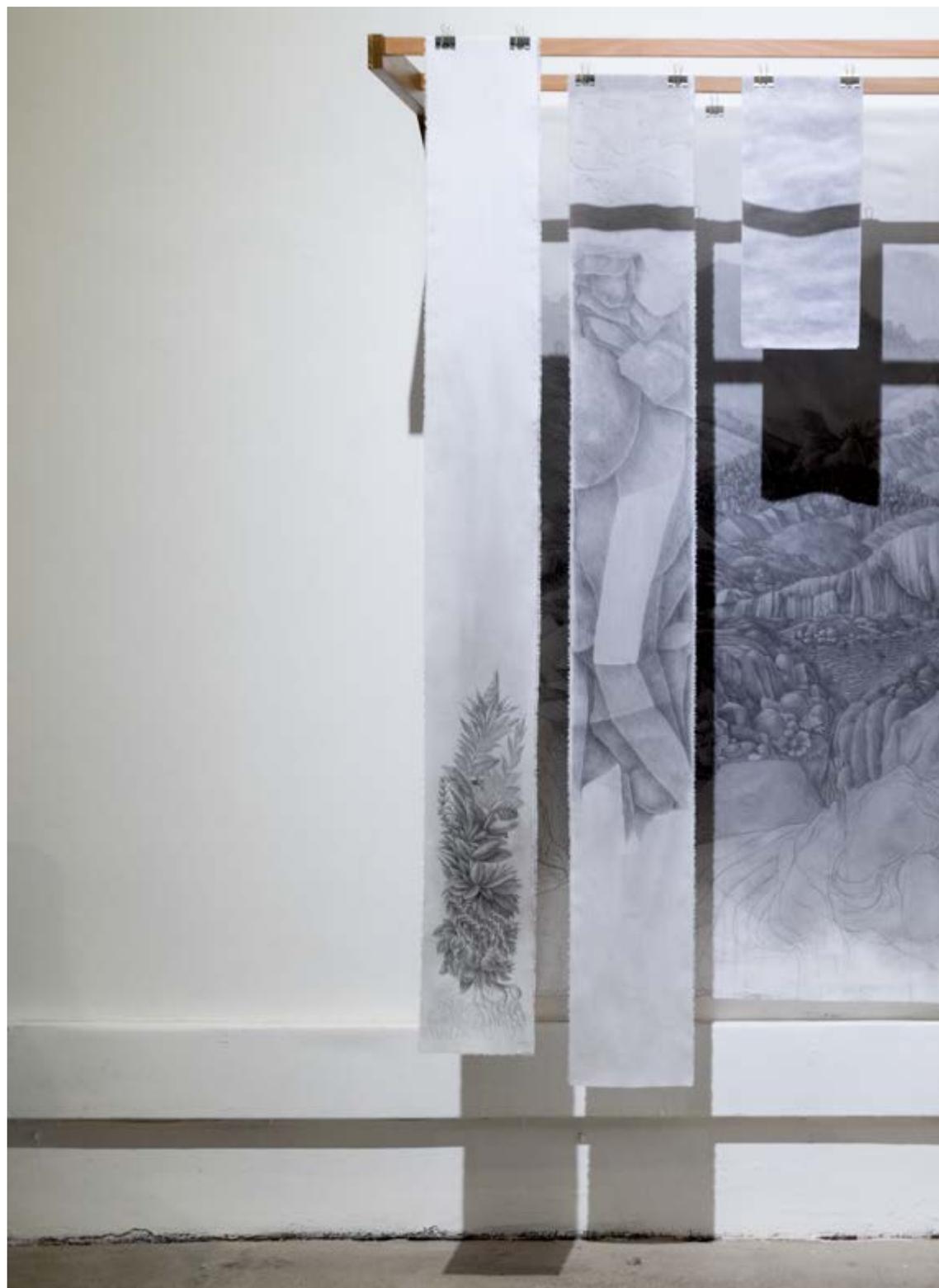






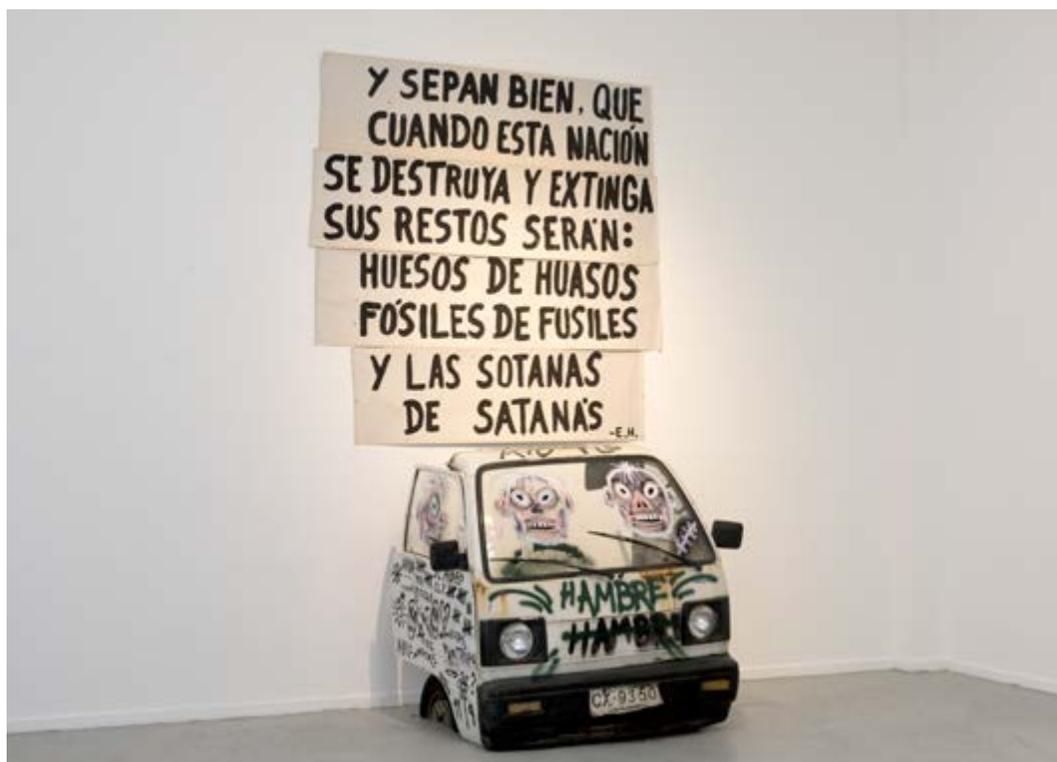
























CURADURÍAS MACROZONALES

VIII

IX
BIOBÍO
LA ARAUCANÍA
LOS RÍOS

XIV

MACROZONA 4

ARTISTAS

BIOBÍO

CHRISTIAN RODRÍGUEZ
COLECTIVO CAJA DE CARTÓN
FRANCISCO BRUNA
NATASHA DE CORTILLAS
NAYADET NÚÑEZ

LA ARAUCANÍA

COLECTIVO INCHIW
CRISTIÁN WENUVIL
FELIPE DURÁN
GONZALO CASTRO

LOS RÍOS

INICIATIVA EMERGENCIA
JAVIER SOTO
KATHERINA OÑATE
PATRICIO CURIHUAL



CURADORA

CAROLINA LARA

EQUIPO

CRISTÓBAL BARRIENTOS
GONZALO CUETO
CAROLINA OPAZO

CURADOR INTERNACIONAL INVITADO

MIGUEL A. LÓPEZ

MIGUEL A. LÓPEZ. SOBRE LA IDEA DE RECONOCIMIENTO EN LA ESCENA ARTÍSTICA DEL SUR DE CHILE

POR ALEJANDRA VILLASMIL

Uno de los invitados extranjeros al programa Traslado fue el escritor, curador e investigador peruano Miguel A. López (Lima, 1983), curador en jefe de TEOR/ética, en San José de Costa Rica, y quien tiene una amplia experiencia trabajando en espacios independientes o proyectos autogestionados en América Latina, como Lugar a Dudas (fundado en el 2004) ubicado en Cali, Colombia, y Espacio La Culpable (2003-2008) y Bisagra (fundado en el 2014), ambos en Lima, Perú.

Desde hace varios años, López viene indagando las transformaciones en los modos de entender y hacer política desde el arte en América Latina, así como sobre las rearticulaciones críticas del feminismo, el género y la sexualidad desde una perspectiva del sur. En Traslado tuvo la oportunidad de conocer la escena artística de las regiones del Biobío (Concepción), La Araucanía (Temuco) y Los Ríos (Valdivia), trabajando con curadores y artistas locales en la revisión de portafolios y visitando algunos espacios y talleres. López también ofreció una charla en cada una de esas ciudades, en la que presentó su visión curatorial a través de algunos modelos y referentes que impregnan su práctica.

En esta entrevista, realizada en Santiago en agosto del 2016, cuenta sobre su experiencia en este programa estatal dirigido a la capacitación, profesionalización, activación y asociatividad para curadores, mediadores, agentes culturales y artistas de cinco regiones del país, destacando la importancia del trabajo colectivo y del reconocimiento mutuo.

¿CUÁL FUE TU IMPRESIÓN DE ESTOS DESPLAZAMIENTOS EN EL SUR DE CHILE?

Yo había venido en el 2010 a Chile pero solo había visitado Santiago y Valparaíso, no había estado en el sur ni en el norte. Entonces ha sido para mí muy grato estar de vuelta para conocer otros aspectos de la producción artística de Chile. Mi visita se dio como parte del programa Traslado, el cual buscó generar una dinámica donde distintos curadores internacionales y locales establecieran un diálogo y construyeran una mirada crítica del contexto en el que trabajan. Entiendo que esto es un experimento, y en ese sentido gran parte de las cosas que he podido ver las entiendo como parte de un proceso de construcción. El equipo que me convocó, Varinia, Simón y Felipe, ha venido redefiniendo y revisando el programa durante el proceso mismo de esta invitación. Me invitaron a trabajar con cuatro curadores regionales de la Zona Sur: Carolina Lara, como curadora regional, Gonzalo Cueto, de Temuco; Cristóbal Barrientos, de Concepción; y Carolina Opazo, de Valdivia. Estuvimos recorriendo estas tres ciudades con la intención de crear espacios de conversación con los artistas locales a partir de la experiencia de mostrar sus propios trabajos. No era estrictamente una revisión de portafolios, sino que se generaba una dinámica mucho más rica en donde no solo los curadores hablábamos sino que todos participaban de las conversaciones. Creo que una de las cosas más significativas de estos encuentros es que permitió un espacio de conversación entre artistas

locales que permitía contrastar las miradas de los curadores con la propia producción. Habían muchos artistas que no se conocían entre ellos previamente, o varios otros operando en los márgenes. Al ser una convocatoria abierta permitía que todos pudieran compartir su trabajo, desde un artista que pintaba su propia relación con Dios hasta otros que estaban ensayando experimentos nuevos. Era bastante abierto, por lo cual no se revisaron solo cuerpos de obras terminados, sino también obras en proceso. Fue muy enriquecedor.

Así también en cada una de las ciudades presenté una charla sobre algunos aspectos de mi trabajo curatorial. En algunos casos fueron mis investigaciones históricas, como la recuperación de la obra de la artista conceptual peruana Teresa Burga o la exposición “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina” (2012) que curamos con la Red Conceptualismos del Sur para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Y en otros casos, compartí experiencias cercanas y afines, como el proyecto del Museo Travesti del Perú del filósofo y *drag queen* Giuseppe Campuzano, fallecido en el 2013. De hecho, creo que fue especialmente enriquecedor porque viajó conmigo la artista argentina Gala Berger, que es fundadora de Museo La Ene en Buenos Aires, por lo cual pudimos establecer diálogos muy interesantes sobre lo que implica sostener iniciativas independientes, generar colectividad y sobre la labor de gestión, investigación y organización de exposiciones.

¿QUÉ ES LO QUE MÁS HAS VALORADO DEL PROGRAMA TRASLADO?

Tal como lo veo, el proyecto Traslado busca impulsar una mirada descentralizada y plural de las escenas artísticas en Chile, lo cual me parece muy valioso porque en América Latina, en general las esferas culturales suelen estar excesivamente centralizadas. No tengo dudas que deben haber muchísimos aspectos que corregir, partiendo de que inevitablemente el proyecto y los recursos vienen, una vez más, de Santiago. Pero creo que el hecho de que una entidad estatal asuma esta responsabilidad debe ser resaltado, con todos los errores que ello conlleve en el proceso de aprender a

hacerlo. En Perú, por ejemplo, casi todos los recursos y la infraestructura están centrados en Lima, la capital, y es muy poco lo que se sabe desde afuera hacia adentro, y viceversa. Esto genera desigualdades, no solo en términos de visibilidad y representación, sino también comprensibles sensaciones de abandono y disgusto. Y es que no solamente se trata de que estén centralizados el dinero y los espacios de exhibición, sino que además está centralizado el discurso y las interpretaciones de lo que suele ser considerado relevante, pertinente, e incluso “contemporáneo”. Hay una estructura del gusto derivada en muchos casos de geografías y relaciones de poder coloniales. Así, el discurso dominante lee todo lo que le rodea desde un prisma específico, que es generalmente urbano y con cierta aspiración cosmopolita. Se construye entonces un marco interpretativo que deja poco espacio para que otro tipo de prácticas interpelen ese modelo centralista. Esto salió a la luz en los encuentros que tuvimos.

¿POR EJEMPLO, QUÉ TEMAS O LENGUAJES APARECEN EN LA REGIÓN QUE SE OPONEN A ESTE DISCURSO CENTRALIZADO? ¿QUÉ TE LLAMÓ LA ATENCIÓN ESPECÍFICAMENTE DE ESTA ESCENA?

En Concepción estuve menos de 24 horas, fue un viaje rápido. Me gustó mucho conocer el trabajo de Guillermo Moscoso, un artista que está trabajando desde fines de los años noventa, que hace una reflexión muy potente sobre VIH y el SIDA. De hecho hay pocos artistas que trabajan de manera persistente sobre este tema. Él lo hace inicialmente a través de xilografías y luego a través de una práctica performativa, donde su cuerpo se convierte en un vehículo de interpelación pública de los discursos religiosos, como en acciones públicas frente a la catedral, por ejemplo, con transeúntes circulando, interviniendo las páginas de la Biblia y denunciando las formas en que se sostiene cotidianamente la violencia y la exclusión. Así también, varias de sus obras son instalaciones con guantes, con objetos quirúrgicos que tienen que ver con el cuidado y la medicina, así como la forma en que se construye la representación de un cuerpo enfermo. En ese momento, Carolina Lara y él

VIII

estaban preparando una revisión que iba a reunir veinte años de su trabajo en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, un esfuerzo muy valioso. También hay investigaciones muy potentes como la de Leslie Fernández, que además de su trabajo como artista tiene iniciativas de investigación histórica y proyectos colectivos como Proyecto Móvil, que son vitrinas que han servido para mostrar arte emergente local en distintos espacios públicos. Este último es un ejemplo claro de cómo idear alternativas para mostrar arte contemporáneo de la Región del BíoBío ante la carencia de infraestructura institucional, lo cual incluso pueden permitir parasitar museos como ha estado sucediendo con la aparición del Proyecto Móvil en el MAC Quinta Normal en Santiago a lo largo del 2016.

En Temuco fue excepcional ver la manera cómo los artistas están trabajando la temática mapuche, muchos de ellos autoidentificados como mapuche. Varios de ellos trabajan desde la práctica comunitaria y local, retomando las labores de tejido a través de la autogestión, como por ejemplo el Taller y Escuela de Arte Textil Mapuche Ad Lallin, activo desde el 2007. Hay una conciencia clara de cómo el tejido puede estar asociado con la historia personal y hacer frente a situaciones de violencia. Otros artistas se han decantado hacia intervenciones públicas o indagaciones en archivos históricos sobre la representación del pueblo mapuche, como la obra de Gonzalo Castro. Pudimos ver también performances altamente politizadas, como el trabajo de Camila Collipal (junto a Issac Brand, en el colectivo Inchiw), una artista muy potente que trabaja con su cuerpo, haciendo intervenciones inesperadas en el espacio público, por ejemplo, caminando al interior del metro de Santiago, donde utilizó un hilo rojo para amarrarlo en las barandas mientras solicitaba no guardar silencio frente a la persecución contra la comunidad mapuche. Ella trabaja en un circuito más *underground* o periférico, en diálogo con el activismo y lo escénico.

¿CÓMO DIFUNDEN ESTOS ARTISTAS SU TRABAJO, ENTENDIENDO POR SUPUESTO LA PRECARIEDAD DEL CONTEXTO,

DONDE EXISTEN MUY POCOS ESPACIOS DE EXHIBICIÓN? ¿PRODUCEN MUCHA OBRA PERO NO LA MUESTRAN, O MÁS BIEN DEJAN DE PRODUCIR JUSTAMENTE PORQUE NO TIENEN DONDE EXHIBIRLA?

En Temuco percibí que los artistas están construyendo sus espacios. De hecho, existe una historia de espacios autogestionados por artistas, y con varios de ellos conversamos sobre la importancia de documentar estas experiencias a través de publicaciones caseras, libros autoeditados o testimonios escritos y orales. Evidentemente como curador o artista uno hace cosas para vivirlas en el momento y activar desde la experiencia distintos aspectos de la producción cultural, y no estás necesariamente pensando en registrarlo todo. Eso lo reconozco porque yo he sido parte de varios colectivos y espacios independientes en Lima y las prioridades y las energías se van, principalmente, en hacer que las cosas ocurran —algo que ya de por sí es bastante difícil—. Pero una vez que miras con distancia, varios años después, todo eso que se hizo, es cuando resulta evidente que haberlo documentado o haber construido formas de transferencias de esas experiencias es absolutamente vital para garantizar tanto la continuidad como la divergencia. El mismo curador del programa en Temuco, Gonzalo Cueto, es integrante de uno de estos colectivos, Laboratorio de Arte y Cultura.

En Valdivia surgió toda la discusión en torno al Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia. Este museo, que pertenece a la Universidad Austral de Chile, está en gran medida obsoleto. Tiene veinte años de fundado y no ha logrado construir una programación sostenida, porque no tiene recursos, es cierto, pero también porque a nivel de gestión no ha habido la capacidad, no solo de conseguir auspicios sino de involucrar a la comunidad local. Un proyecto de museo no solo tiene que ver con recibir grandes montos de dinero, sino con generar una alianza real con la sociedad civil y artística, que permita convertir esa institución en una esfera pública viva. Es decir, un museo debe ser un lugar donde se puedan debatir cosas que son importantes y pertinentes para toda la comunidad en la que se sitúa. A veces tenemos también esta idea

paternalista de que el museo da espacios a los artistas para exhibir, y por ese motivo los artistas tienen que sentirse agradecidos y satisfechos con el museo porque supuestamente les va a permitir mejorar su visibilidad. Pero hay que romper con esta idea. Lo único que le va a dar legitimidad, aval, a ese museo, es justamente que la comunidad lo reconozca como suyo. Y fue bastante interesante porque, luego de visitar al museo, Gala y yo decidimos hacer una charla específicamente centrada en iniciativas de museo conscientes del escenario político donde operan. Sabíamos que iba a ser una oportunidad rica y polémica para interpelar al Museo de Arte Contemporáneo e intercambiar palabras con el director, Hernán Miranda, que estuvo también presente. Esa polémica dio pie a que los artistas también dieran sus opiniones sobre el trabajo de la institución. Ese intercambio, incluso por momentos tenso, fue bastante excepcional. A veces es necesario tener interlocutores externos para que algunas opiniones o malestares puedan aterrizar y ser conducidos constructivamente. Claramente todos querían un museo vivo, activo, responsable, capaz de responder a las necesidades y urgencias de su contexto.

Otros espacios que se revelaron muy importantes en estas visitas fueron la creación de instancias de formación y talleres, ya sean autogestionados u organizados por instituciones. En Temuco se venía realizando un taller impulsado por el Consejo de la Cultura donde se estaban investigando las herramientas visuales del video. Es interesante porque muchos creadores vienen de un espacio autodidacta y empiezan a crear cuerpos de obra que se relacionan con ellos mismos y sus preocupaciones inmediatas. La fotografía ha sido también un lenguaje recurrente y realmente importante de pensar y ver cómo cuidar, porque allí hay una memoria invaluable. Fue muy interesante el caso de un fotógrafo periodístico, Jaime García, que tiene un archivo impresionante desde los años ochenta hasta ahora, un material infinitamente valioso que va desde documentaciones del campo hasta de marchas y organizaciones sociales. Otros artistas utilizan la fotografía para documentar su propia experiencia de vida. Hay un fotógrafo fantástico en Temuco, Jorge Hernández, que viene de la fotografía de arquitectura. Él ha venido haciendo un trabajo paciente y silencioso.

Comenzó fotografiando patios vacíos de liceos públicos y privados, y a través de una mirada cuidadosa de las propias edificaciones construye metáforas poderosas y poéticas sobre el estado de lo educativo en el presente. Esto abordado a través de la arquitectura y de los patios de recreo, que son esos espacios donde los cuerpos se encuentran y socializan. ¿Qué tipo de socialización se genera en estos espacios educativos? ¿Cómo la arquitectura genera formas de circulación específicas? La arquitectura también produce subjetividades.

Y CÓMO LA ARQUITECTURA HABLA
DE UN TEMA DE CLASES, DE LA
EDUCACIÓN PÚBLICA VERSUS LA
EDUCACIÓN PRIVADA.

Exacto.

SON ARTISTAS QUE TRABAJAN CON TEMAS
CONTINGENTES, NO NECESARIAMENTE
INTIMISTAS, NI MUY PERSONALES.
EL VIH, EL CONFLICTO MAPUCHE, LA
EDUCACIÓN... SON TEMAS UNIVERSALES,
TRANSVERSALES.

Creo que estos artistas parten de reconocer sus propias urgencias y preocupaciones. Y justamente desde allí utilizan los recursos visuales que tienen a la mano para dar cuenta de ello, para poner los conflictos sobre la mesa. Hay claramente limitaciones de infraestructura, educativas y de acceso a espacios, pero eso no es un impedimento para que ellos sigan creando. Algo importante es que están muy conscientes desde donde están produciendo, del lugar en el que están parados. Esto ha sido muy emocionante de ver. Lo más interesante del proyecto Traslado tiene que ver con ese nivel de reconocimiento mutuo que está generando entre los propios agentes culturales. De hecho, ni Carolina Opazo ni Gonzalo Cueto son curadores propiamente, son artistas, pero asumen la función de curador(a) en términos de entender la importancia de organizar espacios de diálogo sobre el arte reciente. Por eso digo que la idea de reconocimiento, algo que Carolina Lara señaló insistentemente en estos encuentros, es súper importante. Por ejemplo, Gonzalo Cueto y Carolina

VIII

Opazo no se veían desde el año 2007, desde un proyecto que hicieron llamado Bloque Sur, que fue una iniciativa de estudiantes para pensar sobre su propia situación, en el sur de Chile. Ellos son prácticamente vecinos, pero sin contacto en el cotidiano. Prestar atención nuevamente a lo que viene sucediendo en cada lugar va a promover más circulación al interior de las regiones. Esto es sumamente valioso.

En esos días se habló mucho también sobre lo que significaba Traslado como ese gran proyecto que termina con una muestra en Santiago, lo cual es importante, pero también corre el riesgo de que vuelva a replegarse bajo la lógica centralista. Entonces, y esto lo hemos reconocido todos los que estuvimos participando en estos encuentros, más allá de que la gran exposición ocurra o no en Santiago en el 2017, lo importante es el empoderamiento de las prácticas locales. De hecho, si algo puede garantizar la supervivencia de las prácticas en los escenarios del sur-sur (en términos geográficos pero también políticos) es el fortalecimiento de las relaciones de los propios agentes y sus circuitos autogenerados. No se puede depender de las lógicas metropolitanas sino estimular la creación de una institucionalidad propia, ya sean espacios independientes, experimentos educativos, publicaciones autogestionadas, plataformas de conversación o redes de intercambio a partir de reconocer las problemáticas comunes. A veces pequeños gestos utópicos dan lugar a transformaciones impensadas de todo un grupo o una generación de actores culturales, y no estoy hablando necesariamente de hacer exposiciones. Uno habitualmente ve las exposiciones como el punto de llegada del arte contemporáneo, como aquello a lo que indefectiblemente deben aspirar aquellos que se consideran artistas o curadores, pero hay que cuestionar esas presunciones. Ese es otro tipo de centralismo que es necesario quebrar, la preponderancia del formato expositivo, y permitimos dar lugar a otro tipo de experiencias de comunicación. En suma, en la medida en que se abran espacios de intercambio y socialización, las escenas se van a fortalecer, y eso fue lo que sucedió durante Traslado.

BIOGRAFÍA

Miguel A. López (Perú) es escritor, investigador y curador en Jefe de TEOR/ÉTica y Lado V en San José, Costa Rica. Entre 2012 y 2013 fue curador invitado de Lugar a dudas en Cali, Colombia. En Lima, integró el espacio de artistas y colectivo Espacio La Culpable durante 2006 y 2008, y es cofundador del espacio Bisagra.



CUERPO, TERRITORIO Y COMUNIDADES

TEXTO CAROLINA LARA

En una primera mirada a las regiones del Biobío, La Araucanía y Los Ríos —reunidas a propósito del programa Traslado del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes—, como equipo curatorial apreciamos un territorio efectivamente relacionado y especialmente prolífico en cuanto a capacidad creativa y crítica. A cargo de quien escribe (situada entre Tomé y Concepción), y sumando a Cristóbal Barrientos (Chillán), Gonzalo Cueto (Temuco) y Carolina Opazo (Valdivia), el trabajo partió con un necesario proceso de reconocimiento mutuo, que en verdad había comenzado antes, a través de las labores que cada uno ha emprendido desde sus respectivos lugares.

El trabajo curatorial de la macrozona sur se alimentó entonces de las constataciones compartidas sobre una suerte de desarrollo del arte contemporáneo fuera de Santiago, que tendría carácter propio, determinado sin duda por la presencia de escuelas de arte universitarias y por las carencias propias de sistemas precarios y periféricos. En la relación con el contexto que asume casi por definición el arte contemporáneo, vimos modos de hacer comunes en el trabajo con el cuerpo, el territorio y las comunidades, a través de *performances*, acciones colectivas, recorridos y búsquedas en la ciudad o el paisaje, y de prácticas relacionales. La propuesta curatorial planteó estos ámbitos como ejes temáticos, viendo al mismo tiempo la necesidad de desafiar el centralismo y de potenciar el diálogo interregional más allá de la exposición programada para Santiago.

En los momentos de discusión y diálogo como equipo, contamos además con la asesoría del curador inter-

nacional Miguel López (Perú). Surgieron así preguntas: ¿cuáles son nuestras preocupaciones contemporáneas, nuestras propias referencias y desplazamientos? Si percibimos que lo propio se genera desde la conexión con el territorio, desde la necesidad de responder a interpelaciones propias del presente y de nuestros lugares, ¿cómo esas imágenes, representaciones, movimientos, están reflejando de modo desafiante el momento en que vivimos? ¿Qué formas posibles adoptan estas prácticas que buscan una relación con el contexto más directa, y que no necesariamente se plantean para exponerse en galerías y ser transables? Finalmente, ¿qué es arte contemporáneo desde nuestros lugares?

Desde un comienzo se hizo necesario definir el concepto de “arte contemporáneo” según la realidad regional, en contraposición a las convenciones que vienen predefinidas tanto de los epicentros internacionales como de una política que durante años se ha instalado desde la capital hacia el resto del país. Esta dificultad de redefinir “lo contemporáneo” la vimos como el principal desafío al momento de establecer la selección de artistas y obras para lo que significaba una exhibición en espacios consagrados en el epicentro del arte nacional. La posibilidad era interpelar en el lugar los desequilibrios, desbalances y desigualdades, desde contextos no necesariamente especializados, desde artistas que vienen de otras disciplinas, con otro tipo de producciones que no son necesariamente los académicos, los oficiales o internacionalizados.

VIII

DESPLAZAMIENTO DE ESCENA

Desde Concepción, la relación de las prácticas de arte contemporáneo con comunidades o su activación desde lo colectivo son procesos que vienen realizando el último tiempo varias plataformas de trabajo —Mesa 8, Móvil, Casa Poli y Casa 916, entre otras—. Una particularidad aquí es la transversalidad y versatilidad de los artistas y productores culturales. Algo de esto se encuentra en la selección realizada para la exhibición: en la presencia de Natascha de Cortillas, académica del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Concepción, que integra Mesa 8, así como de Andrea Herrera, también de Mesa 8, y Sebastián Rivas, cogestor de Casa 916, que conforman, junto a Alejandra Grandón, el colectivo de fotografía Caja de Cartón.

En su serie de acciones *Sobremesa*, De Cortillas congrega a invitados significativos para el medio local en torno a una comida que realiza luego de un proceso de investigación sobre la tradición de la cocina local. Los registros de estos encuentros fueron expuestos por primera vez en una muestra en el Museo de Arte Contemporáneo. Lo mismo ocurrió con la propuesta de Caja de Cartón. La residencia que efectuaron en el 2016 en Teodoro Schmidt, Región de La Araucanía, escarbó en la memoria de una localidad llamada originalmente Huilio, a partir de la fotografía. De esto resultaron un evento comunitario, que celebró el final de varias actividades, y un libro. En la muestra se relevaron fotos de álbumes familiares.

Francisco Bruna es un pintor que representa la figura del artista contemporáneo que sale de la universidad para circular en espacios de arte contemporáneo, trabajando los desplazamientos del taller hacia la ciudad y la acción *in situ*, así como del cuadro hacia otras materialidades. Un mural de barro que representaba un paisaje de su natal Mulchén, la orilla de un río donde desaparecieron cuerpos de detenidos en dictadura, fue en Santiago un despliegue de vestigios efímeros, cuerpo, pintura y del barro trasladado kilómetros desde el lugar de origen.

La residencia en Chillán de Cristóbal Barrientos (integrante del equipo curatorial y del colectivo de fotografía de Concepción, Guerrilla) en ese tiempo, permitió

visibilizar el trabajo en grabado de Christian Rodríguez, artista formado en la Universidad de Concepción, que representa a su vez un desplazamiento de escena, al radicarse en una ciudad señalada —entre otros hitos culturales— por el magnífico mural de David Alfaro Siqueiros en la Escuela México. Sus xilografías, parte de la serie Bicentenario Flaite, son un híbrido de registros, integrando irónicamente personajes típicos de la zona con héroes de nuestra historia republicana.

Nayadet Núñez fue una especie de hallazgo y un desplazamiento hacia el mundo del arte de una alfarera originaria de Quinchamalí, localidad conocida por su tradición artesanal. Nayadet había tenido apariciones en la prensa local por un trabajo que “contradice” la tradición impuesta, impregnándole características propias de lo cotidiano, transformando, por ejemplo, la figura emblemática de Quinchamalí, *la guitarrera*, en una embarazada. Ella declara que su intención no es la creación de un nuevo producto comercial sino representar su realidad a través de la técnica aprendida de sus antepasados.

IRRUPCIONES EN EL PAISAJE

Hay un hito que marcaría el conflicto en La Araucanía, plantea Gonzalo Cueto, y es la entrada del ejército chileno en 1850 y hasta 1883, cuando el pueblo mapuche es derrotado militarmente y, por ende, anexo su territorio al mapa chileno. “Comienzo con esta reflexión para situar una intensidad de relaciones que se vive actualmente en Wallmapü. Desde la práctica en artes visuales que cruza observaciones en una coyuntura específica política y territorial, es imposible no mirar esos límites que amenazan con desbordarse en amplias esferas de la vida en Wallmapü, entendida también como una suerte de espacio de experimentación estatal y neoliberal que domina y direcciona relaciones humanas, y sobre todo la recepción de procesos y productos estéticos”, agrega el curador y artista que integra en Temuco el colectivo Laboratorio de Arte y Cultura.

Felipe Durán, el colectivo INCHIW, Gonzalo Castro y Cristián Wenuvil, representan esa avanzada que mira y reflexiona sobre esos procesos históricos, desde los

márgenes, al borde de la represión y la violencia que se vive en el territorio. Durán, desde una fotografía documental que requiere la íntegra conexión con comunidades afectadas por la militarización para difundir los registros en medios de comunicación en resistencia. Castro, inmiscuyéndose en la ruta entre Purén y Con-tulmo para cambiar la señalética del camino por signos sobre el sistema extractivista, empresarial y militar que los domina.

Wenuvil, a su vez, exhibió sobre un manto mapuche al muro, el registro de una *performance* que recoge elementos del *pufketu*, rito de una machi que expulsa el *weza newen*, lo maligno, mediante la aspersión, desde el interior del cuerpo y por la boca, enfrentándose en la ciudad a instituciones estatales y católicas. También desde la *performance*, INCHIW ha realizado un trabajo de irrupción en el espacio público. Para la muestra, la dupla de Camila Collipan e Isaac Brand optó por exhibir el registro fotográfico y en video de una acción realizada durante la inauguración especialmente para las cámaras, una escena dentro de la escena, donde los cuerpos desnudos se encontraban en situaciones de dominación y símbolos mitológicos.

Por otro lado, en Valdivia, el diagnóstico pasó necesariamente por la influencia de dos instituciones: la Escuela de Artes Visuales en la Universidad Austral y el Museo de Arte Contemporáneo, instituciones que, sin embargo, no tendrían un impacto proporcional en la ciudad, advirtiéndose al mismo tiempo una escena artística al margen, “donde la precariedad es tal que muchas veces solo se sostiene en el encuentro y el diálogo en casas, bares y cafés”, opina Carolina Opazo, curadora de la Región de Los Ríos, que integró Iniciativa Emergencia, colectivo conformado actualmente por Francisca Jara y José Luis Marcos.

Iniciativa Emergencia trabaja directamente con comunidades, realizando ejercicios de mediación que ayudan a levantar contenidos artístico-culturales en los lugares de intervención, colaborando con manifestaciones barriales, instituciones de activación pública y movimientos sociales y urbanistas. El trabajo con el territorio de Javier Soto, por otro lado, es más exploratorio, sumergiéndose en sistemas propios de comunidades del

sur de Chile; fragmentos de paisajes, usos constructivos, tradiciones, son trasladados al espacio de exhibición como una suerte de *ready made* o ensamblaje que repone más bien objetos abstractos y simbólicos.

Con un trabajo que conecta cuerpo y ciudad, Patricio Curihual aborda formatos como el video, la *performance*, la pintura y la fotografía, sumergiéndose en la cultura más *underground* de Valdivia. Su trabajo toma referencias de la calle y de historias de cercanos. En general, sus amigos se transforman en elementos de sus obras, interviniendo con sus cuerpos lúdicos o embriagados, paisaje y ciudad, ironizando sobre los patrones de género, patrióticos, religiosos, coloniales. Con un cuestionamiento sobre los moldes impuestos y las estructuras de poder, Katherina Oñate se enfoca a su vez en el ámbito escolar, repitiendo, a través de estrategias gráficas, recortes propios de libros escolares. Un trabajo con el espacio que fue una apuesta para el Museo de Arte Contemporáneo donde instaló un taller de costura de uniformes, que podía ser intervenido por el público.

Estas fueron algunas de las nociones que vimos necesarias: trabajar desde el rol social que asume el arte en estas regiones, con el interés de visibilizar y resignificar cuerpo, territorio y comunidades. Desde este rol político, donde el arte tiene más que ver con relaciones horizontales, la búsqueda de encuentros y procesos colectivos que con una carrera artística, exhibiciones y transacciones.

●
BIOGRAFÍA

Carolina Lara nació en Osorno y vive y trabaja en Tomé. Periodista de la Universidad de Concepción, licenciada en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile y magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile, se dedica al periodismo cultural, la escritura, la curaduría y la difusión de arte contemporáneo. Actualmente, es encargada del Punto de Cultura Federico Ramírez de la Municipalidad de Concepción y crítica de arte del diario La Tercera (Santiago).

CURADURÍAS MACROZONALES

AR
TISTAS
BIOBÍO
LA ARAUCANÍA
LOS RÍOS

MACROZONA 4

BIOBÍO



CHRISTIAN RODRÍGUEZ

CONCEPCIÓN • 1970

OBRA PÁG.

— 117 —

Oriundo de Hualpén con residencia en Chillán, el artista se dedica al grabado. Sus imágenes son de tendencia figurativa y expresionista, con temas que van desde el paisaje al patrimonio natural, social, histórico, popular y político, con personajes antropomorfos, zoomorfos, botánicos y telúricos. Desde lo colectivo, ha participado además en talleres de grabado y proyectos colaborativos editoriales, nacionales e internacionales.

*EL REGRESO DEL GRAN
LIBERTADOR FLAITE*

2010 • Xilografía • 110 x 70 cm

JARDÍN ERÓTICO FLAITE

2010 • Xilografía • 110 x 70 cm

SIN TÍTULO

2016 • Tipografía a mano alzada • 110 x 70 cm

La serie Bicentenario Flaite fue hecha el 2010 “con motivo de toda la parafernalia política sobre la celebración de los 200 años de la Independencia de Chile”, dice el artista. Se refiere a un personaje y su búsqueda de ser alguien en la vida, pero no a través del trabajo, sino de la manera más detestable y ruin, robando incluso. Este personaje marginal tiene una ambición galopante. Parte sin nada, solo con su cuchillo y desde la “pobla”, a conquistar el territorio. La búsqueda del poder le otorga placeres, desamores y traiciones. En su obsesión, cree protagonizar hitos históricos, tanto así que se cree el libertador de su propia clase.

COLECTIVO CAJA DE CARTÓN

CONCEPCIÓN • 2012

OBRA PÁG.

— 125 —

Formado por Andrea Herrera (Santiago, 1986), Alejandra Grandón (Concepción, 1986), y Sebastián Rivas (Puerto Varas, 1991), el colectivo busca producir y promover la fotografía regional, desde una estrategia de autogestión y asociatividad, desarrollando el concepto de “inter-regionalidad”, junto con proyectos de arte y comunidad. Caja de Cartón es el equipo editorial de Revista MIRA, publicación web sobre fotografía contemporánea.

HUILIO

2016-17 • Fotografías y archivos • dimensiones variables

Durante una residencia en Teodoro Schmidt, localidad de la región de La Araucanía llamada antiguamente Huilio, los artistas realizaron, desde lo fotográfico, diversas actividades con la comunidad. Una de ellas, los llevó a reunir una serie de fotos de archivos familiares. La idea fue levantar la fotografía como soporte de memoria, integrando un mapa compuesto por las vivencias y recuerdos de las personas del pueblo que nunca debió dejar de llamarse Huilio. Fue la construcción de la línea férrea, en 1936, por el ingeniero alemán Teodoro Schmidt, lo que marcó un cambio de resonancias aún más profundas. La residencia se realizó dentro del programa Red Cultura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

FRANCISCO BRUNA

SANTIAGO • 1981

OBRA PÁG.

— 113 —

Artista visual formado en Concepción. Vive en Mulchén. Ha desarrollado su trabajo desde la pintura, desplazándose a diversos lenguajes, como la fotografía, el video, el trabajo con objetos y la instalación, implicando en sus procesos recorridos e indagaciones en el territorio. Temáticas de su investigación suelen ser la memoria, las imágenes en circulación, lo perecedero y lo residual.

ARTISTAS

LA PLAYITA

2017 • Mural de barro • 250 x 600 cm • Video HD, 2'58"

La obra integró su exposición individual *No soy un extraño* (2016, Galería Balmaceda Arte Joven Biobío). La Playita es un balneario del sector El Morro, a 30 kilómetros de Mulchén, Región del Biobío. Allí, en plena dictadura, fueron asesinados 18 campesinos, por civiles y militares. Algunos cuerpos fueron enterrados en las faldas del cerro que da al río Renaico, para posteriormente ser lanzados a su cauce. El barro es material simbólico sobre la desaparición. El artista cava donde fueron enterrados los cuerpos y establece una relación de miradas frente al paisaje. En el mural, el río; en el video, lo inverso. Problematisa así la fragilidad del territorio como portador de la memoria política, social y cultural, visibilizando la historia marginada de los grandes relatos urbanos.

NATASCHA DE CORTILLAS DIEGO

CONCEPCIÓN • 1967

OBRA PÁG.

— 116 —

Vive y trabaja en Concepción. Aborda la fotografía, el video y la instalación en relación con acciones e intervenciones culinarias que articulan sistemas de producción locales, ferias libres e identidad culinaria, siendo eje el ejercicio comunitario. Series anteriores a los actuales proyectos fueron *Chile amasa su pan* (2005-2011) y *Desterritorialidades culinarias* (2005-2011).

PROYECTO SOBREMESA

2014-16 • Video digital con registro de acción culinaria,
7' en loop.

PROYECTO TERRITORIOS CULINARIOS

2016-17 • Fotografía digital, 112 x 72 cm

La acción culinaria registrada en video se realizó la noche del Wetripantu del 2015, en Taller Sismo. Sobremesa ha reunido en cada edición a comensales de diferentes áreas de la vida cultural de Concepción. La imagen de la fotografía, en tanto, nace de una residencia en Casa

Poli (Coliumo, 2016), al momento de compartir en la cocina de Marcela Sanhueza con mujeres del sindicato de algueras de la caleta. De Cortillas trabaja con la dimensión política de lo alimentario. En un escenario de transformaciones, adaptaciones y re-producciones del cocinar y del comer, aborda la comida como parte de un constructo ideológico y práctico, histórico y contextualmente situado, "un hecho social total".

NAYADET NÚÑEZ

CHILLÁN • 1991

OBRA PÁG.

— 120 —

Artesana en greda negra, vive y trabaja en Quinchamalí. Hija de alfarera y una de las creadoras jóvenes que lucha porque la alfarería no se pierda, ocupa la misma técnica de sus ancestros, todo es hecho a mano. Su primera pieza la fabricó muy niña, y fue comprada por un turista extranjero. Desde el 2015 no comercializa su arte por considerar que no es valorado, queriendo construir más bien su propia colección.

MATERNIDAD

2015 • Escultura en greda de Quinchamalí, 40 x 30 x 20 cm

LUCHA CONTRA EL CÁNCER

2016 • Escultura en greda de Quinchamalí, 20 x 30 x 20 cm

TRANSGÉNERO

2016 • Escultura en greda de Quinchamalí, 40 x 30 x 30 cm

Todas las piezas tienen para ella gran valor sentimental, ya que tuvo que luchar contra los prejuicios de su familia para poder realizarlas. Todas portan una historia detrás. *Maternidad*, el inicio de esta producción, por ejemplo, fue su primer torso desnudo, mal comprendido y alabado al mismo tiempo. *Lucha contra el cáncer* iba destinada a mostrar la realidad del cáncer de mamas, pero su madre y abuela no la dejaron concluir la idea, debido a que la consideraron muy cruel; por eso tiene dos pechos pero no tiene pelo. La artista es una especie de cronista de su tiempo, actualizando una técnica tradicional de la zona.

LA ARAUCANÍA



COLECTIVO INCHIW

TEMUCO • 2005

OBRA PÁG.

— 126 —

Colectivo formado por los artistas visuales Camila Collipal (Temuco, 1990) e Isaac Brand (Temuco, 1990), quienes desarrollan la performance y la acción directa en espacios públicos de Temuco y Santiago. Inchiw es un pronombre plural en mapuzugun que señala “nosotros dos”. Iniciado a partir de la pintura, el trabajo en colectivo se debe a una preocupación estética que está ligada íntimamente a los problemas sociales actuales que afectan la subjetividad y el territorio en Wallmapu.

CUERPO SITIADO

2017 • Video performance y fotoperformance •
dimensiones variables

Sitiado: 1. Poner a una persona en una situación que le obliga a aceptar una cosa o ceder en una actitud. 2. Cercar a alguien cerrando todas las salidas para apresarlo o rendir su voluntad. Asediar, aislar, envolver, rodear, bloquear, estrechar, asaltar, acorralar, confinar, incomunicar. La puesta en escena —realizada el día de la inauguración de la muestra en sala— construye una narrativa a través del diálogo entre los cuerpos de un hijo, su madre y la madre de su madre, donde la relación de la opresión de los cuerpos es el hilo conductor en un emplazamiento generacional, revelando que los lazos entre el cuerpo, el territorio y la opresión, pueden ser muy íntimos.

CRISTIÁN WENUVIL

TEMUCO • 1977

OBRA PÁG.

— 122 —

De madre y padre mapuche provenientes de comunidades tradicionales de Makewe y Lolen, pertene-

cientes a la hoy denominada Región de La Araucanía. Creció en los extremos de la ciudad; de ahí su relación con los “multi-versos de la vorágine” que habitan en su cuerpo y memoria. Mediante exploraciones visuales y sonoras, intenta materializar el destierro y el desarraigo, generando un diálogo entre la geografía cultural del territorio y sus memorias actuales.

WEKUFETUN

2016-17 • Montaje objetual al muro y registro de performance, dimensiones variables

Aunque la traducción no siempre favorece, wekufetun significa “enfrentar el weza newen o lo maligno”. La acción performática se enmarca en la investigación Imagen pendiente y propone un desafío desde el mundo simbólico y espiritual hacia el espacio público, la institución política y religiosa chilena, poniendo en cuestión a la Intendencia de Cautín y a la Iglesia Católica. Recoge elementos propios del rito de una machi relacionados al pufketu, acción de expulsar el weza newen externo/interno, mediante la aspersión. Con este gesto vivo y orgánico, emanado del interior del cuerpo y expulsado por la boca, se enfrenta a lo que significan las instituciones que han marcado el cuerpo y el espíritu del ser mapuche.

FELIPE DURÁN

CAÑETE • 1982

OBRA PÁG.

— 115 —

Fotógrafo, trabaja en lo que los peñi llaman Wallmapu, territorio que abarca desde el río Biobío al sur, donde se encuentran varias comunidades en proceso de reivindicación territorial. Su trabajo ha consistido en retratar las distintas luchas sociales de una manera íntima y al mismo tiempo documental: la fotografía al servicio de las luchas del pueblo mapuche, dando voz a quienes son ocultados y en contraposición a lo que dicen los medios de comunicación establecidos. Es un trabajo que regala a medios de contrainformación, alternativos o independientes, generalmente en plataformas virtuales, o que exhibe en poblaciones y actividades de información.

RECUPERACIÓN PRODUCTIVA

2009-16 • Fotografías • dimensiones variables

Las imágenes dan cuenta de la vida íntima de las comunidades en conflicto de Temuicui. Con distintos focos, el trabajo de registro se basa en dar a conocer desde el lado de los peñi o comunidades en resistencia, una mirada de cómo se vive el día a día en un contexto de confrontación constante, donde las comunidades mapuche buscan restituir su territorio ancestral, mientras el Estado chileno reprime a través de sus fuerzas policiales y judiciales.

GONZALO CASTRO

TEMUCO • 1986

OBRA PÁG.

— 123 —

Vive y trabaja en Temuco. Reflexiona sobre la transformación cultural y territorial de una parte del Wallmapu marcada por el tráfico de culturas que origina la modernidad. Desde la vinculación con el territorio y la visibilización del problema con la práctica artística, aborda la relación arte y política como memoria y territorio, sugiriendo un diálogo sobre los conflictos geopolíticos de la zona.

RUTA ORIGINARIA

2016-17 • Video proyección, 9'11" • Pirograbado de láser sobre celulosa y mesa de luz • 110 x 157 cm

Dos piezas componen la obra: el registro de una acción de arte donde se intervienen señaléticas en la "ruta originaria" entre Purén y Contulmo, cambiando las iconografías para resignificar el territorio desde la identificación con las prácticas geopolíticas en el sector; y un grabado sobre una cartografía de la zona lafkenche intervenida. Ruta originaria apunta al doble estándar del Estado chileno y de los poderes fácticos, que presumen el reconocimiento a los pueblos originarios, siendo la realidad todo lo contrario. El artista presenta el estado actual de Wallmapu, afectado por el sistema extractivo, empresarial y militar.

LOS RÍOS



INICIATIVA EMERGENCIA

VALDIVIA • 2014

OBRA PÁG.

— 114 —

Formado por Francisca Jara (Valdivia, 1988) y José Luis Marcos (Puerto Aysén, 1984), el colectivo opera en torno a proyectos de vinculación de procesos creativos con la comunidad y el territorio local, con un enfoque regenerativo. Los artistas viven y trabajan en Valdivia. Francisca Jara se ha especializado en fotografía y sus aplicaciones sociales, mientras que José Luis Marcos ha desarrollado la experimentación entre el arte sonoro, el mapping y las instalaciones específicas.

ARTIFICIUM EX COGITATIONE. TRAMA 2.0

2016-17 • Instalación y técnica mixta

*ARTIFICIUM EX COGITATIONE.
SIN TÍTULO*

2016-17 • Fotografías y archivos

La instalación resume dos experiencias de vinculación con la comunidad y el territorio en Valdivia, en el marco de la investigación-acción en proceso que realizan desde el 2014 en el Barrio Collico: Emergencia en Collico (2014-2015) y Modificación Proyecto FRIL: Habilitación y Mejoramiento Playa Collico (2015-2016). Los archivos seleccionados son una reconstitución de momentos específicos del entramado del modelo de pensamiento aplicado y los dispositivos de obra pasan a ser un reordenamiento de elementos que configuran un relato tangible del proceso. El colectivo promueve así su revisión, discusión y posibles desplazamientos al encuentro de otras experiencias en espacios contextuales diversos.

JAVIER SOTO

TEMUCO • 1987

OBRA PÁG.

— 121 —

Artista visual radicado en Valdivia. Se dedica al desarrollo de propuestas educativas, proyectos de investigación y producción de obra. Su trabajo profundiza las relaciones de uso y sentido en el imaginario cultural, los procesos de interpretación en la contemplación estética y las relaciones de significación territorial de comunidades del sur de Chile.

MODELO ARMABLE DE EXTINCIÓN

2017 • Instalación • dimensiones variables

La obra rememora un sistema constructivo en obsolescencia, frecuente en los paisajes rurales del sur de Chile. Su emulación parcial acusa la sublimación de las relaciones de migración y economía en el proyecto de nación y la manipulación política del patrimonio, entendido desde su dimensión material. A su vez, transparenta la operación de ensamble y montaje de una ficción como estrategia de validación de un artista de región en el contexto capitalino.

KATHERINA OÑATE

OSORNO • 1992

OBRA PÁG.

— 119 —

Vive y trabaja entre Puerto Varas y Valdivia. Parte importante de su trabajo se nutre de recuerdos de infancia y del período de escolarización, matizándolo con reflexiones de distintos autores. Por ejemplo, a partir de la noción de “cuerpo dócil” y disciplina, está la lectura de Foucault. Por eso habla del “patrón” y específicamente de la uniformización como un modelado de cuerpo, que condiciona también un actuar, ser niño o ser niña.

ALEGORÍA DE UN MOLDE

2017 • Instalación • dimensiones variables

La obra utiliza los códigos del oficio de sastrería (corte y confección) para hacer un alcance entre los modelos de una prenda y los modelos para disciplinar y educar a los individuos. Evoca la etapa de ingreso a la Educación Básica, donde niños y niñas son sometidos a una violenta normalización de conducta y estandarización del cuerpo. Establece una crítica hacia la educación actual, que homogeneiza pese a la subjetividad del infante, convirtiéndolo en imagen y semejanza de un molde, de un sistema que para de reproducir según una cadena de montaje.

PATRICIO CURIHUAL

VALDIVIA • 1967

OBRA PÁG.

— 127 —

Artista visual valdiviano. Vincula performance, intervención del espacio público y activismo, acusando la exaltación del nacionalismo chovinista a partir de su observación de la población valdiviana. Le interesa indagar sobre las prácticas solapadas de la forma en cómo opera la institución. Protagonizan sus performances amigos y amigas que son llevados al extremo mediante el uso y abuso del alcohol. Según sus palabras, “una persona ebria siempre dice la verdad”.

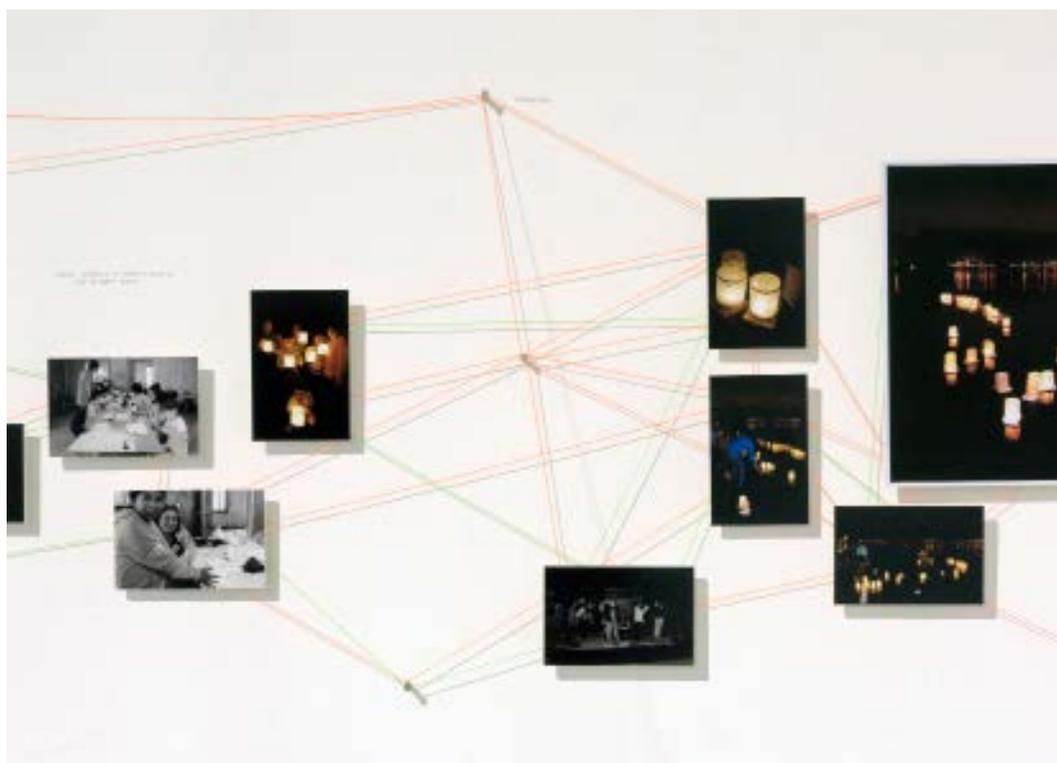
REBELIÓN DE LOS PELUCHES

2008 • Fotoperformance • dimensiones variables

La serie es una narración compuesta por intervenciones en espacios emblemáticos de Valdivia y la puesta en escena de personajes que llevan al extremo símbolos/caricaturas/estereotipos (de género, patrióticos, religiosos, coloniales) de la “identidad” valdiviana, ironizando sobre el simulacro. La historia nace de un primer evento performático donde un personaje entierra un peluche. A partir de esto, trabaja reuniendo en tres años unos 500 peluches, que —en venganza por este entierro— comienzan a humillar a la sociedad valdiviana. La saga finaliza bajo el puente Pedro de Valdivia con un simulacro de explosión, rememorando el mito de una bomba nuclear instalada en el sur de Chile que podría haber sido causante del terremoto de 1960.













F/A Xulqafa

"Jardin Fandao"

2010 Christian Rodríguez - artista
CHILE - ONLE ©



















LAT-38.9574
LON-73.0326





CURADURÍAS MACROZONALES

X

LOS LAGOS
AYSÉN
MAGALLANES

XII

MACROZONA 5

ARTISTAS

LOS LAGOS

CRISTÓBAL RIFFO

GABRIEL HOLZAPFEL MANCINI

SEBASTIÁN BAUDRAND

MARÍA JOSÉ PINTO FORSTER

AYSÉN

ÓSCAR ZIEHLMANN GODOY

FABIÁN ESPAÑA RIVERA

CARLOS GÓMEZ MALDONADO

ILINKA MERGUDICH SMOJE

MAGALLANES

PAOLA VEZZANI

TOMÁS BROWNE CRUZ

MAURICIO VALENCIA CÁRDENAS

ARNALDO ALARCÓN FABRES



CURADORA

JENNY ZIEHLMANN

EQUIPO

ALEX HERNÁNDEZ

CATALINA CORREA

JANETTE CONTRERAS

CURADORA INTERNACIONAL INVITADA

TAIYANA PIMENTEL



ENTREVISTA A TAIYANA PIMENTEL

POR JENNY ZIEHLMANN GALLARDO

En el marco de las actividades del programa Traslado, organizado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, a través de su macroárea de Artes de la Visualidad, la macrozona sur sur (Los Lagos, Aysén y Magallanes) recibió en septiembre del 2016 la visita de la curadora cubana, radicada en México, Taiyana Pimentel.

La experta es directora de la Sala de Arte Público David Alfaro Siqueiros “La Tallera”, y en su paso por Chile realizó charlas y visionados de portafolios con artistas de la zona, con el fin de acompañar al equipo macrozonal en el proceso de investigación curatorial.

A siete meses de su paso por la Patagonia, Taiyana Pimentel, respondió algunas preguntas entregándonos sus impresiones del proceso.

DE ACUERDO A ESTE PRIMER ENCUENTRO
CON EL ARTE DESARROLLADO EN EL CONO
SUR DE CHILE, ¿CÓMO VE EL PANORAMA
DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA
PATAGONIA?

En general, yo diría que el escenario está marcado por temáticas que conforman lo que puede ser un panorama global, lo que puede darse en cualquier país del mundo donde se confrontan la tradición y la contemporaneidad. Me llamó mucho la atención el ejercicio profesional de muchos artistas, cercanos a lo que yo llamaría “objetos populares”. Es decir, para muchos creadores la tradición fue vista por la modernidad bajo el concepto de artesanía, que yo prefiero llamar “objetos populares”. Esa tradición sobrevive a la contemporaneidad y se posiciona como un lenguaje más en la creación artística. Ese fue para mí

un tema interesante, porque no suele ocurrir en otros países, donde las tradiciones siguen siendo fuentes de creación artística y no se desplazan hacia el centro; en el caso chileno, en cambio, noté que esta problemática forma parte del centro del discurso que estaba buscando el equipo curatorial, y eso me pareció muy llamativo.

Hay un segundo panorama que me ha hecho repensar desde donde debería ubicarse la institución en el siglo XXI, y es la migración de artistas del centro hacia pequeños centros culturales que aún se ubican en los márgenes. En ese sentido me llamó particularmente la atención el fenómeno que está ocurriendo en Puerto Montt y todos los artistas que han migrado hacia el área de Puerto Varas, Frutillar, etcétera, los que, curiosamente, están utilizando la idea clásica de la globalización del arte en crisis, porque en el caso chileno en particular está ocurriendo —y no hay muchos casos donde lo haya observado— que los artistas están agotados en su discurso y en su concepto de vida, están agotados del centro y de esa idea de la ciudad como eje de los problemas, y por lo tanto se desplazan hacia zonas rurales, hacia pequeñas ciudades que no exhiben los excesos en términos de consumo, en términos de relación con el Estado-nación, es decir se trata de pequeños lugares que les permiten a los artistas ejercer un práctica desde otras perspectivas que no son esa concentración de discursos urbanos.

El tercer eje importante en este recorrido y en esta investigación que hicimos a través de la Patagonia, es el tema histórico. Hay tanto una necesidad de recuperar discursos que no habían sido conocidos ni investigados como una necesidad de ir hasta estos lugares, descubrir y darles lugar a aquellos artistas que operaron en

los años 70, en lugares tan alejados como por ejemplo como Punta Arenas, con obras que estuvieron en la oscuridad por más de cuatro décadas. Ese es el caso de Arnaldo Alarcón, fotógrafo chileno de la zona sur, que no solo fotografió el auge de Punta Arenas como puerto moderno, como un punto necesario en la construcción moderna de Chile, sino que también fotografió gran parte de la Patagonia, sobre todo lo relacionado con el auge económico de esta región en los años 60 y 70 y las tipologías que habitaban estas regiones. Cuando vimos su portafolio, le hablamos de su herencia de la fotografía rusa, que tiene que ver con el tipo de cámara que usaba, la que le generaba esos ángulos abruptos que están tan presentes en buena parte de la vanguardia rusa. También existen otras formas de acercarse a estos problemas históricos, algo que detectamos en Puerto Montt a través de colectivos que están acercándose hacia verdades que aún permanecen en la oscuridad de la historia, grupos de chicos muy jóvenes que cuidan el posicionarse en relación a esos lenguajes históricos y ver cuál es el papel que ellos, desde su práctica artística, pueden ocupar en esa recuperación de la memoria.

¿CUÁL ES SU APRECIACIÓN SOBRE LA PROPUESTA CURATORIAL Y LAS OBRAS DESARROLLADAS BAJO ESTE LINEAMIENTO?

Pienso que la propuesta curatorial es una propuesta democrática, que intenta ser inclusiva y no exclusiva, lo cual es de felicitar porque generalmente el ejercicio curatorial es el ejercicio de discernir y tomar postura en frente de. Veo, en cambio, en esta curaduría, un ejercicio mucho más amplio, que intenta, al ser la primera vez que ocurre, ser mucho más inclusiva, mucho más democrática en sus ejercicios o en su forma de permitir que ciertos lenguajes accedan hacia el centro. Hay algo muy bueno, que me parece rescatable e importante de subrayar, que es que no pretende que estos ejercicios tradicionales ocupen el lugar del centro, sino que los exhibe paralelamente; es decir, es una curaduría que genera paralelismos entre las distintas posturas artísticas que coexisten hoy en Chile.

¿QUÉ PIENSA ACERCA DE LA BÚSQUEDA DE PARAÍSO Y CIUDADES UTÓPICAS?

Creo que esta es una temática, y de hecho la discutimos mucho con la curadora principal, que pareciera responder a la necesidad de aislamiento que aún se encuentra en cierta zona de la Patagonia. Diría, por ejemplo, que el haber elegido una curadora de Aysén, fue un ejercicio muy valiente de parte de ustedes, tomando en cuenta que es una de las regiones más incomunicadas del país; curiosamente, si vuelas de Santiago a Puerto Montt y de ahí vas a Chiloé, es una área mucho más rápida en términos de comunicación que lo que es la Región de Aysén. Por lo que pude conversar con los artistas, con los curadores y con ciertos agentes culturales de la zona, todos comentaban que Aysén es una región donde tienes que llegar por carretera a otras ciudades y desde ahí desplazarte hacia la Región de Aysén; también explicaban el tema del mercado de las mercancías y de cómo ciertas mercancías, tanto vegetales como frutas, son realmente caras, son productos que para la Región de Aysén siguen siendo exóticos. Entonces, pienso que es muy probable que de este aislamiento surge la necesidad de continuar redimensionando el mito y, por tanto los mitos para esta región siguen siendo esenciales a la hora de desplazar discursos. Por ejemplo, Aysén es la región donde noté que los trabajos manuales están exentos del discurso para los artistas; en ese sentido, diría que la coincidencia de mundo y de culturas utópicas todavía sobreviven. De lo que pude observar, Aysén es la región que uno puede llamar una región de una modernidad no cumplida, donde todas esas promesas modernas de prosperidad, de cambio, de acceso para todos a la educación pública, a la salud pública, a una alimentación correcta, menos se han cumplido. Digamos que una de las características más importantes del ejercicio de la modernidad, en cualquier país del mundo, son las carreteras, las que corresponden a uno de los síntomas más claros del desarrollo económico moderno. Aysén, sin embargo, pareciera ser una región aún muy incomunicada en este sentido y, por tanto, en la idea de los artistas, en la idea de los escritores y de los curadores, sobrevive la necesidad de un mito y de

una utopía. En ese sentido pienso que la coexistencia y la búsqueda de un mito y de una utopía en esa región pueden ser factibles.

¿QUÉ PRÁCTICAS UTILIZADAS POR LOS ARTISTAS LLAMARON SU ATENCIÓN?

El trabajo sobre piedra, por ejemplo. En algunos casos, el artista te mostraba una piedra que se veía en una obra visual o una piedra que se convertía en un objeto utilitario, es decir, no había diferenciación en el uso o en el control de la obra que estaban entregando. Eso no me genera problema, no tengo prejuicio en contra de ello; me llama la atención, sin embargo, el sentido utilitario de la pieza. Por otro lado, el trabajo de orfebrería y también el trabajo textil de un artista en particular, cuyas obras tenían un posicionamiento muy claro pues realizaba obras para que fueran desplazadas, exhibidas y consumidas. Entonces, era una práctica artística con todas las de la ley, era un artista que ya había exhibido en Santiago, que incluso había exhibido fuera de Chile, con obras muy relacionadas con el paisaje y con el trabajo manual sobre la textilería.

LA MACROZONA SUR AUSTRAL DESTACÓ POR EL USO DE SOPORTES QUE ALUDEN A LA TIERRA, AL TERRITORIO Y AL PAISAJE, QUE DIRECTAMENTE NOS VUELCAN A UNA MIRADA VINCULADA A LO TELÚRICO. ¿QUÉ PIENSA DE ESTA CARACTERÍSTICA?

Hay un acercamiento del paisaje y pienso que esta macrozona tiene una peculiaridad que observé a través de algunos artistas que conforman los grupos que están operando en Puerto Montt y de dos artistas que han migrado de Santiago a Puerto Varas. Lo que noté es la posibilidad de desarrollar un lenguaje internacional que regresa hacia una estrategia que tiene que ver con el campo, con el paisaje, con problemas ecológicos y que es un arte que huye del centro de la ciudad. Creo que lo más trascendental son las posturas que encontramos en el sur, porque de alguna forma es un discurso que puede posicionarse desafiando a lo que exhibe el arte contem-

poráneo hoy, es decir las problemáticas urbanas, que se refieren a las propia historia del arte, que cuestionan al artistas desde alguna perspectiva filosófica, desde una perspectiva histórica, y estos artistas están huyendo de todos esos paradigmas, de los cuales se sienten agotados, para reubicarse en relación a lo que los filósofos llaman los “no lugares”, espacios donde los curadores prácticamente no hemos llegado. Me parece un punto muy importante.

Finalmente, esta problemática a la que me permitió acceder esta investigación, y que pienso que ocupa un lugar fundamental, se enlaza de alguna forma como una propuesta anterior que se realizó en Chile, la Bienal del fin del mundo. Me llama la atención que esté ocurriendo en la zona de la Patagonia, en la zona sur de Chile —no recuerdo exactamente si ocurrió del lado chileno o del lado Argentino, o si ocurrió en los dos lugares—. Lo importante es mencionar que realmente es una región que está empezando a pensar el mundo desde otro lugar en términos visuales y plásticos. Si la Bienal del fin del mundo tenía como objetivo traer acá muchos artistas de distintos lugares del mundo, en este caso el ejercicio es el contrario: sacar a los artistas que están trabajando en estas regiones para hacerlos viajar en todo el país. Estos indicadores nos están diciendo que algo se puede posicionar desde la macrozona sur austral.

BIOGRAFÍA

Taiyana Pimentel (Cuba) vive y trabaja en Ciudad de México. Entre 1999 y 2001 se desempeñó como curadora en el Museo Rufino Tamayo, para el que realizó Sala 7. Proyectos Contemporáneos. Fue designada curadora para Plataforma 2012 y actualmente es directora de la Sala de Arte Público David Alfaro Siqueiros/ La Tallería de México.

EN BÚSQUEDA DE LA CIUDAD DE LOS CÉSARES

TEXTO JENNY ZIEHLMANN GALLARDO

Utopía proviene del griego *ou* —“no”— y *tópos* —“lugar”— que significa literalmente “no lugar”. El término fue acuñado por el escritor y humanista inglés Thomas More (1478-1535) en 1529 con la publicación de su *Libro áureo, no menos saludable que festivo, de la mejor de las Repúblicas y de la Nueva Isla de Utopía*. En su libro, More describe un ideal de sociedad evolucionada, justa, feliz y pacífica, una república que se encuentra en una isla ubicada en ningún lugar, donde las casas y bienes serían de propiedad colectiva y las personas pasarían su tiempo libre dedicado a la lectura y el arte. Esta sociedad superior, manifestada más en las capacidades espirituales e intelectuales de sus hombres y mujeres que en las condiciones de un espacio físico, se presenta como una metáfora del paraíso terrenal, aquel que a pesar de los pronósticos y paradigmas aún buscamos.

Hay ciudades perdidas que en algún momento existieron, dejando monumentales construcciones abandonadas y roídas por el paso del tiempo, a veces tan solo huellas, pequeños vestigios que nos revelan su emplazamiento; pero también hay ciudades perdidas que aún no son encontradas y que por este mismo hecho se consideran mitos.

Es el caso de un mito surgido durante la primera mitad del siglo XVI, cuando Sebastiano Gaboto fundó en 1527 el primer asentamiento europeo, el Fuerte Sancti Spiritus, hoy Puerto Gaboto, en las proximidades de la confluencia de los ríos Carcaraña y Paraña, en lo que es el actual territorio de Argentina.

Mientras Gaboto preparaba una expedición río arriba, en 1528, mandó una partida a explorar el interior del territorio y en noviembre de ese año 15 hombres al mando del capitán Francisco César iniciaron la explo-

ración que se dividió en tres grupos: uno en dirección sur a la tierra de los querandíes, otro se dirigió hacia el interior de la tierra de los carcarañás, y el tercero, comandado por César, siguió el curso del río Carcaraña en dirección noroeste¹. Esta tercera columna, que recorrió en el transcurso de tres meses entre 1.400 y 1.700 kilómetros de tierras inexploradas y hostiles, fue la única que regresó al fuerte.

Al volver, los expedicionarios contaron historias fantásticas de su travesía que fueron repetidas más tarde en Sevilla; todos los exploradores, incluyendo César, testificaron haber visto una ciudad esplendorosa, un lugar habitado por personas de trajes blancos, quienes tenían el don de la inmortalidad y la sabiduría; sus casas estaban hechas de piedra labrada y la campana de su templo vaciada en oro macizo que extraían de canteras de oro, plata, cobre y de la más variada cantidad de piedras preciosas. Desde ese momento en adelante, a esta ciudad se le conoció con el nombre de “Ciudad de los Césares”. La noticia se expandió y fue enriqueciéndose con más testimonios bajo juramento, como es el caso del jesuita Tomas Falkner, quien la describe vívidamente señalando que “Tiene dicha ciudad, por la parte del poniente y del norte, la Cordillera Nevada, en la cual han abierto dichos españoles muchísimos minerales de oro y de cobre, y están continuamente explotando dichos metales” (Angelis, 2005, 47). Luego enumera la abundancia de todo tipo de frutas, árboles, ganado, mariscos y pescados procedentes de la costa, relata las construcciones como “hermosos edificios de templos, y casas de piedra labrada, y bien tajadas al uso de nuestra España” (Angelis, 2005, 47-48), y al final de la carta escrita en 1760, Falkner señala que “todo lo que aquí va referido, no es ponderación, ni exageración

alguna, sino la pura verdad de lo que hay y es, como que yo mismo lo he andado, lo he visto y tocado por mis manos” (Angelis, 2005, 47-48). En años posteriores, el mito se esparció y se trasladó de norte a sur de Chile promoviendo la historia de una ciudad enclavada en algún lugar de la Cordillera de los Andes, al extremo sur del continente, conocida como Ciudad de los Césares: la ciudad encantada de la Patagonia. Según estos innumerables testimonios, los investigadores de la época consensuaron situarla entre el paralelo 45° a 50° de latitud austral, lo que deja mucho margen para la búsqueda.

Esta historia ejerció entre los siglos XVI y XIX una importante razón para la conquista de la Patagonia² y la realización de incursiones terrestres al sur del paralelo 40°, así como excusa para el exterminio de las comunidades indígenas que poblaban la zona, tal como señala el fiscal de Chile en uno de sus informes dirigidos al rey de España en el año 1782 “...será necesaria tropa para hacer este descubrimiento, porque no duda que se ha de oponer mucha indiada, que es gente aguerrida, y que conoce sus terrenos” (Angelis, 2005, 69).

En aquella época de plena expansión, aún no se terminaba de cartografiar el mundo y los mapamundi que circulaban se basaban en el concepto introducido por Aristóteles y por Eratóstenes sobre la lógica de simetría geométrica, según la cual debiera de haber una gran masa de tierra en el hemisferio sur que hiciera de contrapeso a la masa conocida del hemisferio norte. Así surge la idea de una Terra Australis Incógnita, que fue un continente imaginario, que se expandía alrededor del Polo Sur pero con una superficie mayor que la actual Antártida. Este concepto se utilizó ampliamente en los mapas europeos desde el siglo XV hasta el siglo XVIII, y es por ello que cuando Fernando de Magallanes llegó en 1520 a la isla Grande de Tierra del Fuego, creyó haber llegado a una parte de este mítico continente.

En Búsqueda de la Ciudad de los Césares es un proyecto curatorial que sitúa al artista entre la ficción y la realidad, frente a la utopía de aquel mundo imaginario donde no existe la muerte y la evolución se revela en forma de hombres sabios, en perfectas construcciones, en opulencia y bienestar, y la realidad de territorios usurpados y explotados durante el proceso de colonización.

Se presenta como una metáfora de un paraíso terrenal que aún buscamos y que se encuentra situado en el sur.

Tal vez la pregunta más recurrente al leer esta propuesta sea por qué sondear entre mitos acunados durante el pasado período de conquista para crear un arte contemporáneo —entendiendo la contemporaneidad como la lógica de lo nuevo, lo reciente, lo actual—, y es que debemos comenzar por reconocer nuestro pasado para construir el futuro: el pasado nos da base y sustento y a la vez nos entrega perspectivas de nuestra identidad. En este sentido, el mito se alimenta de esta raíz contemporánea poniendo en valor su riqueza histórica, mediante un planteamiento conceptual y estético, promoviendo el ejercicio de repensar la historia activando la reflexión sobre la construcción de sociedad y ciudad. Así, la búsqueda se establece en términos simbólicos, para redefinir un ideal de mundo.

En este contexto, de lugares y paisajes míticos, hay artistas que buscan en la periferia lo que el epicentro del circuito artístico no les puede dar: aquel tiempo suspendido en pequeñas ciudades sureñas donde se articula un discurso sinestésico que devela inherentemente los rasgos del entorno en el que fue concebido, otorgándole una marcada identidad, indagan en el sentido de lugar desde territorios aislados que mantienen la distancia necesaria para desplegar esa fina interacción entre los elementos primordiales.

También hay artistas que buscan un hito, un centro, un objetivo y sentido a la construcción de la vida y el arte; en ellos está la clave para germinar un arte contemporáneo de raíz latinoamericana, en ese cuestionamiento que va más allá de lo tangible o de lo estético, que profundiza en la historia, en lo popular, entre mitos y leyendas que se funden en lo cotidiano y en los distintos cruces del arte y la artesanía, la poesía, la tecnología, la naturaleza y el patrimonio.

El artista con sus medios estéticos es capaz de crear mundos, de hacer visible lo invisible, de generar alegorías de lo que no tiene forma, de develar lo oculto para dar lugar a ese *no lugar*. En Búsqueda de la Ciudad de los Césares es una propuesta para construir esta ciudad mágica de la Patagonia, para buscarla, aunque ahora motivados por la creación como acto fundacional de esta utópica ciudad encantada de la Patagonia.

BIOGRAFÍA

Jenny Ziehlmann, nació y vive y trabaja en Coyhaique. Es licenciada en Artes, Mención en Pintura, de la Universidad Católica de Temuco y diplomada en Gestión para el Desarrollo Cultural de la Universidad de Chile. Trabaja de manera independiente y actualmente dirige la Agrupación Arte Sur, desarrollando iniciativas interdisciplinarias.

BIBLIOGRAFÍA

Angelis, P. (2005). *La ciudad encantada de la Patagonia. La leyenda de los Césares*. Buenos Aires: Continente

Borrero, Luis & Mena, Francisco (2007). Cien siglos de historia en los últimos confines del mundo, en Mena, Francisco (Ed.). *Patagonia Andina. La Inmensidad Humanizada*. Santiago: Museo Chileno de Arte Contemporáneo. p. 15.

¹ En este punto no existe consenso entre los historiadores ya que existen dudas respecto del rumbo tomado por el grupo de Francisco César, según escribe Ricardo E. Latham en *La leyenda de los Césares*, libro editado por la Editorial Cervantes en Santiago de Chile, en 1929.

² La Patagonia es una extensión de territorio que se divide entre Patagonia Norte (entre 39° 30' S y 44° S), Patagonia Sur (desde los 44° S hasta el Estrecho de Magallanes (alrededor de 52° S) y Tierra del Fuego (alrededor de 52°-54° S) (Borrero, Luis & Mena, Francisco, 2007).

CURADURÍAS MACROZONALES

AR
TISTAS
LOS LAGOS
AYSÉN
MAGALLANES

MACROZONA 5

LOS LAGOS



CRISTÓBAL RIFFO

PUERTO MONTT • 1986

OBRA PÁG.

— 152 —

Licenciado en Artes de la Universidad de Playa Ancha y máster en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas por la Universidad 3 de Febrero, Argentina. Vive y trabaja en Santiago. Sus obras desarrollan temáticas de preservación y reproducción de fotografía latinoamericana, asimilando procesos sinápticos de la memoria a través de artefactos tecnológicos que modifica o construye, produciendo instrumentos que articulan y mecanizan un lenguaje estético.

CIUDADES INVISIBLES

2017 • Instalación

Esta obra se basa en la recopilación de material orgánico: musgo, pasto, hierbas, flores, tierra, troncos, etcétera, los que luego fueron estudiados utilizando herramientas para amplificar los sentidos. Así el artista devela un paisaje que subyace inadvertido y nos invita a una experiencia de topofilia mediante la contemplación. Lo grande sale de lo pequeño, mediante microscopios que condicionan una entrada hacia el sotobosque nativo de Puerto Varas.

GABRIEL HOLZAPFEL MANCINI

PUERTO MONTT • 1988

OBRA PÁG.

— 141 —

Licenciado en Arte y diplomado en Fotografía, vive y trabaja en Valparaíso. Su obra se caracteriza por la elaboración de discursos críticos a través de alegorías visuales que apuntan al cruce entre formatos y lenguajes.

MAPAMUDO

2017 • Collage mural, restos de marcos y molduras más imágenes satelitales impresas y picadas

Obra que nos sumerge en la abstracción; jugando con límites de frontera y nacionalismos, el artista transfigura la imagen del continente sudamericano en un collage mural e interpela al espectador, invitándolo a redescubrir la nueva forma del continente imaginario, a relocalizar ese no lugar, en esta nueva Pangea.

CARDINAL

2017 • Escultura en madera

En Cardinal el artista apela a sus orígenes, el sur que lo vio nacer, y construye su propia brújula señalando su procedencia de lluvia, frío, leña y fuego.

MARÍA JOSÉ PINTO FORSTER

SANTIAGO • 1981

OBRA PÁG.

— 151 —

Licenciada en Artes de la Universidad Finis Terrae, vive y trabaja en Puerto Varas. Trabaja tanto individual como colectivamente y su obra se centra en la puesta en valor del patrimonio local a través del lenguaje visual y de la técnica de grabado en frottage.

CARA/SELLO

2017 • Tinta tipográfica sobre papel imprenta

La obra reflexiona sobre el uso y extracción de la leña, básica para la sustentabilidad en la vida sureña, un recurso natural que forma parte de un proceso mayor de trabajo y vida en el monte. Este elemento se presenta al encuentro con el papel en dos estados de ordenamiento, ruma y vara, cara y sello de un proceso que vincula medida, valor y forma.

SEBASTIÁN BAUNDRAND

SANTIAGO • 1981

OBRA PÁG.
— 150 —

Artista multidisciplinario, vive y trabaja en Puerto Varas. Su quehacer reúne identidad y contemporaneidad, con un cuerpo de obra que se desarrolla desde la abstracción geométrica, la autoconstrucción y el espacio, el cual se deja ver como hilo conductor en todas las áreas de expresión.

EX-SUR

2017 • Instalación en madera, malla raschel y pita plástica

La dimensión ecológica, que sufre y resiste, probablemente sea el matiz crítico más relevante en el contexto presente del sur. EXploración, EXpropiación, EXplotación: desde esta tricotomía concatenada, que remite además a los procesos históricos, surge el título y se desarrolla el ejercicio. La instalación discurre entre lo industrial y la manufactura artesanal, para dar forma a una síntesis que busca situarse en un campo de abstracción, dispuesto entre la incertidumbre y la resolución de este territorio; entre lo que es y lo que ha dejado de ser, entre sus elucubraciones utópicas y sus realidades concretas.

AYSÉN

•

CARLOS GÓMEZ MALDONADO

COYHAIQUE • 1976

OBRA PÁG.
— 144 —

Licenciado en Artes y Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile, donde actualmente se desempeña como docente. Vive y trabaja en Santiago. Su obra está vinculada a procesos que surgen desde el grabado hacia otros lenguajes artísticos.

DERROTEO

2017 • Grabado en agua fuerte y punta seca

Desde el grabado, Gómez trabaja la narrativa histórica disponiendo una serie de documentos que dan cuenta del proceso de colonización en la Patagonia; en las imágenes se evidencia el choque cultural de pueblos que habitaron el sur del territorio, un encuentro violento y trágico, que aún no ha sido digerido por una sociedad desafectada de su identidad.

FABIÁN ESPAÑA RIVERA

COCHRANE • 1984

OBRA PÁG.
— 149 —

Vive y trabaja entre Santiago y la Región de Aysén. Tiene sus raíces en la Patagonia chilena, donde se interesó por la fotografía a los 15 años. El año 2007 completó sus estudios formales en la Escuela de Comunicaciones Alpes, en Santiago y su trabajo se centra en el registro de las distintas representaciones sociales y culturales.

TRAPANANDA

2017 • Fotografía panorámica blanco y negro 35mm

Trapananda significado esquivo, “algo que se interna más adentro de la tierra”. De allí proviene Fabián, donde habitan seres curtidos por el frío; en el rincón más profundo e inhóspito; inmensidad de un paisaje tan bello, como solitario. No es casualidad que se convirtiera en fotógrafo. En esta panorámica del lago Esmeralda ubicado a la salida de Cochrane camino hacia Tortel, el autor nos revela su lugar hacia este misterioso e indómito punto de la tierra.

ARTISTAS

ILINKA MERGUDICH SMOJE

PUNTA ARENAS • 1966

OBRA PÁG.
— 153 —

Vive y trabaja en Coyhaique. Inició sus estudios de telar en la Escuela Municipal del Arte “Casa Azul” de Punta Arenas. El año 2004 se trasladó junto a su familia a la ciudad de Coyhaique, Región de Aysén, lugar que motivó la generación de nuevos procesos creativos, destacando la permanente investigación en teñido de lana de oveja regional con frutos propios de la localidad; sus temáticas abordan la puesta en valor de la flora, el sotobosque nativo y el paisaje.

POR UN TIEMPO, PARA TODA LA VIDA

2017 • Telar artístico

Obra metafórica que alude al mito de la Ciudad de los Césares y la búsqueda inalcanzable de sus riquezas materiales, antítesis de la riqueza natural, que emana de sus abundantes aguas, bosques y tierra.

ÓSCAR ZIEHLMANN GODOY

SANTIAGO • 1954

OBRA PÁG.
— 146 —

Vive y trabaja en la ciudad de Coyhaique. Junto a su padre y hermanos se trasladó en 1963 a la comuna de Lago Verde, Región de Aysén. Artista multidisciplinario, desarrolla vínculos entre la artesanía, el arte y la poesía. En el 2016 recibió el Premio Regional de Artes Visuales, entregado por el Consejo Regional de la Cultura y las Artes.

*FRAGMENTO DE UNA COLUMNA DE LA
CIUDAD DE LOS CÉSARES*

2017 • Grabado escultórico sobre piedra arenisca

La obra representa un hito, que señala la entrada a un territorio desconocido, indicando un camino hacia la

ciudad perdida. En el grabado escultórico el artista interpreta la piedra como una suerte de oráculo surrealista, entregando pistas, detalles y secretos de la posible ubicación de este mítico lugar.

MAGALLANES



ARNALDO ALARCÓN FABRES

CHILLÁN • 1928

OBRA PÁG.
— 155 —

Fotógrafo autodidacta, vive y trabaja en Punta Arenas, radicado hace más de 50 años en esa ciudad. Trabajó en el Servicio de Impuestos Internos, desempeñando entre otras tareas la función de tasador fiscal, situación que le permitió realizar viajes por el sur de Chile, fotografiando su geografía, gente, vida y costumbres.

PUNTA ARENAS

1950-1980 • Fotografía blanco y negro, cámara Rolleiflex

Cuenta con más de 2.000 fotografías patrimoniales, un importante vestigio del pasado, que repasa la historia visual desde el año 1950 hasta 1980. Esta es su primera exhibición donde nos narran la cotidianidad de la vida en el invierno y nos invitan a una hazaña de conquista en la Patagonia, como fue la creación de Punta Arenas, ciudad amada de cuya construcción el autor formó parte esencial.

MAURICIO VALENCIA CÁRDENAS

PUNTA ARENAS • 1966

OBRA PÁG.
— 145 —

Destacado pintor autodidacta, vive y trabaja en Punta Arenas. Poseedor de una habilidad innata para el di-

ARTISTAS

bajo, desarrolló su pintura con técnicas clásicas como óleo sobre tela, derivando luego en la investigación de la aplicación de otras tinturas y soportes. Su obra es figurativa y destaca el retrato psicológico de sus personajes. Su trabajo ha sido reconocido a nivel regional, nacional e internacional.

SIN TÍTULO

2017 • Pintura con pigmento natural sobre tablero de osb

La presencia de un niño indígena fundido en el paisaje nos confronta con la mirada de quienes han alcanzado la sabiduría; a la derecha un esbozo de silueta europea, en busca de una ciudad perdida, lugar que solo habita en la mente de quien anhela encontrar riqueza y poder; a un extremo, el tero, ave guardiana, anuncia la presencia del intruso.

PAOLA VEZZANI GONZÁLEZ

PUNTA ARENAS, 1968

OBRA PÁG.

— 143 —

Licenciada en Arte, vive y trabaja en Punta Arenas. Cursó los postítulos Propuestas y Técnicas Contemporáneas, por la Universidad Católica de Chile, y Especialista Universitario, por la Universidad Politécnica de Valencia, España. Su trabajo aborda la fragilidad de la biodiversidad y del ser humano a través de constantes como la idea de viaje, renovación y fertilidad, con materiales tanto encontrados como industriales.

LA FLOTA

2017 • Serie de tres esculturas en fierro, madera y cuero

Conjunto de tres obras que representan naves para un viaje utópico. La primera, comandada por un desproporcionado timón, cumple la función de trazar un derrotero; la segunda, deja en su piel el mapa, y la última es la frágil estructura que carga la memoria de la tierra presente en la madera.

TOMÁS BROWNE CRUZ

VIÑA DEL MAR • 1982

OBRA PÁG.

— 147 —

Poeta visual, vive y trabaja entre Chile, Australia y Noruega. Aborda en su obra los problemas medioambientales desde una poética vinculada al arte y la naturaleza.

FUEGO DE CÉSARES

2017 • (Detalle) Técnica mixta sobre papel

Tomás Browne presenta una intervención a la novela La Ciudad de los Césares, de Manuel Rojas, sometiendo las hojas a procesos químicos, evocando un lavamiento de oro o un libro viejo desenterrado. El lector/observador notará que todas las palabras que quedaron del libro son solo las positivas. Con ellas se quiere construir un inexistente mundo espiritual en contraste con el mundo de oro y riquezas, también inexistente, que aspiraban a encontrar quienes fueron en busca de la mítica ciudad. *Fuego de Césares* alude tanto al desapego material como a la búsqueda de una sociedad donde la entrega, humildad y fraternidad, son los combustibles para la vida y el arte. Arrancadas de su formato habitual, las páginas construyen la figura de Tierra del Fuego. Y es dentro de este territorio donde el lector/observador puede hacer su propia excursión, encontrar su propia Ciudad de los Césares y sacar sus conclusiones.









DERROTEROS Y VIAGES

Ciudad Encantada, o de los Cesares

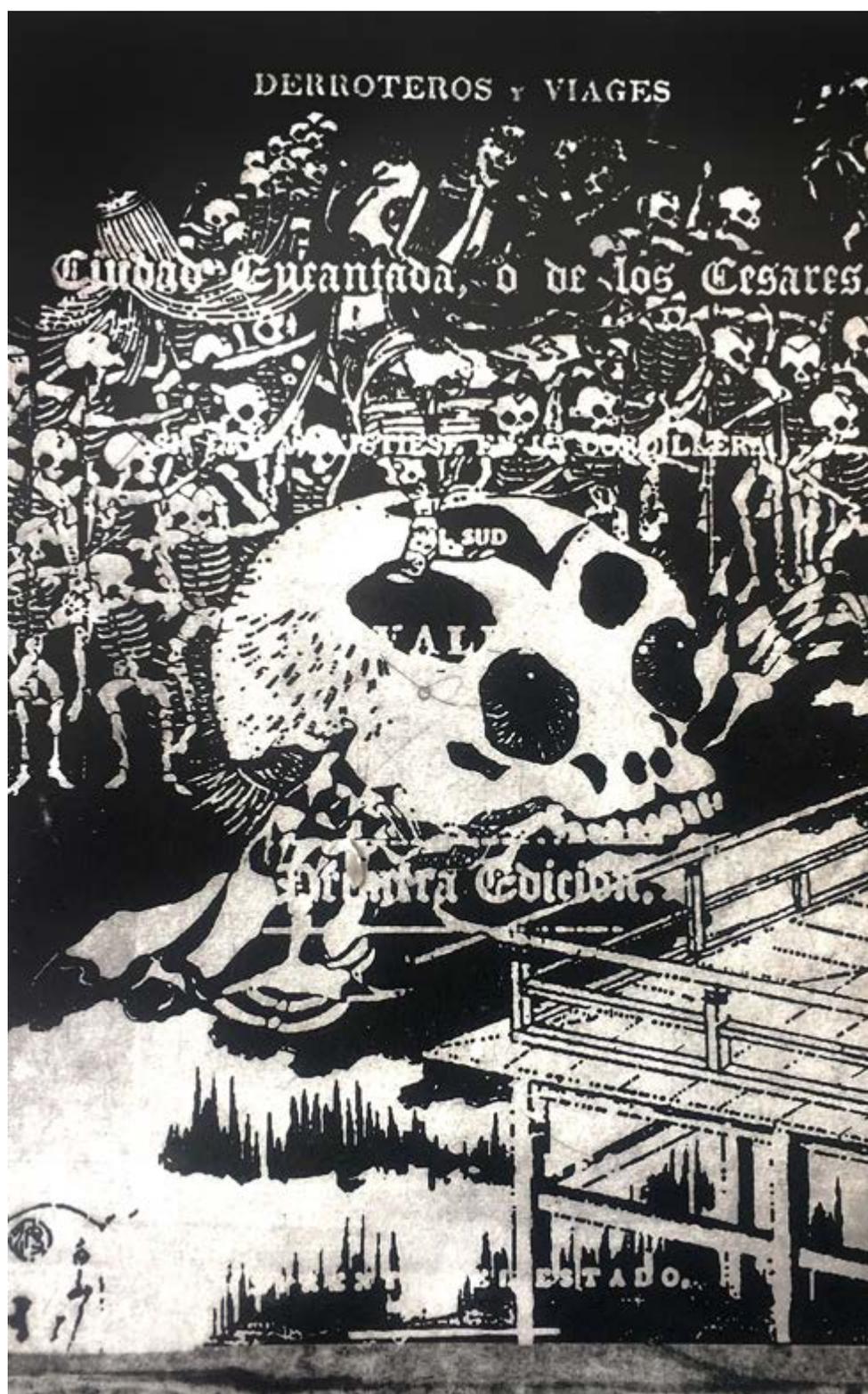
del Sur Argentino, en la Cordillera

SUD

AL

Nuestra Edición.

ESTADO.





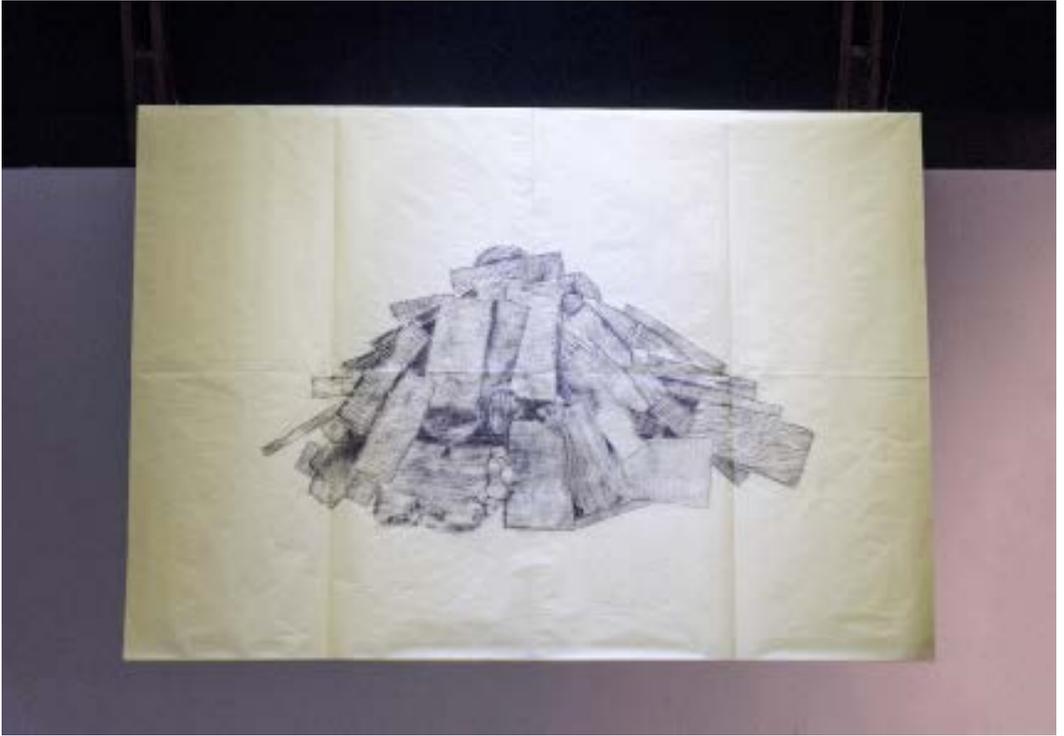






















CHILE LIMITA
AL CENTRO

CHILE LIMITA AL CENTRO. CURADURÍAS REGIONALES

TEXTO

SOLEDAD AGUIRRE

JOSÉ PABLO DÍAZ

LORETO GONZÁLEZ-BARRA

CAROLINA LARA

JENNY ZIELHMANN

EQUIPO CURATORIAL COORDINADOR

LOS HECHOS Y EL ARTE

Ciertas condiciones de contexto, dadas desde fines de los años 90, fueron probablemente detonantes de procesos artísticos que hoy en provincia apreciamos como propios y relacionados: un mayor flujo de información, más apertura y conexiones en el marco del neoliberalismo, la globalización y la masificación de internet y un cierto agotamiento del cerrado sistema del arte santiaguino. De esta manera, en distintos lugares del país han ido convergiendo artistas, colectivos e iniciativas autogestionadas que han activado situaciones, obras y modos de hacer diferenciados tanto de las propias tradiciones como de las preocupaciones del obligado epicentro.

Se trata de prácticas que han alcanzado un lugar en términos locales, no precisamente en espacios formales de arte sino más bien en casas ocupadas, en plena calle, en el paisaje, en sitios abandonados o en espacios independientes. Por ello, difícilmente podemos hablar de “escenas” ya que las condiciones para ello estarían dadas por plataformas de visibilidad, circulación e inscripción que en provincia escasean o pueden incluso no existir, como salas de exhibición, museos y escuelas de arte uni-

versitarias, crítica especializada y mercado, editorialidad, coleccionismo y difusión en medios de comunicación.

Valparaíso y Concepción son lugares de interés fuera de la capital. Talca, Valdivia, Antofagasta, Iquique, Temuco, Puerto Montt y Punta Arenas son solo algunas ciudades que han sido removidas por artistas y colectivos que circulan por el sur y norte del país, reconociéndose y dialogando a través de encuentros que derivan en redes y proyectos comunes que no necesariamente pasan por la capital.

Estas formas de redefinir el territorio están motivadas desde una condicionante propia del arte contemporáneo como es la relación crítica que asume con el lenguaje, el contexto o una historia cultural local; sumándose situaciones comunes de zonas desplazadas, la falta de apoyos institucionales y problemáticas sociales, políticas y territoriales, entre otras.

LA CUESTIÓN DEL CENTRO

Una vez expuestos los objetivos del programa Traslado, comenzaron a levantarse las tensiones. La petición principal era la investigación del panorama de los cir-

CHILE LIMITA AL CENTRO

cuitos regionales para propiciar una “descentralización”. Cuestionar este precepto fue lo inmediato, pues como equipo curatorial entendemos que sigue reforzando la existencia de un centro, un sitio de poder compuesto por un sinnúmero de validaciones. Entre ellas, la preeminencia de instituciones del arte tradicional.

Ante ello, nos situamos desde un espacio en conflicto, donde es posible construir un traslado (una exposición en otro lugar) a partir de acontecimientos que intenten desmitificar los modelos dominantes del sistema de arte contemporáneo y, así, mirar las diversas realidades existentes en el país.

No podemos desconocer que prestarse al juego es aceptar ciertas reglas y que hemos tenido que dar forma a propuestas que se resisten a la noción de objeto exhibible o transable y museificar o reducir procesos de obra a experiencias contemplativas en un marco ya restrictivo, como lo es un programa que viene centralizado desde la institución. Desde esta premisa, nuestra primera toma de posición implicó no identificarnos como periferia, pues no creemos en un centro hegemónico, sino que adherimos a procesos donde el centro puede estar en todas partes. Es decir, no hay centro, sino realidades relativas al devenir, diferentes entre sí, que se interrelacionan.

Lo anterior, nos incitó a reconocer nuestros propios contextos, nuestros propios territorios sociales y artísticos, para situarnos en un lugar que no nos corresponde, evitando el solo hecho de movilizarnos a la capital a exhibir lo que está pasando en la periferia.

Desmantelamos, por tanto, el mandato: no se ha tratado de cinco curadurías ensimismadas en el anhelo de la consagración en el epicentro, sino de procesos colectivos, autónomos y dialogantes, que generaron una muestra donde quebramos el mapa configurado de norte a sur, planteando un territorio de relaciones horizontales y siempre cambiantes, de flujos alimentados de coincidencias y contrastes, que se miran levantando una genealogía propia a partir de experiencias estéticas contextuales. Reconfiguramos este proyecto curatorial como un espacio de encuentro, donde ha sido posible contenernos bajo la crítica de la autonomía de las propias regiones, acerca de la concepción de “descentralización” y del estrecho vínculo que este mantiene con el ejercicio del poder.

La configuración geopolítica no fue la única variable que definió las decisiones curatoriales. También lo fue comprender la significación del territorio actual y la trama en que estas obras se despliegan. Una cartografía que debía operar hacia la horizontalidad de las experiencias, planteaba una transversalidad que sobrepasaba las obvias delimitaciones macrozonales. Desmantelamos, entonces, nuestras propias curadurías iniciales. Más de 60 artistas y colectivos fueron invitados a participar en este proceso, con obras diversas en cuanto a formatos y técnicas, que se vincularon en tres núcleos temáticos que representan preocupaciones comunes: Nación y Antigenealogía, Prácticas Colaborativas y Comunidades, y Paisaje y Territorio, siendo expuestos los dos primeros ejes en el Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal (MAC Quinta Normal) y el tercero en Matucana100.

A través del título *Chile Limita al Centro*, la exposición puede también ser una ironía o una aproximación a estas reflexiones y realidades. ¿Cuáles son nuestros límites territoriales, artísticos y de desarrollo local? ¿Quiénes los imponen? A su vez, la frase remite a un verso de la canción *Al centro de la injusticia* de Violeta Parra, artista que es símbolo de resistencia a través de diversos medios de expresión, intención que de un modo u otro quisimos reflejar.

COORDENADAS DE UN SITIO

En cada uno de los ejes curatoriales se vinculan territorios distintos y las obras se tensionan, abriéndose lecturas nuevas sobre realidades y problemáticas que a veces resultan similares aunque con determinados acentos.

Nación y Antigenealogía se plantea a partir de obras de carácter político, que abordan temas de género o raza, de pertenencia cultural o territorial, cuestionando el concepto de nación y generando espacios de reflexión que indagan en conflictos históricos y en nuevas relaciones. Las propuestas problematizan el rol conservador y autoritario impuesto por la historia política y administrativa de Chile. Desde la comprensión de ese paradigma, plantean una “alteridad histórica”, levantando saberes locales, discontinuos y no legitimados por el circuito centro. En esa irrupción, han de concretar otras historias,

una crítica hacia la genealogía de la nación como proceso lineal y discriminator. Encontramos así, por ejemplo, imágenes de soldados de la Guerra del Pacífico, haciendo guiños a la cultura gay, frente a impresiones de un héroe nacional “flaute”, junto a una instalación que apunta a la estandarización de los cuerpos a través del acto de corte y confección de uniformes escolares. O bien, cuerpos indígenas a punto de desaparecer en la estampa sobre la superficie, así como la crítica a la institución o a los estereotipos identitarios.

En Prácticas Colaborativas y Comunidades, la fotografía, el registro y el archivo son preponderantes, siendo formulaciones que dan cuenta de procesos sociales más que de obras cerradas en sí mismas; de prácticas con fines colectivos, con sentido social, en construcción comunitaria. Lo vemos en propuestas del norte trabajadas con inmigrantes, en el trabajo con un barrio en Valdivia, o en una serie de fotografías sobre comunidades mapuche sometidas por la militarización en La Araucanía. Se trata de artistas o colectivos que se han sumergido en espacios específicos, en un trabajo colaborativo donde relacionar al sujeto con su propio contexto, abriendo la experiencia de arte hacia su incidencia política, al arte y vida. Ya no es preponderante el objeto de arte por sí mismo, como signo de sublimidad y pieza transable, sino los procesos relacionales que dan cuenta del compromiso de los artistas con su realidad, resignificándola.

Paisaje y Territorio nace de la vinculación directa de los artistas y colectivos con los contextos o imaginarios de su entorno, cuestionando los límites geográficos y políticos del país en tanto condicionantes de fronteras sociales, en resistencia frente a las estructuras del progreso y en exploración de otras materialidades. Con obras desplegadas en todo el galpón de Matucana 100, la mirada de un vasto territorio en un mismo horizonte fue posible, encontrándose, por ejemplo, fotografías antiguas de Punta Arenas con un mural de barro que escenifica el lugar, en Mulchén, donde desaparecieron cuerpos de detenidos en dictadura; o, imágenes del desierto —del infinito que simboliza o de la presencia de las mineras que irrumpe— con una mirada al sur extremo como si de un paisaje casi mitológico se tratara.

EXPERIENCIAS SOBRE UNA CURADURÍA COLECTIVA Y CRÍTICA

Desde luego, son múltiples las inquietudes que contiene una curaduría colectiva, especialmente acerca de las problemáticas que surgen al momento de querer reflejar las experiencias situadas de los circuitos artísticos regionales.

Si bien la Región Metropolitana fue excluida como parte de las directrices establecidas por la institucionalidad en un intento por visibilizar la otredad, a partir de ello se creó un espacio crítico y constructivo que permitió generar nuevas perspectivas sobre las diversas realidades existentes en el país. Aquella interacción nos acercó a trabajar colectivamente desde el hacer, estableciendo ejes contextuales y epistemes propias, donde se potenciaron nuevas construcciones de sentido.

La representación de cada lugar no fue el objetivo principal, sino que intentamos, mediante diversas reflexiones y tensiones, que se diera continuidad a los cuestionamientos sobre el centralismo, de tal manera que pudiéramos enfrentarnos a un proceso descolonizador desde una fuerza contextual. Por lo mismo, realizamos un ejercicio sobre diversas verdades e historias que componen un lugar, desarrollando una museografía dinámica e híbrida, tal cual somos, enfocándonos en la materialización de aquellas vivencias que nos hicieran experimentar otras geografías.

Los contextos cambiantes en los cuales vivimos exigen una movilidad de las relaciones y de nuestra capacidad simbólica. Debemos, por lo tanto, re-conocernos en un proceso de revisión constante de este tipo de experiencias curatoriales para seguir reformulándolas y adaptándolas en proyectos futuros que busquen responder a las exigencias que las prácticas artísticas, desde y en regiones, necesitan.









F SEMANAS
CUANDO ESTAN
SE DESTROYA Y OBT
QUE NUESTROS SERA
WUOSOS DE NUN
PUNTO DE POC
Y LAS SITUA
DE SATANA













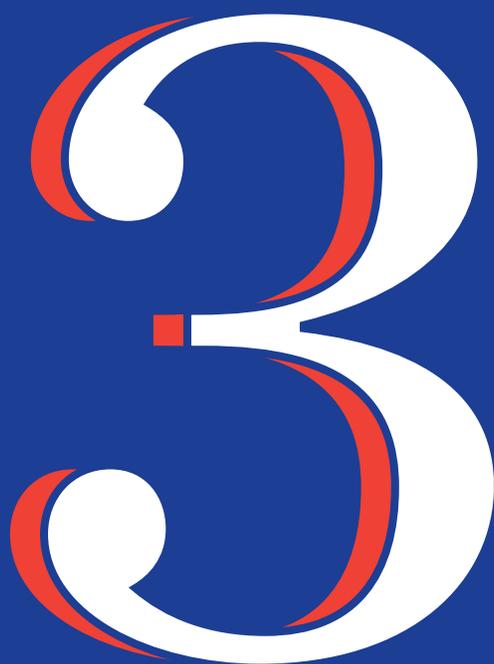












CONVERGENCIAS
EN EL TERRITORIO

SER EL TERRITORIO

TEXTO VARINIA BRODSKY ZIMMERMANN

COORDINADORA ÁREA ARTES VISUALES

La dialéctica que plantea Henri Lefebvre en *La producción del espacio* (1970), la práctica espacial —o espacio percibido—, las representaciones del espacio —o espacio concebido—, y los espacios de representación —o espacio vivido—, establece el espacio como un producto social que va definiendo y conjugando de manera compleja estas tres dimensiones. Si el espacio percibido es lo que nos define, o en esa definición nos relaciona desde nuestro cotidiano como seres sociales con conductas determinadas dentro un sistema de comunidades, el concebido es el espacio planificado, es el espacio cartografiable, edificado bajo intereses de producción y poder de diverso orden, mientras que el vivido —al que Lefebvre alude en gran medida—, el mundo al que corresponden los artistas—, es el que podemos imaginar, experimentar simbólica y vivencialmente, apropiar y transformar, y, desde esa vivencia, reinterpretar.

Por otra parte, si el concepto formal de territorio hace referencia a los límites respecto de una porción de tierra, no es posible concebirlo si no integralmente con la experiencia del habitar en relación a sus propios límites socioculturales, explicándose el territorio por la relación dada entre él mismo y sus comunidades. Si el espacio es la conceptualización que construimos a partir de nosotros mismos, el territorio es un tejido social que se delinea a sí mismo dentro de procesos que interactúan con sus habitantes de manera recíproca: lo urbano, lo rural, la actividad económica, su demografía,

su geografía, y otros elementos determinantes, que vienen a definir y diferenciar (y dominar) un territorio de otro. Por ende, la relación que establece el ser humano con el territorio desde una interpretación subjetiva, “clandestina” y no inserta en códigos sociales rígidos, posibilitan una relectura, una recodificación desde la experiencia, necesaria para la dinamización de nuevos valores y desde una subjetividad crítica, una otra construcción política.

De la relación que se genera entre territorio y artista, en tanto antropólogo (Joseph Kosuth) que asiste dentro de un tiempo establecido a un lugar específico, y ahí desarrolla una investigación determinada por la lectura y la experiencia subjetiva que construye desde su mirada, la noción de paisaje, la relación que pudiera —o no— establecer con sus comunidades y la relación que se constituye entre ellas, podemos hablar aquí de la apropiación del artista desde el punto de vista de la reinterpretación del territorio, no solo por la relación con la naturaleza sino también desde la multiplicidad sociocultural con la cual interacciona, aprendiendo y afectando a la vez al territorio, y, por tanto, siendo parte de su construcción dinámica. El artista contemporáneo, lejos de la individualidad con que se le asocia históricamente, se vincula con el paisaje, como segmentación territorial de la naturaleza, con la comunidad y su región, con sus conflictos, con su devenir político, en colaboración con los procesos que la forman.

RESIDENCIAS PROGRAMA TRASLADO

Por su parte, las residencias en sus variadas formas de experiencia, constituyen un universo para el desarrollo de la investigación y la creación de artistas, un campo necesario desde las prácticas contemporáneas que toma fuerza como un espacio temporal y territorial que convoca a la generación de otras posibilidades de relación.

Convergencias en el territorio es una exposición que surge a partir de los proyectos de creación que realizan 15 artistas en cinco lugares del país, la Plaza Arica de Iquique, el Bodegón de Los Vilos, la Casa Plan de Valparaíso, la Casa Poli de Coliumo, y el Museo de Arte Moderno (MAM) de Chiloé, durante un mes. Cada uno trabajó a partir de una propuesta de carácter investigativo para ser desarrollado en el lugar específico al cual postula. Es decir, son proyectos que, en cierta forma, demandan un conocimiento previo, aun cuando el caso es el total desconocimiento del lugar propuesto como zona de trabajo, ya que desde ahí se plantea también una postura respecto de la relación que se construye entre artista y territorio.

Fueron diversos los planteamientos desde donde se trató cada proyecto; cada uno de ellos responde a esa mirada subjetiva que se enriquece en el ejercicio de la experiencia. Los trabajos resultantes, expuestos en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, deben ser necesariamente concebidos como parte de un proceso que no termina en su condición de obra exhibida, sino que son parte de un tejido de relaciones

de intercambio establecidas desde esta experiencia, con antecedentes definidos tanto por el recorrido personal de cada artista como por la naturaleza de un universo creativo en desarrollo.

Los artistas Jorge Olave, Luna Acosta, Nicolás Sáez, Nicolás Wormull, Rosario Cobo, Josefina Muñoz, Francisca Eluchans, Camilo Ortega, Carlos Navarrete, Francisca Sánchez, Patricio Vogel, Sebastián Jatz, Cristián Maturana, Maricruz Alarcón y José Miguel Marty, abordan problemáticas atinentes a la localidad desde diversas perspectivas, poniendo en diálogo las distintas obras, generando tensiones y correlaciones entre ellas.

Así, las tensiones que se establecen entre las sonoridades y visiones del paisaje natural y social, los relatos que se hilvanan desde el olvido, el espacio íntimo y social de las comunidades, sus habitantes y migrantes, la denuncia de los poderes históricos que permean las comunidades y su historia reciente, la construcción del imaginario mitológico y sus tradiciones culturales, que se van enlazando en una construcción de historias y cielo comunes, nos permiten reconocer, identificarnos como parte de un extenso territorio común, un espacio que nos termina por definir y que, al mismo tiempo, desconocemos.



CONVERGENCIAS
EN EL TERRITORIO

AR TIS TAS

RESIDENCIAS
PROGRAMA TRASLADO

CAMILO ORTEGA

IQUIQUE • 1985

OBRA PÁG.

— 209 —

Actualmente vive y trabaja en Iquique. Se inició en el arte en el norte de Chile, vinculándose en primera instancia con la pintura. Más tarde, radicado en Viña del Mar, estudió y trabajó los procesos del grabado tradicional, para luego trasladarse a La Plata, Buenos Aires, donde se especializó en gráfica contemporánea. Las diversas experimentaciones llevadas a cabo por el artista construyen nuevos procesos creativos vinculados al arte relacional, incorporando diferentes técnicas desde la investigación y la intervención del espacio público. Zarvo, como se autodenomina, es parte de la generación de artistas latinoamericanos sensibilizados por una reflexión sobre la identidad cultural, que busca efectivizar discursos políticos a partir de la creación de mundos simbólicos a través una iconografía propia.

LA MEMORIA NO SE INCENDIA

Instalación. Carro, bolsas plásticas, agua, madera, metal cerámica, grabado. 140 X 70 X 170 cm

La obra aborda la amenaza del olvido en la ciudad de Valparaíso, dadas las pérdidas de los incendios que sistemáticamente suceden y que se han instalado como una situación crónica en la ciudad. Mediante un aparato ambulatorio, el artista recorre la ciudad realizando ejercicios *in situ* “contra el olvido”, después de la desolación de la pérdida y del trauma de la vivencia de un incendio como un hecho violentamente inesperado. A través de estas piezas se genera un imaginario colectivo que construye una nueva historia desde el recuerdo propio y desde una arqueología de los sentidos, mediante el desplazamiento de bolsas de agua como contenedores de recuerdos que ejercen un gesto simbólico en la relación de los elementos fuego-agua. Residencia realizada en Casa Plan, Valparaíso, Región de Valparaíso.

CARLOS NAVARRETE

SANTIAGO • 1968

OBRA PÁG.

— 205 —

Artista formado en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile (1988-1992). Entre el 2000 y el 2001 fue considerado por el Centro de Arte Contemporáneo (CCA) de Kitakyushu, Japón, para tomar parte en el Research Program. Posteriormente, la Fondazione Ratti en Como, Italia, lo consideró para el Corso Superiore in Arte Visiva, a cargo de Marina Abramovic. Desde el año 1990 su obra se ha exhibido en diversas ciudades de Chile y el mundo, destacando el año 2008, cuando fue invitado a exponer en la 28ª Bienal Internacional de São Paulo, Brasil, y el 2009, año en que participó en la II Trienal Poli Gráfica de San Juan, Puerto Rico. Actualmente vive y trabaja en Santiago.

*PROYECTO PARA UN
JARDÍN INTERIOR (PPJI)*

Instalación. Pinturas, objetos, mobiliario, intervenciones, alfombra, collages y plantas ornamentales.
Dimensiones variables

La obra es un trabajo que reflexiona en torno a la geometría, los viajes y el arte de los jardines, mediante la puesta en escena de una serie de elementos, encontrados y creados, los que se entrelazan visual y conceptualmente. Uno de los elementos que guía y, al mismo tiempo, señala una manera de observar la obra, es la declaración del artista italiano Allighiero Boetti (1940-1994), cuando declara: “He trabajado mucho sobre el concepto de orden y desorden: desordenando el orden o poniendo orden en ciertos desórdenes o aún más, presentando un desorden visual que fuera la representación de un orden mental.” En cierto sentido, esto permite leer cada uno de los trabajos que conforman la instalación como una unidad, o bien como el detalle de un todo. Residencia realizada en Casa Plan Valparaíso, Región de Valparaíso.

CRISTIÁN MATURANA

ANTOFAGASTA • 1979

OBRA PÁG.

— 215 —

Fotógrafo profesional del Instituto Arcos, lugar donde actualmente es docente de la carrera de fotografía. Ha participado de exposiciones en Chile y en el extranjero. Su trabajo gira en torno al proceso y sus elementos, como instancia de desaparición de estados y surgimiento de nuevos usos y experiencias que dialogan con el contenido desde la materialidad y su transformación. Actualmente vive y trabaja en Viña del Mar.

9000 TON

Inyección sobre papel de tinta bond, cuño seco, dispensador y documento. 100 x 363 cm

En marzo del año 2016, la Armada de Chile autorizó a empresas productoras de salmón de Chiloé y sus alrededores el vertimiento de nueve mil toneladas de pescado en descomposición, producto de una mortandad masiva de ejemplares. Los alcances biológicos y ambientales del hecho aún son discutidos, pero el estallido social a partir de esa acción fue inmediato y proporcional. La obra trata sobre ese peso, sobre la industria y su impacto en la alteración del entorno, alimentación y costumbres del pueblo, sobre el mar como permanente espacio de pretendida impunidad para las Fuerzas Armadas, y sobre el desvergonzado y constante vínculo entre ellas y el empresariado. Residencia realizada en el Museo de Arte Moderno en Chiloé, Región de Los Lagos.

FRANCISCA ELUCHANS

SANTIAGO • 1984

OBRA PÁG.

— 197 —

Vive y trabaja en Santiago. Es licenciada en Arte en la Universidad Católica de Chile, estudió además en la Universidad de Maastricht, Holanda (2007). Durante

el año 2009 realizó cursos de maquetas e ilustración en Buenos Aires, y en el año 2010 participó en el taller de análisis y crítica de obra a cargo del artista chileno Eugenio Dittborn. El 2011 recibió la beca del Programa de Residencias Artísticas para Creadores de Iberoamérica y Haití, concedida por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México, con la cual realizó una residencia artística en San Luis Potosí, México. Ha participado de diversas exposiciones en Chile y en países como México, Perú, Argentina, Italia y EE.UU. Ha realizado seis exposiciones individuales, las últimas dos el año 2016 en la Sala Gasco y en la Galería Isabel Aninat, ambas en Santiago de Chile.

VALPARAÍSO, CIUDAD DE CAPAS

Estructura instalación y mesa con documentación.
Dimensiones variables

En Valparaíso, durante el siglo XIX, las aguas naturales provenientes de las quebradas en los cerros descendían por grandes esteros que atravesaban la ciudad llegando al mar. Debido al aumento de la población urbana y, específicamente, a la disminución de los caudales de las aguas en las temporadas de calor, por higiene y salubridad se decidió abovedar estos cauces, lo que conllevó la creación de las grandes avenidas y plazas que hoy conocemos en la ciudad y, por tanto, la creación de los espacios públicos. Sobre una geografía muy particular y difícil, se ha montado una ciudad de capas y estratos. Están las quebradas naturales, el plan (o extensión artificial del borde costero) y esta red de túneles subterráneos que responden a las bóvedas de las aguas que provienen de las quebradas y que desembocan en el mar. Estos tres planos son los que inspiraron la investigación de Francisca Eluchans durante su residencia, interpretando Valparaíso como una ciudad de capas, haciendo una gran maqueta que representa esta realidad. Residencia realizada en Casa Plan, Valparaíso, Región de Valparaíso.

FRANCISCA SÁNCHEZ

SANTIAGO • 1975

OBRA PÁG.

— 193 —

Licenciada en Antropología y magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile. En el 2004 participó en la residencia De Ateliers en Amsterdam y dos años después se integró al programa de investigación artística La Seine de l'École Nationale Supérieure des Beaux Arts de París. Durante el tiempo que vivió en el extranjero fue becada por las entidades en las que participó lo que le permitió dedicarse exclusivamente a la experimentación y al trabajo sistemático en el taller. Cofundadora del colectivo editorial Vaticanochico, que postula la curiosidad como motor del conocimiento y del autoaprendizaje, actualmente vive y trabaja en Santiago.

ARENAS MOVEDIZAS

Vídeo Instalación. Dimensiones variables

En nombre de la obra denomina una zona de ensayos experimentales, materiales y poéticos sobre cómo dibujar y construir espacios y formas volumétricas, habitables y recorribles desde los procedimientos de excavación y vaciado. El punto de partida es el diálogo entre escultura y arquitectura mediante ejercicios basados en la experiencia de dibujar excavando espacios y túneles para usarlos como moldes de vaciado. Este diálogo se realizó entre Casa Poli y la playa de Coliumo bajo el formato de taller. Durante tres días, diez estudiantes de arquitectura de la Universidad del BíoBío, trabajaron explorando maneras subterráneas de diseñar volúmenes e investigando su viabilidad a escalas recorribles y habitables. Este formato de trabajo me permitió profundizar proyectos realizados anteriormente, echando mano a la colaboración y diálogo con otros, a la intuición y su deriva en reflexiones, al ensayo, a la manipulación de materiales y herramientas. Las piezas que se exhiben corresponden a la decantación temporal de estos procesos colectivos recién inaugurados. Residencia realizada en Casa Poli, Coliumo, Región del BíoBío.

JORGE OLAVE

TEMUCO • 1973

OBRA PÁG.

— 189 —

Realizó estudios en ciencias de la salud, antropología visual y composición electroacústica. En su trabajo se entrecruzan la fotografía experimental, el arte sonoro y el videoarte en torno a reflexiones sobre el medio, la cibercultura, la cartografía estética y el patrimonio. Entre sus exhibiciones más recientes se pueden señalar Señales de Ruta (Sala Universidad Mayor, Temuco, 2016); anti.colonialismo-interno (Galería de Arte Universidad Católica, Temuco, 2016); SoundLar (Festival Internacional de Arte Sonoro Tsonami, Valparaíso, 2015); La Ciudad que Soy (Centro Cultural Carahue, 2014); Cultivos de Silencio (Festival Internacional de Arte Sonoro Tsonami, Valparaíso, 2013); Economía de Sitio (Galería Gabriela Mistral, Santiago, 2013) y Domus imagosónica (Centro Cultural Estación Mapocho, Santiago, 2012). Actualmente vive y trabaja en Carahue.

TERRITORIO COMPARTIDO

Instalación sonora. Loop de audio, volumen especial tipo caja de resonancia. Dimensiones variables

La obra de Jorge Olave consiste en una cartografía sonora centrada en la Plaza Arica de Iquique y sus hitos aledaños. A través de estrategias propias del arte sonoro y la etnografía artística se hilvanan señales acústicas que dan cuenta del paisaje sonoro del lugar durante el período de residencia (agosto del año 2016). Destacan miniaturas sonoras en torno al boxeo, la feria de los fines de semana y la festividad de San Lorenzo. Residencia realizada en Plaza de Arica, Iquique.

JOSÉ MIGUEL MARTY

SANTIAGO • 1983

OBRA PÁG.
— 191 —

Licenciado en Artes Plásticas y magíster en Artes Visuales, ambas en la Universidad de Chile, vive y trabaja actualmente en Santiago. Luego de una vasta trayectoria pictórica (se especializó en pintura), inició un estudio de las técnicas populares del territorio chileno, tales como el tejido en fibra vegetal, el tejido en telar y el pirograbado. Ha realizado exposiciones en distintas ciudades, desde Santiago a Puerto Montt.

VILUKURAM

Instalación. Objetos tejidos a base de fibras vegetales obtenidas en el territorio Chilote, cuero de salmón, cuero de cordero y lana de oveja. 100 repisas de 10 x 10 c/u.

Obra que rescata las técnicas de cestería existentes en la zona de Chiloé, mezclando distintas materias primas de origen animal y vegetal de la zona (a diferencia de la cestería tradicional chilota, que utiliza solo fibra vegetal). Los volúmenes construidos en un origen se parecen a los huevos, de ahí el nombre *vilukuram*, huevos de serpiente, aludiendo también al mito de la creación de la isla de Chiloé por el enfrentamiento de Cai Cai Vilu y Ten Ten Vilu, seres míticos de la mitología mapuche. Estos volúmenes, luego de ser registrados, son dejados a su suerte repartidos a lo largo del archipiélago, esperando ser descubiertos por algún transeúnte, apostando a la extrañeza o misticismo de la isla. Residencia realizada en el Museo de Arte Moderno en Chiloé, Región de Los Lagos.

JOSEFINA MUÑOZ

SANTIAGO • 1985

OBRA PÁG.
— 212 —

Artista multidisciplinaria, vive y trabaja de forma itinerante. Estudió Arte en la Pontificia Universidad Católica de Chile (2006) y posteriormente realizó un Master in Fine Arts in Glass en la Rhode Island School of Design en Estados Unidos (2013). Su campo de investigación abarca desde la creación de piezas en vidrio a procesos de investigación de campo, centrándose principalmente en el espacio, la arquitectura y el lugar. Ha expuesto y desarrollado su trabajo tanto a nivel nacional como internacional.

Sus proyectos más recientes incluyen investigaciones extremas, incluyendo vivir con los nómadas de Turkana en África, y experimentar un aislamiento completo en una isla deshabitada.

DES (HABITAR) VOL I Y II

Cajas de luz y fotografía digital. Dimensiones variables

Chile se caracteriza por concentrar la mayor parte de su población en zonas urbanas. Solo el 13,41% de los chilenos viven actualmente en áreas rurales, siendo desde los años 1920, cada vez más recurrente la migración desde el campo a la ciudad. Dicha migración ha dejado como secuela pueblos deshabitados o de muy baja población. Tal es el caso de El Arrayán Adentro, caserío perteneciente a la comuna de Los Vilos, ubicado en el valle de Quilimarí donde viven menos de 20 personas. En este lugar solo residen adultos mayores, pues las generaciones más jóvenes han migrado hacia la ciudad, como ya no hay niños en el sector la Escuela local cerró hace más de 20 años. Mediante el Programa “Residencias Traslado”, la artista visual Josefina Muñoz toma como ejemplo y metáfora El Arrayán Adentro. La artista propone retratar fotográficamente a los últimos habitantes del lugar y con esto crear un registro del patrimonio inmaterial local. Si no hay niños en esta zona ¿quién habitará ahí en 50 años más? Residencia realizada en el Bodegón Cultural de Los Vilos, Región de Coquimbo.

LUNA ACOSTA

BOGOTÁ, COLOMBIA • 1989

OBRA PÁG.

— 195 —

Artista visual, *performer* e investigadora de arte contemporáneo, vive y trabaja en Santiago. Licenciada en Historia del Arte y Curaduría por la Universidad del Museo Argentino (Buenos Aires), con una especialización en Arte Sonoro por la Universidad de Chile (Santiago). Se formó de manera informal en artes electrónicas y programación para proyectos artísticos, así como en diversas prácticas textiles, y en los últimos años ha trabajado en la unión de ambas disciplinas.

LATITUD FRÁGIL

Instalación. Dimensiones variables

La artista enfocó su trabajo en el barrio Plaza Arica de Iquique en la búsqueda de personas de nacionalidad colombiana residentes en la ciudad, generando encuentros en los que sostuvo conversaciones, registradas en variados soportes, centrándose en la posibilidad del retorno. Debido al hiperconsumo de la región, alrededor de la Zona Franca, y a la fluidez económica que ficciona la explotación minera, en las calles de la ciudad abunda la basura electrónica, los autos abandonados y las montañas de ropa usada tirada o revendida a muy bajos precios. A partir de los relatos registrados realizó un proceso de selección, bordando fragmentos sobre ropa recogida de la calle en un acto ritual, sentándose todos los días de 17 a 20 horas en la plaza del barrio. La presencia recurrente de la artista bordando se hizo notar y finalmente se formó un grupo espontáneo de bordado conversando sobre marginalidad en el barrio, destierro, migración, pobreza, desarraigo y nostalgias, entre migrantes colombianos, habitantes comunes del barrio y comunidades migrantes organizadas en tomas de Alto Hospicio. La obra es un relato construido a varias voces, la relación entre territorios, el que se deja atrás y al que se llega, una relación desde donde surgen nuevas territorialidades. Residencia realizada en el Bodegón Cultural de Los Vilos, Región de Coquimbo.

MARICRUZ ALARCÓN

SANTIAGO • 1983

OBRA PÁG.

— 213 —

Inspirada en estructuras narrativas que provienen del cine documental o la literatura, la artista busca comprender cómo los discursos históricos se reproducen y afirman constantemente a través de estas. Completó sus estudios de posgrado en Parsons The New School for Design, participó en el Whitney Independent Study Program, en Nueva York, y ha sido residente en CAPACETE, Rio de Janeiro, y en el Artists Research Laboratory de la Fondazione Antonio Ratti, Como. Su obra ha sido incluida en muestras colectivas e individuales en Galería Die Ecke, Galería Bech, Balmaceda 1215, MAC Quinta Normal y Centro Cultural Palacio la Moneda, Santiago; en el Museo de la Ene, Buenos Aires; en On The Ground Floor Gallery, Los Angeles; en Imperfect Gallery, Philadelphia, y en The Kitchen, TEMP Space y Cuatro H, Nueva York. Actualmente, vive y trabaja en Santiago.

BALADA MIGRANTE

Video HD, color, sonido/loop

Chiloé fue una zona concurrida por balleneros norteamericanos, franceses e ingleses, luego noruegos y también chilenos. Trabajadores chilotes participaron en actividades balleneras, no solamente en sus aguas sino también cuando la industria emigró hacia el norte, primero a Corral y luego a Quintay y Los Molles. A partir de la memoria sobre la breve presencia de una planta ballenera en isla San Pedro, administrada por empresarios noruegos a principios del siglo XX, *Balada Migrante* recopila relatos personales, literarios, colectivos y mitológicos, alrededor de la industria ballenera en el golfo del Corcovado y la historia de sus trabajadores. Residencia realizada en el Museo de Arte Moderno en Chiloé, Región de Los Lagos.

NICOLÁS SÁEZ G.

CONCEPCIÓN • 1973

OBRA PÁG.

— 199 —

Arquitecto, magíster y académico de la Universidad del Bío-Bío, vive y trabaja en Concepción. Es director del programa FAF, Fotografía de Arquitectura y Viceversa, y director de arte de la revista *Arquitecturas del Sur*. Ha sido becario Fondart en los años 2007, 2009, 2013, 2014 y 2015) y ha expuesto su obra fotográfica de forma individual en diversas ciudades de Chile, participando también en muestras colectivas internacionales, entre las que destacan: Photobooks 10x10 latinoamericanos (Museo de Pittsburgh, Pensilvania, 2016); Map of the New Art - Imago Mundi (Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2015); El espejo roto (Musée de l'Élysée Lausanne, Suiza, 2011, y Bial de Photoquai, París, 2011); Sobre encargos y desapariciones: Una mirada a la fotografía chilena contemporánea (Parque del Centro de Fotografía CMDF, Montevideo, 2011); Xile: Fotografía y Convivencia (Castillo Montjuic, Barcelona, 2011); De hechos (MAC de Niteroi, Río de Janeiro, 2011, y Bial Internacional de Arte, Beijing, 2010). Recientemente ha sido invitado a exponer en FOCCO (Coquimbo), en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción y en la Bial Internacional Fotográfica Bogotá, Colombia.

MAR - PAISAJE INVERTIDO

Video instalación. Fotografía. Dimensiones variables

Este proyecto, realizado en la ciudad de Iquique, consistió en fotografiar la imagen invertida del paisaje marítimo proyectado al interior de habitaciones transformadas en cámaras oscuras. Este procedimiento se obtuvo oscureciendo de forma artesanal las habitaciones que, desde alguna de sus ventanas, enfrentaban y miraban un paisaje marítimo. El trabajo performático realizado para obtener dicha imagen es una provocación a reflexionar sobre nuestro mar en su condición de imagen (cultura) y capital (economía). Las imágenes enfrentadas son la casa de un pescador de la caleta Chanavayita y un contenedor-oficina de una empresa de exportación de sal, ubicada en puerto

Patache, los que, por medio de la proyección sincronizada y el sonido, buscan aludir no solo al espacio simbólico de nuestra línea de costa chilena sino también a la necesidad de reflexionar en torno al uso sustentable del recurso hídrico y de la actividad pesquera. Lo que se proyecta al interior de esas habitaciones permite enfrentar el espacio industrial con el artesanal, lo público y lo privado, la imagen turística con el entorno doméstico, aquellas dualidades con las cuales convivimos a diario. El hecho de que la imagen se construya en el lugar como una imagen efímera, nos habla de la disolución del paisaje imaginado, aquel que *tranquilo te baña y que te promete futuro esplendor*, generando una incisión poética y política. Somos apenas paisaje, dijo alguna vez Nicanor Parra. Ese también ha sido usurpado. Ahora somos paisaje invertido. Residencia realizada en Plaza Arica, Iquique, Región de Tarapacá.

Coedición de Andrea Josh.

NICOLÁS WORMULL

SANTIAGO • 1977

OBRA PÁG.

— 207 —

Nació en Santiago de Chile en 1977. Se interesó por la fotografía en Suecia, país al que se trasladó a vivir a los diez años y donde recibió su formación en esta área. En la actualidad, y desde hace varios años, vive en Concón, Chile, donde trabaja como freelancer para medios sudamericanos y escandinavos. Ha recibido numerosos reconocimientos y galardones. Entre ellos, se destaca el premio a la Fotografía del Año 2007 otorgado por la Unión de Reporteros Gráficos de Chile, Sonyaward 2010. Su obra ha sido seleccionada para participar en Photoespaña 2009, 2011 y 2012 y en el ILLA 2009 y 2010. También ha recibido el respaldo del NYPHOTO-FESTIVAL, el Magnum Expression Award 2010 y el Premio Rodrigo Rojas de Negri 2011. Fue al Paul Huf Award 2012, es miembro de la agencia sueca de foteoperiodismo Kontinent y editor del Festival Internacional de Fotografía de Valparaíso (FIFV).

SIN TÍTULO

Fotografía análoga. 30 x 45 cm c/u

El artista explora habitualmente en su trabajo fotográfico el concepto de la familia, la nostalgia del pasado, las relaciones cercanas y la sensación (o la falta) de pertenencia. En su obra se vuelve recurrente la influencia de su historia personal y su círculo familiar, al igual que la necesidad de explorar la dualidad de haber crecido en dos mundos diferentes, situación dada por su historia personal. Su residencia en Los Vilos se enfocó en la búsqueda de historias íntimas a través del retrato de personas con los que generó un vínculo, rescatando breves relatos que permiten encontrarse con una comunidad. Residencia realizada en el Bodegón Cultural de Los Vilos, Región de Coquimbo.

PATRICIO VOGEL

SANTIAGO • 1973

OBRA PÁG.

— 203 —

Vive y trabaja en Santiago de Chile. Artista visual, licenciado en Artes, con mención en Pintura, y magíster en Artes Visuales por la Universidad de Chile. Ha recibido en varias oportunidades el financiamiento del Fondart, así como el de la Fundación Andes (2005), la Corporación Chile Video (1997) y la Identitat Barcelona (2001). Ha expuesto de forma individual en varias ocasiones, destacando *La Fascinación del Olvido* (Co galería, Santiago, 2016); *El Archivo de las Cosas* (Co galería, Santiago, 2014); *Terrain Vague* (Galería Garage, Valparaíso, 2008); *El Espacio de lo Posible* (Galería AFA, Santiago, 2007); *Sale* (Art Basel, Miami, 2005); *Patricia, la Fascinación por el Decoró Epidérmico* (Santiago, 2005); *Fulbelt Archivo Plataforma* (Galería Gabriela Mistral, Santiago, 2005); *Territorio Cifrado* (intervención en el Palacio de la Moneda, Santiago, 2001). Además ha participado en exhibiciones colectivas en Chile, España, Francia, Grecia, Cuba, Nueva Zelandia, Estados Unidos, Perú y Colombia. El año 2012 organizó y participó

como curador-artista en la muestra internacional *Alzheimer*, la memoria desde el olvido, en el Parque Cultural Valparaíso; y el año 2016 participó en la curaduría principal de la *Bienal de Bolivia 9*, invitado por el curador principal, Joaquín Sánchez. Sus trabajos han sido publicados en revistas y libros de arte contemporáneo en Chile y el extranjero y sus obras se encuentran en varias colecciones privadas y públicas.

LA FASCINACIÓN DEL OLVIDO

Video Instalación. Dimensiones variables

La instalación, constituida por videos y fotografías, aborda las relaciones de la memoria a través del olvido, a través del yo, hasta su pérdida, utilizando como imaginario la figura simbólica del territorio cielo, como un espacio equivalente en cualquier lugar, por estar libre de parámetros referenciales. La serie de ocho videos de tomas de cielos en contrapicado de la zona central de Chile, con el audio de descripciones de cielo de ocho personas de distintas partes del mundo (Taipéi, Sapporo, Brisbane, París, Cartago, La Habana, Santiago y Atenas). En cada relato el yo, tanto en el pasado como en el porvenir, queda de manifiesto dejando paso a la concepción eurocentrista de la clasificación, el archivo. Se contrapone a esa concepción, el video de los cielos en contrapicado registrados en el sur de Chile y en la ciudad de La Paz, donde la imagen es acompañada de audios de descripciones de cielos en leguas de pueblos originarios del cono sur de América (aymara, guaraní, quechua y mapudungun), las que dejan de manifiesto la pérdida del yo eurocentrista y nos conectan con los universos de nuestros pueblos, logrando con ello activar el olvido. Las fotografías y videos abordan las relaciones del archivo y el olvido mediante la contemplación del paisaje, tensionando esa imagen con términos derivados del concepto de *la ruína* como un espacio de lo posible. Residencia realizada en Casa Poli, Coliumo, Región del Biobío.

ARTISTAS

ROSARIO COBO

SANTIAGO • 1984

OBRA PÁG.

— 211 —

Artista visual, actualmente vive y trabaja en Santiago. Licenciada en Artes Visuales Pontificia Universidad Católica de Chile y Licenciada en Cine Documental Escuela de Cine de Chile. Ganadora de una beca Cony-cit con la que realiza una Maestría en Artes Visuales, mención Arte Urbano, en la UNAM. México. En el 2011 obtuvo un Fondo UVA UNAM para su proyecto Domicilio conocido. Desde abril del 2012 desarrolla La Nueva Orden Mundial (www.lanuevaordenmundial.org) junto a Luis Almendra, proyecto que también alberga la serie de video La Tía Rous. Mediante múltiples medios (fotografía, video e intervención de espacio público), rescata y reflexiona en torno a la noción de arquitectura como la construcción de un devenir social, histórico y político. Los complejos habitacionales de alta densidad herederos de la arquitectura moderna implementada en América Latina entre los años 50 y 70, (Villa Frei, Chile. Tlatelolco, México) se presentan como una de las zonas de investigación.

OLIMPIA, UNA ARTISTA ENCONTRADA

Instalación. Dimensiones variables

Proyecto ideado por Cobo, quien desde hace ya cuatro años rescata el arte autodidacta de una mujer llamada Olimpia. Mediante instalaciones, dialoga con varias de las piezas de la artista objeto de su estudio, en un deseo de poner tensión en espacios del arte contemporáneo el trabajo autodidacta de Olimpia, quien tiene un lenguaje plástico indudablemente más cercano al arte moderno. Residencia realizada en el Bodegón Cultural de Los Vilos, Región de Coquimbo.

SEBASTIÁN JATZ

SANTIAGO • 1980

OBRA PÁG.

— 201 —

Compositor y traductor, vive y trabaja en Santiago. En el 2008 fundó Arsomnis, con la cual ha realizado proyectos de gran escala como *Musicircus*, *Vexations*, *Reunion*, *Cien Acordes Geométricos Extendidos*, *Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos*, *Los 400 Golpes* y *ASLSP*. Como traductor ha publicado obras teatrales de Jan Fabre, tres libros de entrevistas a John Cage y dos libros del poeta conceptual norteamericano Kenneth Goldsmith, entre otros.

POLIHAUS KINO

Video color, sonido estéreo. 81 min. Escucha infravele n° 1.

APENAS ROZANDO EL NYLON CON

LA YEMA DE UN DEDO

Instalación sonora, cajas de madera, nylon, parlantes y alambre. Dimensiones variables.

Durante su estadía en Casa Poli, el artista construyó tres instrumentos musicales a partir del principio del arpa eólica: utilizando un tubo de PVC con 10 hilos de nylon, una guitarra con seis hilos de ocho metros y un balde con un hilo de 90 metros de largo. Residencia realizada en Casa Poli, Coliumo, Región del Biobío.





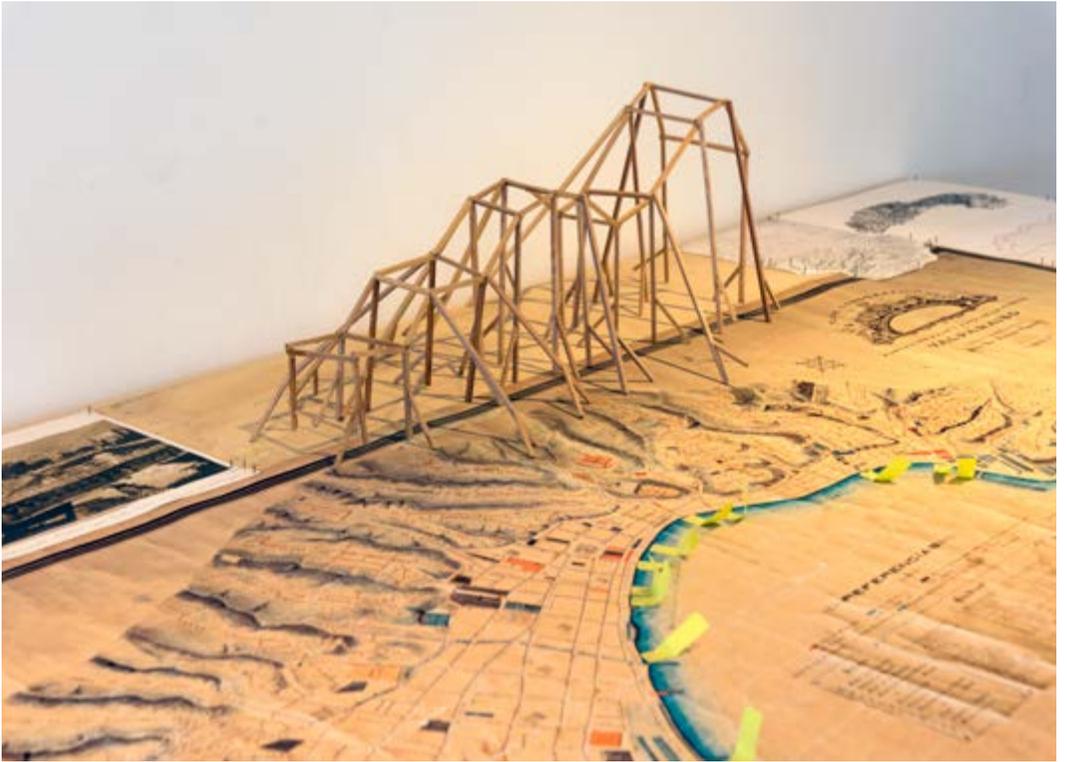




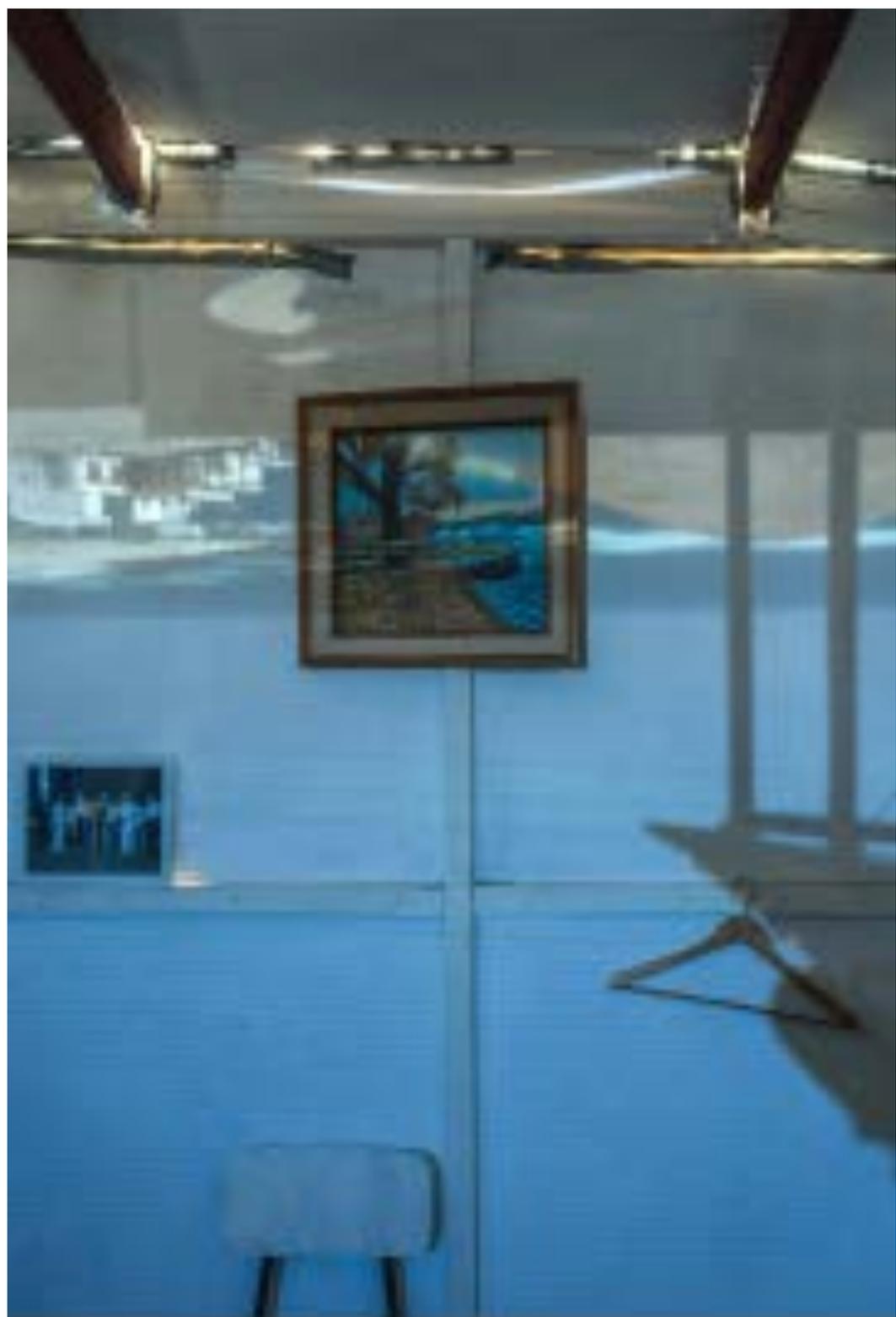




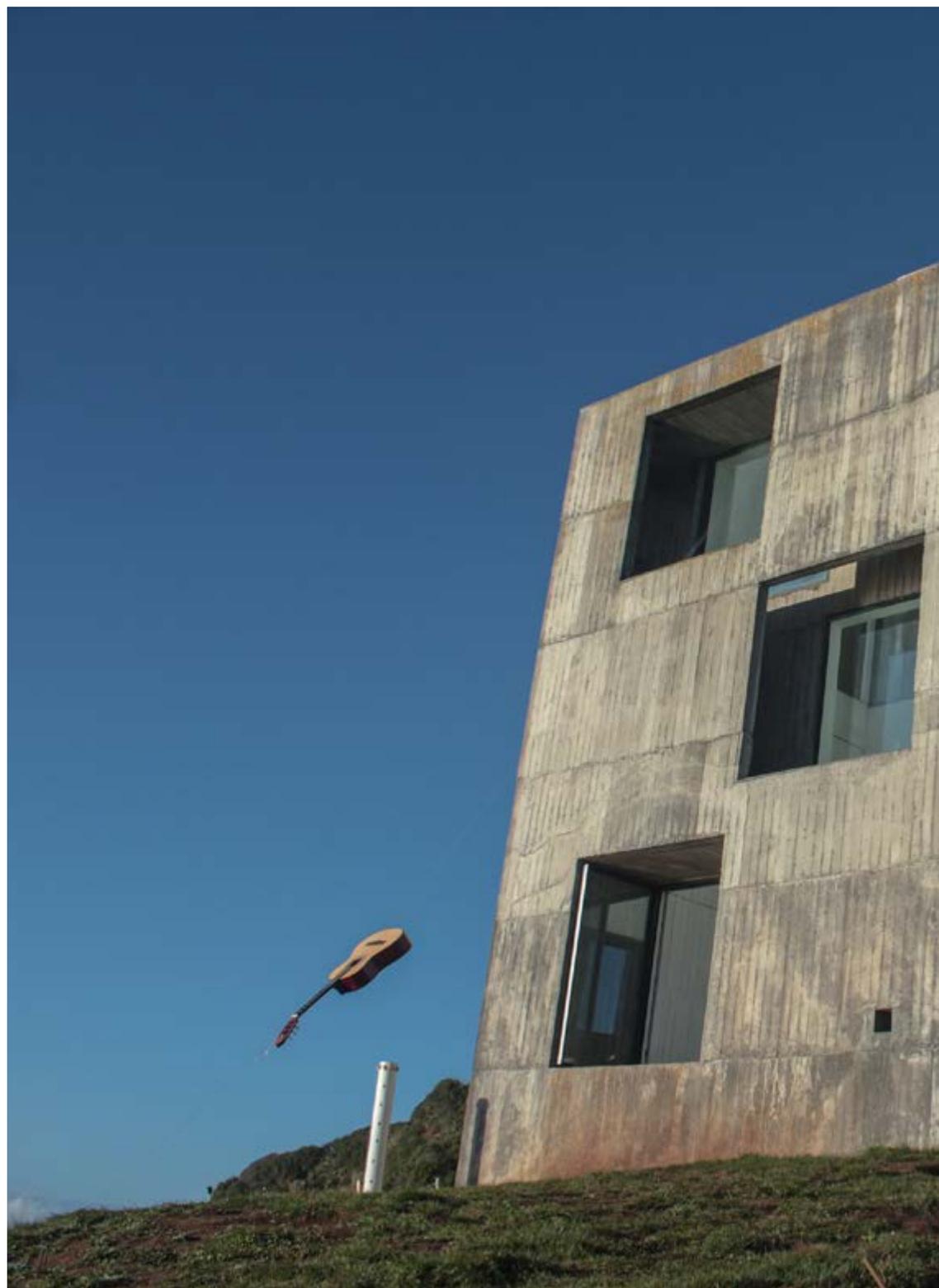




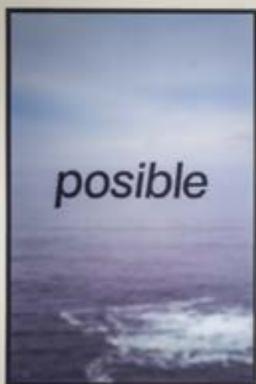






































PRESENTATION

CLAUDIA GUTIÉRREZ CARROSA

The importance of coordinated work among institutions, artists and cultural agents lies in the possibility of generating a sustained articulation over time, which translates into the achievement of common objectives for an efficient development of the cultural field.

In the National Council of Culture and the Arts, we have created different strategies to articulately tackle the challenges raised around the transversality of the arts. One of them is the creation of the Visual Arts Macro Area, with the convergence of photography, new media and visual arts, in order to face multiple gaps with a territorial vision.

This publication is the result of the initial stage of *Traslado*, the first program designed from the joint work of the Visual Arts Macro Area, which covered three fundamental axes: training, through 56 workshops; creation, with the development of 15 residencies throughout Chile; and curatorial research, through lectures by the international guests who accompanied the curatorial processes. All this, crowned with an exhibition that brought together more than 70 artists from all over the country in 3 exhibitions articulated together with the Cerillos National Center for Contemporary Art, the Museum of Contemporary Art in Quinta Normal and the Matucana 100 Cultural Center.

Traslado has emphasized the relevant areas of the visual arts cycle as a whole, such as training, creation and production, research, dissemination and circulation. Likewise, this initiative has been concerned with generating actions focused on decentralization, activation, dynamization and exchange between actors in the sector and regions other than the Metropolitan Region, highlighting the work of artists and agents, inviting different institutions to participate, and exhibiting the result of curatorial research, creation and work in the territories.

With the *Traslado* program we began the task of strengthening the value cycle of the visual arts, creating

networks between institutions, cultural spaces, artists, curators, and other cultural agents throughout Chile.

Within the framework of the 2017-2022 National Policy for Visual Arts, a document whose central objectives are to generate interregional planning with a national perspective, initiatives like this constitute an undeniable contribution.

We invite you to learn about this project and to follow closely the activities scheduled for the next period, which will undoubtedly mobilize once more the creativity of our artists.

TRASLADO: TOWARDS TRANSVERSALITY IN THE VISUAL AREAS

MACROÁREA DE LAS ARTES
DE LA VISUALIDAD

The “*Traslado: Dynamization of Regional Scenes*” program is a structured and conceptualized initiative from the Visual Arts Macro Area, composed of the Visual Arts, Photography and New Media areas of the National Council of Culture and the Arts, in Coordination with the Regional Directorates and local agents of the visual field throughout the country, which was developed in parallel to the construction of the 2017-2022 National Policy of the Field of Visual Arts.

Traslado was structured in the articulation of two or three geographically agglutinated regions, forming the northern macrozone - made up of Arica and Parinacota, Tarapacá and Antofagasta -, the center-north macrozone - formed by Atacama and Coquimbo -, the central macrozone - including Valparaíso, O'Higgins and Maule-, the south macrozone - Biobío, La Araucanía and Los Ríos-, and the southernmost macrozone, formed by Los Lagos, Aysén and Magallanes.

The backbone of the project was integrated in the implementation of three operations: firstly, oriented towards the formation of transfers of knowledge and experiences by artists and managers throughout the country, with four modules focused on diffusion de-

veloping tools for the visual arts as well as the approach to historical and reflective contents as well as concrete practices of the visual arts, new media and photography.

The second part of the program was centered on the development of a residency program in five spaces along the country - CasaPoli (Coliumo, Biobío Region), Bodegón de los Vilos (Coquimbo Region), Casa Plan (Valparaíso Region), MAM in Chiloé (Los Lagos Region) and the Plaza Arica area (Tarapacá Region), where collaboration and networks were fundamental for an articulation with institutions, spaces and initiatives. The link between creation and territory, and the research and production format of the residencies throughout the country - which were presented in the exhibition *Convergences in the Territory* at the Cerrillos National Center for Contemporary Art - enabled *Traslado* to strengthen the area of artistic production related to territorial and community issues in five areas of the country.

The third pillar was the creation of a network of curators and cultural agents, who carried out curatorships in every region of the country, enabling the program to work with relevant agents who, in turn, raised cartographies and situational maps from south to north, which concluded in an exhibition proposal that was carried out at the Museum of Contemporary Art in Quinta Normal and the Matucana 100 Cultural Center, entitled *Chile Limits to the Center*, adding these institutions to the development of the project and the articulation network. These exhibitions will also tour cultural spaces and museums in regions during 2017 and 2018.

These actions articulated the *Traslado* program with networks, creation and the work of agents, enhancers of the curatorial development of the regional scenes, establishing a gaze that distinguishes and works on what is created, collecting also collaborative practices and forms of management and operation related to the territory.

Both for the *Traslado* program and for the work related to the construction of the Policy of the Field of Visual Arts and the common crosses and tasks that took place, it was interesting to articulate work formats projected over time that can relate the different dimensions of the processes of creation and research, giving value and constructing collaborative networks.

The work of a cultural policy must be understood as a tool that guides paths of development for the visual field, but, in turn, it must also perform articulating, associative and joint functions, with respect to common public objectives. *Traslado* is precisely conceived with a national perspective that works with local practices and identities, built with agents and institutions, deployed and built together, and through these gazes it can intersect, cross, articulate and enhance the work of a policy.

●
TEXT PAGE

— 14 —

ARE WE WALKING TOWARDS A COLLECTIVE CURATORSHIP?

MAYRA ROJO

EDITED BY DANIELA MUCIÑO

I. YOU ASK WHAT ART IS?

“Why take an interest in art if 90% of the people does not understand what it means?”, asked Pedro. “The artist assumes that I am interested in his opinion, but why is he not interested in what I have to say about the world?” Beyond a philosophical reflection on the importance of art, Pedro questions the figure of the artist, questions the function, the construction and the access to meaning in art, particularly art from the last decades. Pedro, in addition, brings to the discussion the way the observer’s body becomes oblivious to what he sees: on the one hand, the emotional precept of the one who created the piece and, on the other, the interpretive precept of the one who decided it had to be exhibited.

The chain of communication seems obvious: artist, work, curator, exhibition space and observer or public. However, according to Pedro’s feeling, the step that communicates the observer with the meaning, process, visibility and circulation of the image - work, piece or action - has been broken. The question is: why do the needs of the agent that activates the meaning of the work become secondary?

II. GENEALOGY: ANCESTRY AND DESCENT OF CURATORSHIP

Nowadays, the relationship between exhibition space and artistic production considers curatorial practice not only as the exercise of care and custody of a collection of art or artistic practices, but also as a specialty that creates, manages and operates meaning.

It was in the eighties that the curator began to influence the theoretical and historical practice framed in the interpretive field of art. This modification of his functions centralized his practice in the processes of "legitimacy" based on establishing new functions and relations between himself, the artist, the work and the institutions. From being a character behind the scenes, the curator became a central actor in the spectacular international circuit of contemporary art because his status as cultural intermediary allowed him to act as an authority to define conceptual, aesthetic and technical-artistic tendencies in a political and economic operation; which implied an additional value in exhibitions centered on the curator's name and his conceptual and technological innovation, demonstrating his capacity for national and international artistic and institutional negotiation (Medina, 2008).

The readjustment and success of the curator as an eminently political figure, who has built an unquestionable network of legitimacy within the mainstream, corresponds to a strategy of global integration under the neoliberal economic model, through the social and political re-articulation of art and culture based on the procedures and program of cultural marketing, fiscal incentive laws and the transformation of companies into trademarks, which, although they have developed unevenly in all Latin American countries, are still a generalized symptom.

The Latin American identity enters as part of the development and trademark of curatorship; it is possible to say that with the fever of globalization the differential of "peripheral curatorship" starts to appear, configured in order to consolidate the idea that "new centers" can be constructed and produced as a result of the empowerment of these peripheries.

For Cuauhtémoc Medina, the location of symbolic spaces and political operation in the South functions

as a "currency of invention, deflection and resistance" before the North in its capacity as manager and administrator of authoritative academic and aesthetic discourses. South and North represent a historical geopolitical dispute built on economic and cultural asymmetry through concessional relations and institutional dependence. Medina defines this operation as "the cultural counter-offensive that especially in the unstable terrains of contemporary art, raised above all, the questioning of the geographical division of prestige and circulation of cultural referents."

Thus, the curator operates in the imaginary of the arts as an almost omnipotent monster that exercises the authority of his word, competing with the artist for the role of creator within the exhibition space. Whether we are happy or not with the curatorial work, its importance and ultimate goal cannot be excluded: to build a space of experience and meaning for a certain time. But to achieve this, one thing is certain, you need to have a great team and networks to carry out this titanic task: researchers, managers, artists, museographers, technicians, audience, public and private institutions that affect different levels and stages in the process of curating an exhibition.

The above supposes that curator and artist reinvent the exhibition space and promote ways of engaging the public. If this principle works, we consider this duo, beyond tendencies in mainstream, to promote a reflexive and critical gaze at the environment. Therefore, regarding Pedro's questions, both agents will contribute and propose the space of art as an experience that affects and transforms our understanding, beliefs and opinions of what is happening around us.

Some curators have tried to broaden and deepen the task of the curator by giving two central aspects to his proposal: the process of the artist and the social impact of art, which, it must be said, does not separate them from their participation in art's commercial system. Paulo Herkenhoff and Christine Mello have proposed categories such as "curatorship process" and "social curatorship", which opted for the reintegration of the curator's work into a research and positioning of the two axes that give meaning to his work: the creative process and the reception and activation process of discourse through dynamics of what is common and collective.

In this sense, it is not a surprise that in the last two decades, contemporary art and curatorship have particularly addressed paradigms or trends belonging to the extended global crisis (economical, political and social). If the hypothesis is true, we will see coherence in the incidence and repetition of certain topics like identity, migration and community, which demand the construction and reinvention of vocabularies and practices that respond to the actuality of these notions.

For example, the idea of a community implies relationships between body, territory and action. Hence it goes hand in hand with the illusion of participatory art. This is the current paradigm that some artistic nuclei are facing. How to combat the historical inertia of authority in the creation and visibility of art? How can we reinvent collective participation strategies for artistic and curatorial production processes?

III. TRASLADO: THE POWER OF PRECARIOUSNESS

The experience of Traslado went beyond the resources or the desire for the professionalization and legitimization of the participants in the Chilean artistic scene, because the experience in the northern border zone involved focusing on the characteristics and qualities of the territory. For this, it was initially necessary to reverse the idea that the lack of art schools, economic resources or effective cultural policies was a limitation to create or invent organizational processes based on creative practices of integration and community participation. The intention was to think and operate on the idea that precariousness is power, it is the possibility to break the inertia and reinvent the rules.

From the beginning it was already a challenge to think of such a complex project, on a national scale, articulating four large and diverse regions of Chile. My intention in the Traslado process as a foreign gaze was first to share some notions that seemed key to me in order to think and activate the divergence on the authority of a foreign curator:

- a) Participation on commitment in collective and collaborative action.
- b) The creation of narratives in the transformation of communities.

- c) Institutional interconnection and the urgent need to create community organizations.

In addition, I had to think on how to make this curatorship a cultural-educational action, rather than something subject to one individual or institution, how to construct “poetics” of participation with the community, so that my presence, rather than dictating recipes or approving what had been developed until that moment, would provoke participation and dialogue with different perspectives. More than revisions, the portfolios were spaces of conversation about options of reflection and sources of experimentation of the creative and reflective processes.

The second aspect was to have an influence on the problem chosen by the team of curators and producers of the northern region: migration. To do this, it was necessary to discuss and exchange views on the way in which migration has been represented in the circuit of international biennials and exhibitions. Also, the initial intention was to outline what options could be generated despite the implicit contradictions in each part of Traslado’s construction process.

Issues revolved around how to articulate alternatives to the market but that were part of a state project and source. How to generate critical mechanisms that would not allow expropriation of the experience of migrant communities as a bargaining chip in a museum exhibition? How to detonate in the communities long-term processes of exchange and organization, and that these could be part of the creative and participative practices beyond art, allowing to configure local networks of communication and interest that could reflect and activate diverse local experiences?

All of that involved questioning from where and how one participates or reinvents one’s approach to migrant communities under the authority of “being an artist.” The challenge was to participate with local communities and explore alternatives of fissure with notions such as collectivity, collaboration, genealogies and local autonomy, a discourse that had to operate within a process of localization and legitimation of artists in the region, as well as mechanisms for establishing subjective selection criteria.

To a great extent, the problem of how to address migration, how to represent it or how to intervene it based

on the community, meant thinking about the experience of the intersection between the recent past and its current affectation as a part of history and the immediate happening in order to project it into the future. Hence the importance of creating experiences and ties, although incipient they may be, that aim for a participatory continuity and not only exhibition use and disuse.

As a result, we created a collective universe that enabled to account for migratory mobility as traces left in the places we inhabit, we leave and return to, so as to be able to enquire on the processes of colonization and decolonization through poetics and conditions of mobility, understanding it through the experience of the traveler, the immigrant and the conditions of his representation in the media, as part of the building of prejudices and rules in the forms of daily coexistence.

●
TEXT PAGE
— 18 —

BORDERCLAST. A STARTING POINT TO FIND THE OTHER SHORE

LORETO GONZÁLEZ BARRA

GEOGRAPHY AND FABRIC.
CONTEXTURE FIBER

The three regions within the northern macrozone, Arica and Parinacota, Tarapacá and Antofagasta, form an area that was relatively recently incorporated to the country. Therefore, it is a place that enjoys the imaginary of Chilean nationalism but, without a doubt, it is closer to a view linked to the countries that previously owned this territory, Peru and Bolivia.

These regions, in addition to sharing a highly fertile coastal and desert territory for the construction of identities, also occupy a border area, acting as an expanded north, where it is possible to address specific situations of multiculturalism related to migratory processes. This environment is evident in the complexities of social reconstruction, among others, which establishes a high need to weave actions that allow for

political, cultural and social transformation as a method to confront and transmute one of the realities of this border macrozone, being able to recognize as a northern society, the historical, economic and social bond that we share with our neighboring countries.

This made it possible to create spaces for the awareness of a memory, becoming interaction situations for the artists in the macrozone, establishing contextual plots between art and life and unveiling, thus, the interculturality and mixtures offered by our history. This enables a reflection on the colonial and centralist position that places us, under social stigmas, as an isolated, precarious and omitted area, denied like migrants.

Therefore, in order to open a dialogue, oppose ideas and live together in a state of encounter that permits us to transform this racist and discriminating reality, lacking an in situ public policy, we seek to generate practices based on common experiences, for which it is essential to create a sensitizing and educational curatorial project, based on creativity, production and circulation of the process as a result: “An art of doing, where the theoretical, ethical and aesthetic practice does not recognize borders between artistic creation and conceptual and political reflection” (Rivera Cusicanqui, 2015).

It should also be noted, that in all of the north (or great north, if you will) there are no art schools. Therefore, it is important to emphasize that active artists in the region have had to escape to other locations to study in universities or have had to be self-taught through different networks. Consequently, the participating circuit has been committed on a contextual art that enables it to position itself on its own territory, so that the work is valid in relation to its immediate environment and history, concretizing a universe in itself and taking charge of its own reality.

Thus, the proposal was always to foster the artists to an experience of permanent exchange on a common place, establishing a relationship of friendship and complicity. This allowed us to trigger a community network with possibilities for collaboration (José Roca, 2012) and to promote “the strength of combinatorial languages together with an ability to confront contingency and integrate what is foreign” (Gago, 2016), which finally happens to us as a border area strongly tied to a migratory history.

MIGRATION AS AN AESTHETIC EXPERIENCE

First of all, it is necessary to recognize the cultural diversity present in the region. Then, to understand where we came from and who we are. Once these concerns have been raised, it is possible to understand the migrations established in the area (*The Line*, Vania Caro, Alto Hospicio).

Migrations are likely to encompass constant movements of people crossing territorial boundaries in search of better opportunities (*Raffle of a journey*, Juan Soliz, Matilla). However, under the guise of wild capitalism, transcending geopolitical borders also conditions social boundaries (Nuñez, Arenas, Sabatini, 2013). And that is where stigmatizations arise from the existence of centers of power that seek to “strategically” create symbolisms and materialisms that normalize meanings (Nanette Liberona, 2015), which causes new city limits or walls to emerge for the control of others (*The wall*, Antonieta Clunes, Antofagasta).

From this perspective, Chile has historically been a country composed of South American immigrants, especially from neighboring countries, making us understand that there is something that attracts the migrant. Well, Chile is a country with economic resources that is benefited, according to the neoclassical economic theory, by attracting migratory circulation with low economic standards, as they imply a low-cost labor force. However, neither the behavior of the state in its political articulation nor the social culture of this country has allowed to interweave or respect the culture of the other/immigrant who comes to work to generate a better quality of individual and collective life (*Mooring Law*, Juana Guerrero, Iquique).

It follows that Chile is a capitalist country, monopolized by the *development* of material, rather than cultural progress, which includes constant tensions in the admission of the *other*. This entails the generation of negative perceptions of the migrant, their place of origin and their skin color, especially if they come from countries with indigenous cultures, leading to phenomena like endophobia, where the Chilean in this case feels rejected and/or fears of the other while feeling unconsciously projected towards him. (*Hindrances*, MAGMA, Antofagasta).

In this sense, artistic actions must also work from a social and political order framed in the scenario of that which is different, from the place of the other (*In the middle of the desert*, Cristian Ochoa, Antofagasta), where it is possible to visualize new constructions on a collaborative movement capable of confronting those situations defined by the complex ideology of Western culture (*Calm recreation*, Francisco Vergara, Antofagasta).

Therefore, it is necessary to contribute new knowledge from artistic action, operating a poetics of feeling, where the relationship between ethics and politics is needed to accommodate exchanges and encounters, being able to be empathic from diverse perceptions within the space of the sensible (*Transplanted dreams*, Theater of Earth, Arica).

To think and rethink the present it is necessary to be linked to a displacement of appreciations and to concretize a new configuration of places (*Family*, Esteban Moraga and Juan de Dios Bustamante, Arica), understanding that creation takes charge of reality, through the co-presence and/or *habitus* of the daily life of the events, where the artist fuses the lived events and materializes them through different memories (*Ancestral occupation*, Chris Malebrán, Arica). This makes visible the daily context of a place, which is inserted in reality as a revelation known by the inhabitant, but not recognized by the nationalism that prevails in a country constituted by events distanced from the north (*Expatriate Aymara child*, Cholita Chic, Arica).

These twists are the ones seeking to establish themselves as an artistic experience, presenting different stories that are intertwined in the same body, without defining the form but rather its function (*Passing volume*, Roberto Rojas, Iquique).

PUBLIC REFLECTION WITHIN CONCRETE EXPERIENCES

Before the possibility of making via other dynamics - exercising a curatorship from the north - the first inquiry was to know and understand the reality of the place we inhabit, and how to embody those situations in another place.

After many sequences I managed to understand the notion of identification and identity, conceiving

the first concept as a theoretical practice, but also exercising the senses on experimentation, specifically, with the body. All this, through knowledge processes that allowed us to feel the reality of the northern stories, has led to a migratory society composed of tense experiences between space and culture, histories and policies. A critical geography addressed from mobility. There are transferences and migrations, two pertinent and unexplored real life concepts.

This made me think of the possibility of an aestheticization of this reality, understanding Ranciere when he points out that aesthetics belongs not only to the regime of sensible works but also to social and political order. Meanwhile, it is the *sensorium* that allows us to define the things that belong to art. Therefore, I turn to a critical art where the interaction of the parties is feasible in order to build a relationship with the principle of action, which will revolve around natural exchanges, typical of beings.

In this architecture of meaning, we aim to understand the artist as a generator of knowledge, from an art that is rather distanced from the classical or traditional world, in an experimentally creative framework established on actions focused on the other, on what is not indicated.

However, once again I question the way in which this process is being stranded and I agree with the artists on the relationship with reality, alluding to the risk of being invisible as artists and becoming another social actor. And although it seemed like a rather complex methodology for some, the intention that reality could become an artwork was, clearly, in the portion of creativity of each of us. Therefore, the challenge consisted in some kind of intervention that allowed us, as an artistic and curatorial team, to activate ignored ideas, and thus provoke the established order with an event art.

This involved committed work by the team, where the experience was transformed into critical thinking, able to correspond with each region in the macrozone, recognizing that not every curatorship begins in the work of art as an object, but also from phenomena that modify contexts. From these experiences we must invent objects that materialize the action, concretizing a contextual function typical of contemporary art.

ACKNOWLEDGMENTS

Camilo Ortega, Mayra Rojo, Rodolfo Andaur, Pamela Canales, Francisco Alcayaga, Christian Jamett, CNCA, CRCA Tarapacá, Arica and Parinacota, Antofagasta. Creation Space CAPUT, Instituto Superior de las Artes ISLA, Institute of International Studies INTE, APTHAPI Project, the national curatorial team, artists in the northern macrozone and other artists participating nationally in the Traslado project.

TEXT PAGE

— 44 —

STORIES IN THE NORTE CHICO

FERNANDO FARINA

President of the Argentinean Association of Art Critics

When I was invited to participate in the Traslado program, I was sincerely thankful but not surprised; not only because of my experience working for years in the different regions of Argentina with several programs that promote “decentralization” and the promotion of different artistic scenes, but also because I come from Rosario, a city from the so-called “interior”, which an Argentinean artist, to avoid the capital city’s euphemisms, prefers to call “inferior”.

The proposal I received was to go to the Norte Chico (Small North) to add an external point of view to that of the local curator and coordinator. I never knew the reason for the name of “Norte Chico”, I only know that it comes from the 1950s, from the division of Chile into regions for the alleged promotion of each of them according to their particularities.

The possibility of meeting with different artists in the region led me to stories that I’ve seen repeated in other countries: a marked centralism in the capital city, the “appearance” of some cities where avant-garde alternative proposals are generated - though always in relation to what happens in the capital city - and that what happens outside these areas, when it is not ignored, is usually a counterpart of what is considered art, as if they were anachronistic products,

although it must be said that there are always exceptions: the artists who are legitimized by the capital city (although they continue to live in that other place) and, reluctantly, those who “triumph” by committing the sacrilege of skipping everything and crossing that border imposed by the institutions of the country who are always trying to dictate what can be considered as art.

This basic scheme is often difficult to recognize by the majority of critics, curators and art historians for the laziness that implies having to depart from a story agreed upon and accepted among them, but also I must warn that it feeds on a logic that could be called that of the colonized, who needs the recognition of the colonizer to exist, which generates a dependence and a fantasy about the possibility of belonging and the supposed formulas in order to be an “artist.”

The models, of course, have variants, such as the greater or lesser support of the state for the productions of the different regions or the will to build a network, as well as the increasing capacity of reaction of the system not to lose sight of an “emerging artist”, wherever he may live.

I wonder if the centralist conception has been intensified in Chile by the very fact that the regional authorities are designated by the national government.

ORIGIN MARKS

Societies are built, among other things, on open wounds, on unsettled issues.

Some time ago, on another trip to Chile, in the city of Concepción, when I visited the market, I noticed that in order to drink a red wine, I had to order a coffee and to drink a white wine, a cup of tea, which were served in teacups due to the ban on alcohol sale.

I was also surprised by some macho attitudes and some hypocrisy, of which perhaps - to varying degrees - no society can be free from.

I must clarify that both machismo and hypocrisy are deeper when they are less conscious. So much so that hypocrisy dissolves itself and that is why certain practices are not perceived as discriminatory, even if they are.

Perhaps that is what arises when it seems politically correct to take the blame for native peoples or to admit centralization. A blame that does not end and

that only public policies can change if they deepen our memory to project us into another social future.

The acceptance of institutions in Chile - something that in Argentina is very different as they are always called into question - goes to the extreme of maintaining a Constitution from dictatorship, which speaks of other forms of relations between the different actors, also within the artistic field.

However, I must admit that I found another Chile on this last trip, different from the previous one, with a much more critical stance.

Even so, I was surprised by some remnants of the past. For example, when the group visited the Gabriela Mistral Museum in Vicuña, where I tried to understand the problems of the region, to weave histories, I remember leaving the museum hesitating about something I had always admired of her, the courage to face her sexual choice in a time where it was brutally reprehensible.

Perhaps another piece of information helps me understand what I'm saying: I was struck by the history of several villages, formerly dedicated to mining, and now to “agriculture”, taking extreme care of their secret, but with the pride of speaking of the excellent quality of what they produced. Of course, it became clear to me that, in comparison, Argentina produces low-quality marijuana.

A CONFESSION

In one of the visits to a workshop in Coquimbo, the artist received us lovingly although we arrived very late. Her work was watered down in beliefs, certain mystical questions and supernatural deeds, but other things marked her life. An ex-husband and the years of the Death Caravan appeared in her memory. She said that both were very young and that by absurd coincidences only he was arrested and tortured in the most horrible way. He was saved from dying and their re-encounter took years, they built a family and had children. At present they are still friends, sharing the house when he comes to visit, although they sleep in separate rooms. A story that brings together pain and happiness. But the wounds were there and another coincidence made it visible.

A few years ago, already in democracy, he took a taxi and recognized the driver as his torturer. I was told that many torturers ended up being taxi drivers. I did not ask why. I only became involved in the pain and the continuation of the story. From then on - he continued - he began to follow him for months, obsessively, doubting whether he should take revenge, whether to kill him or not.

GHOSTS AND CHALLENGES

I had never heard of tailings. Nor did I gauge the complaints about the consequences of mining. But the landscapes surprised me. Mountains that are not natural but excrement from the mines. How far can the economic interest go as to accept the degradation of a place? The room at the Copiapó's Cultural Center has a large window through which you can see over a few kilometers that young mountain, a product of the worst history, which we also shared when visiting a mine now closed down and discovered the entrance, a hole through which I could not conceive someone going through. A ghost mine, close to ghost towns, things of the past, a history that is over a century old. Although to my surprise the region continues developing artisanal mining.

It was also violent to know that in the area there were art schools that were closed during the dictatorship and never opened again. As a consequence, to be self-taught, to construct a personal vision about art, became the common practice of artists. Even some of those who studied in those schools accepted their loss and were suspended in a history of their own, alien to the transformations in contemporary art. I heard a lot about techniques, personal searches, beliefs, I even understood that the possibility of access to more extensive information over the Internet had little effect on the possibility of a paradigm shift.

From such place, one understands many of the productions of the area that establish relations with ancestral world-views or issues related to their own geography: the desert, the mountains, the spirits that inhabit them; although, paradoxically, it deals with autobiographical statements.

It seems difficult to think of a representative slice of the Norte Chico. Diversity, heterogeneity and the

absence of hegemonic discourses make every construction unique. That is why many of the artistic productions aren't marked by centrality nor globalization or post-globalization, much less by regionalization.

Far from any valuation, it is undeniable that this situation generates a certain estrangement and doubts about the meaning that other ways of approaching art have in this area. This does not detract from the importance of thinking about the possibility of building networks and dialogues that transcend these imposed limits, whether political or geographical, like the mountain range.

In this sense, the exhibition in a central place as the proposal of a final stage of this first experience of *Traslado* involves an opportunity but also a risk: to feed the fantasy on the place occupied by the center and the supposed legitimation or projection of the work of the artists from regions. However, it is also a possibility for presenting themselves, establishing links, and starting to delineate the network we referred to. But the gaze on these works should be very unprejudiced, because most of them are detached from contemporary "canons".

●
TEXT PAGE

— 47 —

INDEPENDENCE COORDINATES

SOLEDAD AGUIRRE EVANGELISTA

To think about the regions is, first of all, to think of geopolitical limits. In the same way, referring to the production of a given territory involves a number of considerations. In the case of the Atacama and Coquimbo regions it implied from the outset to be located in this abstract delimitation, established by the Chilean state. A challenge before which one has to assume the various conditions underpinning the development of a territory that denoted the complexities of progress and invisibility, associated with the marginality of centralism. On the other hand, an imaginary is strongly linked to mining as well as the immeasurable landscape and the occasional devastating nature.

To the above, it should be added that the problems included in this curatorial system extend beyond its topographical context, implying a set of worldviews reflecting on the past, its traditions and the present conditions in which they unfold.

It is from these crossings that one can trace conflicts of strong territorial incidence, such as the development of indigenous peoples like the Colla and Diaguita and the conquest of the latter by the Inca Empire; the later arrival of Pedro de Valdivia to the Copiapó valley in 1540, which resulted in the taking of possession of the territory by the Spanish Crown, becoming Chile's northern limit; and the development of small and medium-sized mining, Chañarcillo's silver being the center of the national economic development in those years, which was the reason why the country's first railway was constructed, boosting the exploitation of gold, iron and copper, a boom that would also bring with it the strengthening of the port of Coquimbo, with the arrival of a great influx of European immigrants, mostly English.

Added to this, the Constitutional Revolution of 1859, reflected the yearning of this zone for a new political federal order that would have allowed them to have greater autonomy from the capital. Later, came the War of the Pacific (1879-1883) that expanded territorial boundaries by incorporating Tarapacá, Arica and Parinacota, altering, among other things, the border identity that had determined them until then.

Such episodes, and those that would come with the military dictatorship (1973-1990) - such as the passing of the Death Caravan and the 1980 Constitution - would mark the dictating of a series of laws and codes - among which we can mention the Water Code of 1982, the Mining Law of 1982 and the Mining Code of 1983 - whose purposes were to benefit certain productive sectors, which would have an impact on local communities as well as a violent intervention of geography due to the exploitation and extraction of natural resources.

Certainly, this background makes it possible to understand the productions emanating from these regions. However, it should not be forgotten that these processes always bring with them the domination of one of the parties. In spite of this, we cannot speak of these territories without providing a frame for the po-

litical position in which each of these artists is placed before the events that preceded them. In this sense, one can ask what is the role played by the inherited elements in the conformation of identity and what representations emerge at the moment of recovering the past from a perspective that evades the official discourse and, therefore, surpasses the epistemological colonialism that they suppose.

The resistance that these acts of representation and memory imply is related to the very fragility of rethinking what is local and the independence it entails. In this way, these collected works recover the meanings of the past - not the facts - from different imaginaries and frameworks - ideological or political ideologies, gender identifications, landscape, and so on - subjecting the territory to constant interpellations, where expressive and/or rhetoric procedures reveal the artificiality and erasures in the construction of the images that define it. Consequently, there are crossings between already existing works and others commissioned for this occasion.

These heterogeneous coordinates of action reflect, therefore, the interstices and gestures nuancing local and regional particularities, enabling the reconstruction of a previously staged history. If we consider that the past is constructed from the present as a montage of divergent images and temporalities, it is inherently laden with remains and ruins that cannot be digested by the new global order.

It is for this reason that the clash of these fragments propitiates an anachronistic and partial knowledge in which a series of stories converge, that is why the artists turn to plural languages and supports that, on the one hand, are related to problems linked to the reinvention of local myths and the reuse of found objects, transfiguring the perception of the environment and therefore of memory. In this sense, one can understand the link with nearby or more distant places. Landscapes that, in turn, are associated to diverse cultural, migratory and economic processes such as food and desertification. On the other hand, they identify and signal the transformation of space and its intervention by transnational capitals facing the body, which appears as a canvas of performative experience or exploration of individual identity or belonging to a community.

From another point of view, we find works that question the nation's imaginary that historically has served as a control of difference (gender, ethnic-racial) where those deserving to govern, think, speak and therefore represent, have mainly been the political and economic elite, the rest of the population being considered as strangeness and/or otherness. Therefore, the interwoven operations of difference and power are problematized as constitutive of this type of imaginaries.

In this way, works acquire a meaning in which they express, in a material and symbolic way, the distinctive features of history. It is necessary to emphasize that these problems go beyond local experiences, so we propose a rereading of their transformation in a dialogue between diverse generations that contemplate the past and the traces that affect the present, not from its anecdotal or peripheral condition, understanding that the space in its different allusions becomes inaccurate coordinates that do not cover one specific point, but rather point at the experience accumulated in the social body of those who inhabit it.

History, in its various inter-textual layers, becomes therefore the site for new imaginaries that enable us to transform our ways of understanding the past and finding different ways in which works emerge as different markers. In that direction, Hernán Ulm says "only by stripping ourselves of this image of a continuous and homogeneous time, we can make the present the object of a resistance and thus open up the possibility of constructing, in other ways, our modes of subjectivation".¹ Thus, alternatives to make visible, refer or connote the multiple translations, leaks, cuts and adaptations of our territory and its unpredictable resignification are born.

¹ Ulm, Hernán (2008). *Anacronía y desterritorialización: políticas y cuestiones de la imagen*, in I Congreso Nacional e II Regional do curso da História. (s.l.).

**WORD, MEMORY,
LANDSCAPE AND
IDENTITY: IMAGINARIES
IN CONSTRUCTION**

CARLO TRIVELLI

As part of the Traslado program, which aims at giving visibility to the artistic practices that take place outside the Metropolitan Region, the constitution of the curatorial discourse for this exhibition was molded from the outset by the parameters established by its call: a segmentation of the country according to its political map and, at the same time, the organization of the National Council of Culture and the Arts (CNCA), with its visual arts, photography and new media work units. At a time like the present, where cartography seems to be becoming increasingly diffuse under the weight of globalization and the fading of some of modernity's certainties, to look for a *representative* exhibition on the basis of these criteria presents quite a few problems. Is cartography - in its proper geographical sense or in that of the political-administrative division of a country - a commensurable criterion of artistic production? Do creative practices respond to a segmentation - arguably by the way - into the categories of visual arts, photography and new media? On this basis, what form must an exhibition have in order to be representative of the artists in the region and the aforementioned means?

The way in which the regional curators Carlos Silva (Valparaíso), Milko Carreño (O'Higgins) and Amparo Prieto (Maule), as well as the curator of the macrozone, José Pablo Díaz, faced these problems was through the search of some immanent and characteristic element of the region, the latter understood as a network of territorial, social and cultural coordinates. Thus, among the valued aspects, the landscape, the rural component of the region's society and its oral and literary culture were of particular relevance. After many considerations, we decided to choose the latter as the guiding

thread for the artists' selection. At first, we even considered to form duos of visual artists and writers to work under the motto "the word becomes image".

However, the marvelous reality of works of art usually prevails over curatorial plans, showing how schematic they can be, at least when they are posited as a priori criteria for organizing exhibitions. In the process of lectures and reviewing portfolios for the Traslado program, with the consequent contact with creators from each region, the work of several artists attracted the attention of the curators, opening up new perspectives for the selection of works that would represent the center macrozone.

In that process there were two works that I consider to be fundamental, because their selection for the exhibition would mark the course of the following selections. On the one hand, *Road signs* by Tevo Díaz, a documentary on the poet Juan Luis Martínez, cemented the relationship that was sought between the visual and the written word. Similarly, the finding of Tomás Quezada's works - in which the word is also present, although as a background - would keep the curators' eyes open to the landscape as a second articulating axis of the exhibition. Both works established the course that the curatorial process would follow, with extensions and derivations.

In addition to addressing the written word and the landscape, these works present a critical gaze, established by the pioneering use of language by Juan Luis Martínez and by the presence of the printed letter - with a somewhat instrumental and bureaucratic character - in the landscapes by Tomás Quezada. In both cases, a confrontation with "official" culture is also evident for the sake of a vitality that cannot be contained by the institutional values of the established order, assumed as something that must be overflowed. There is also a particular sensation of temporality, in which the present beats to the rhythm of memory, calling us in every beat to explore what will come.

The paths opened by these two works made it seem natural to incorporate a second set of works, those of José Ulloa, Rolando Cisternas, Belén Uribe, Pablo Suazo and Macarena Oñate. In *Residual effects*, José Ulloa portrays various aspects of a performance with which he reinstated a memory both personal and

political: during a strike of the copper workers, held in Rancagua in 1981, the artist's mother launched a projectile at the police. Ulloa reconstructs this action based on the oral account of the facts by his parents, turning it into a reconstruction of the political memory of the region. Pablo Suazo, on the other hand, in *Between blows and kisses*, articulates an oral discourse on his experiences in the development of an alternative editorial project and its successive frustrations - among which, when he was arrested by the police for distributing his editions - with a Suzuki Carry as a material symbol of his personal odyssey. In both cases, not only does the written word have a key role as an articulator, in memory, of personal experiences, but it also runs through the channels of political confrontation and is formulated on performance.

The written word and the construction of identity are the axes articulated by *Quote*, by Macarena Oñate, who commissioned Rapa Nui artists (Paula Rossetti, Mokomae Araki and Cristian Rapu) to photograph the reflection of the words mestizo, lineage and race. In this way she describes how concepts such as these are constructed on social relations, which in the case of the inhabitants of Rapa Nui are marked by colonialism. Thus, the photograph becomes a footprint whose meaning evidences its constitution in multiple levels. The photographic footprint is also used by Belén Uribe in *Hospital*, a work that records different spaces of the building that used to be the Regional Hospital of Rancagua, in particular those marked by traces of life and death: the corridors through which the deceased were transported to the morgue and the laundry spaces in which traces of surgical interventions were systematically erased from the sheets and garments worn by patients. In both cases, personal experiences are subsumed and almost erased by social structures that overcome them, such as the articulation of ethnic identity or health services.

In a different approach, Rolando Cisternas in *Fieldwork* draws landscapes from memory in tandem with poet Jonnathan Opazo Hernández. Both perform this exercise of construction of the Maule landscape with a quiet observant attitude that they assume as characteristic of the peasant idiosyncrasy of the region. An exercise with traces of performance that combines the written word and the landscape.

The curators' concern to give the selection the greatest possible representation, which had initially been formulated as a feasible association between visual artists and writers or poets, would take a different form: we sought to work with different collectives, in order to involve as many actors in a selection that felt too narrow. Thus, works by Francisca Burgos and the collectives Pía Michelle, Civic Gallery and the Agustín Ross Cultural Center would be added to the exhibition.

In *Agüita Perra Garden*, Francisca Burgos conducts a research on the popular and oral knowledge of medicinal herbs used in the preparation of medicinal herbal tea. At the same time, it is an installation and collaborative performance involving different people with a living tradition representative of the Maulenian transversal mountain range. *Common spaces* by the Pia Michelle collective, retrieves discarded furniture and modifies them to construct an object that becomes a metaphor of conversational spaces and moments: chairs and tables that become rocking chairs, recalling the rhythm and swing of oral exchange. Another type of conversation is *Victory*, a video by Américo Retamal proposed by Civic Gallery, where we see a visual route of the half-demolished remains of the Victoria Theater in the city, and with this, in the words of the collective, "an exploration of the link between people and the historic buildings of the city, the tension between progress and memory, oblivion and permanence." Finally, the Agustín Ross Cultural Center in Pichilemu proposed the work of Héctor Luis Pacheco, a self-taught artist who uses materials recovered from his job as a car mechanic - nails and other objects extracted from the tires he repairs - to give shape to landscapes and characters arising from his imagination and memory.

Both on the curatorial work and the artworks of the central macrozone, the play of different criteria and circumstances has led to the establishment of a discourse that we could call rhizomatic, in which, like different roots, word, memory and landscape make up imaginaries in the construction of regional identity.

●
TEXT PAGE

— 73 —

A PORTION OF CURATORSHIP

JOSÉ PABLO DÍAZ AGUIRRE

It is a task "to dynamize the visual arts scene in regions", a challenge that we have to take care of at all levels, but it is also necessary to raise information and knowledge of what is happening in each corner of Chile, reviewing all the complex situations that are part of local arts.

Giving visibility and promoting the circulation of the work of artists is a task that, coming from the state, should generate trust among the actors that make up the scene, enabling a knowledge and interpretation of realities and learning from the contemporary creations of a country.

In this sense, Chile Limits in the Center has been a good start, as it includes a large selection of artists and curators from regions exhibiting their work in two spaces in Santiago, and then touring the regions along with a catalog that is already circulating outside our borders.

When I first met with the curatorship team of the central macrozone (Prieto, Carreño and Silva), we convinced ourselves that we could approach this enterprise working in resonance with our realities as creators, being visual artists and photographers, in an agreement of concepts and ideas, and also as curators. What we did was to rethink and question everything we had been offered for this task - as an artist one places oneself in all possible situations and scenarios - and even more, we were able to imagine what an ideal curatorship should be, with institutions that would work with ideal budgets, with specialized press talking about ideal Chilean art, but we became aware that the reality was different, and thanks to this we were able to anticipate and overcome several logistic issues, of personal and bureaucratic egos we had to face.

We must read what Carlo Trivelli writes in these pages, making a clear description of the work of his curatorial team and what he could perceive, as well

as establishing a fair account of the work of artists in the regions of Valparaiso, O'Higgins and Maule who agreed to take part in this exhibition.

Within all possible readings and roots that can be formed at different heights, I think that, basically, we would have to take two issues as main axes for this portion of curatorship: we were interested in rescuing the improvisation and vividness that exists in the poetic and creole tradition of the central and peasant area, which can be popular verse, in the freshness and speed with which it is solved. It is an interpretation of the traditional poet's song and a manipulation of the image/word theme. It was also the way in which we embraced this commission.

The second thing was to subvert the need to exclusively invite artists, making other kinds of agents participate in this proposal, as a strategy to encompass more territory and expand participation into other scales, as is the case with the incorporation of texts by Amparo Prieto and Carlos Silva in this catalog.

●
TEXT PAGE

— 74 —

TRANSIT OF IDEAS FOR TERRITORIAL AUTONOMY

AMPARO PRIETO

The transit of ideas crossing a map, whose fragmentation is imposed by the force of the landscape, seeks the expansion of certain knowledge of current territorial practices, in which art is included. Conceiving a map whose edges provide a multidimensional experience of the territory enables, in the search for intuitive evocations, the communication of the imageries that arise from different locations. In this way, natural geographical boundaries shape the connections and flows of information that pass through the various microclimates and identities of the country. Looking at it, the center vanishes to appear as a transition between the mountain and the sea, breaking up along the central valley.

If the transfer of ideas comes from the reading of irregular maps, whose layout responds to diverse bio-

geographies, then a cross-border look arises to give space and place to territorial autonomy.

In this sense I wonder if it is possible, by definition, for the central technical and political apparatus to activate autonomies.

Decentralization implies not only transferring technical mechanisms of domestication to other geographies other than the center, but also disregard maps of territory control, whose cartographic practice conceives of it as a solid and homogeneous body.

To assume a contemporary reflection, to generate evocations and to give shape to these experiences, detached from the power centers, constitutes a fundamental step towards the disobedience of the political map. The consequences of decisions taken from the center have a direct effect on the most remote territories. It is the will to live, to work and to remain in them, as artists and curators, what really activates these autonomies, exerting a decentralization praxis, expanding the knowledge, thought and feeling of the communities.

●
TEXT PAGE

— 75 —

VALPARAÍSO: SHIPMENTS, LOANS AND COMMISSIONS

CARLOS SILVA

We could talk about Valparaiso's shipments as proposals that assume the notion of transfer beyond the geographic shift to or from a center: they assume it from stories inserted in specific landscapes, from words. Here, works are constituted as dialogue, as a complement with others, in the possibility of being a commission, a rescue, even a transaction.

Pia Michelle as an organization has been working for many years on issues of design and city, by questioning function as that which governs all production. The Common Spaces project presents the collection of different chairs currently being used, provided by different families, a kind of commodatum, transforming them temporarily into rocking chairs and incorporating testimonies in audio format, in which their owners give an account of the origin and life of the object in the inte-

rior domestic landscape. Its installation in the museum configures the possibility of a rest, an option to transfer.

Tevo Díaz presents *Road Signs*, a documentary on the poetics of Juan Luis Martínez. Díaz narration is a continuum to the appropriation operations by Martínez in relation to text as image, in its fragmentation and montage. The audiovisual proposal, on the tension between reality and fiction, configures a set of imprints between the documentary and the documented, resulting in a dissolution of what we recognize as style, probably the most radical legacy of the artist from Viña del Mar.

The mirrored words by Macarena Oñate are sent as a commission to insular territory: her local Rapa Nui colleague artists will seek a place, a landscape, a background for lineage, mestizo and race. Oñate can intuit the return of those words and images, incendiary for them, and also assumes the possibility of deviation from the commission; they know each other, they were neighbors. For us tourists, it's like looking at ourselves in the mirror.

Where my spring will be by Pablo Suazo, presents a Suzuki Carry, a working vehicle also known as "tin loaf". We could talk about an almost karmic story. Before dissecting the vehicle, Suazo attempted to repair an older version with the goal of having a mobile art graphics service workshop, but nothing turned out as he expected. The new vehicle, haggled with the *Traslado* fee, unfolds like a sectioned logbook, as a poster, as a declamation of the artist's recent history.

●
TEXT PAGE

— 98 —

**MIGUEL A. LÓPEZ.
ON THE IDEA OF
RECOGNITION IN THE
ARTISTIC SCENE IN THE
SOUTH OF CHILE**

ALEJANDRA VILLASMIL

One of the foreign guests to the *Traslado* program was Peruvian writer, curator and researcher Miguel A. López (Lima, 1983), chief curator at TEOR/ethics in San José, Costa Rica, and who has extensive expe-

rience working with independent spaces or self-managed projects in Latin America, such as Lugar a Dudas (founded in 2004) located in Cali, Colombia, and Espacio La Culpable (2003-2008) and Bisagra (founded in 2014), both in Lima, Peru.

For several years, López has been investigating the transformations in the ways of understanding and doing politics from art in Latin America, as well as on the critical rearticulations of feminism, gender and sexuality from a southern perspective. In *Traslado* he had the opportunity to get to know the artistic scenes in the Biobío (Concepción), La Araucanía (Temuco) and Los Ríos (Valdivia) regions, working with curators and local artists in reviewing portfolios and visiting some spaces and workshops. López also gave a lecture in each of these cities, in which he presented his curatorial vision through some models and references that permeate his practice.

In this interview, held in Santiago in August 2016, he speaks of his experience in this state program aimed at training, professionalization, activation and partnership for curators, mediators, cultural agents and artists from five regions of the country, highlighting the importance of collective work and mutual recognition.

**WHAT WAS YOUR IMPRESSION OF
THESE SHIFTS IN THE SOUTH OF
CHILE?**

I had been in Chile in 2010 but had only visited Santiago and Valparaíso, I didn't go to the south or north. So it has been very gratifying for me to be back and get to know other aspects of the Chilean artistic production. My visit was due to the *Traslado* program, which sought to create dynamics where different international and local curators would establish a dialogue and build a critical view of the context in which they work. I understand that this is an experiment, and in that sense a lot of the things I have been able to see I understand as part of a construction process. The team that invited me, Varinia, Simón and Felipe, has been redefining and revising the program during the process of this invitation. I was invited to work with four regional curators from the southern zone: Carolina Lara, as regional curator, Gonzalo Cueto, from

Temuco; Cristóbal Barrientos, from Concepción; and Carolina Opazo, from Valdivia. We were touring these three cities with the intention of creating spaces for conversation with local artists on the experience of showing their own works. It was not strictly a portfolio review, but a much richer dynamics were generated, where not only the curators spoke but everyone took part in these conversations. I think that one of the most significant things from these meetings is that it allowed a space for conversation between local artists, which enabled us to contrast the curators' perspectives with their production. There were many artists who did not know each other before, or several others operating on the margins. Being an open call allowed everyone to share their work, from an artist who painted his own relationship with God to others who were trying out new experiments. It was quite open, so we did not review only finished works, but also works in process. It was very enriching.

The same happened in each of the cities where I gave a lecture about some aspects of my curatorial work. In some cases it dealt with my historical investigations, such as the recovery of the work of the Peruvian conceptual artist Teresa Burga or the exhibition "Losing the human form. A seismic image of the eighties in Latin America" (2012) that we curated with the Conceptualismos del Sur Network for the Reina Sofia National Museum Art Center in Madrid. And in other cases, I shared close and related experiences, such as the *Travesti Museum of Peru* project by the philosopher and drag queen Giuseppe Campuzano, who died in 2013. In fact, I think it was especially enriching because the Argentinean artist Gala Berger traveled with me. She is the founder of the *La Ene Museum* in Buenos Aires, so we were able to establish very interesting dialogues about what it means to support independent initiatives, to generate a collectivity, and to manage, research and organize exhibitions.

WHAT DID YOU VALUE MOST ABOUT THE TRANSFER PROGRAM?

As I see it, the *Traslado* project seeks to promote a decentralized and plural view of the artistic scenes in Chile, which seems to me very valuable because in

Latin America, in general, cultural spheres tend to be excessively centralized. I'm sure there are plenty of things that could be improved, like the inevitable fact that the project and resources come, once again, from Santiago. But I think that the fact that a state entity assumes this responsibility should be highlighted, with all the errors that this entails in the process of learning to do so. In Peru, for example, almost all resources and infrastructure is centered in Lima, the capital, and very little is known from the outside to the inside, and vice versa. This generates inequalities, not only in terms of visibility and representation, but also understandable feelings of abandonment and disappointment. And it is not only money exhibition spaces that are centralized, but also the discourse and interpretations of what is usually considered relevant, pertinent, and even "contemporary" are also centralized. There is a taste structure derived in many cases from colonial geographies and power relations. Thus, the dominant discourse reads everything that surrounds it from a specific prism, which is generally urban and with some cosmopolitan aspiration. An interpretative framework is then constructed that leaves little room for other types of practices to challenge this centralist model. This showed up in the meetings we had.

FOR EXAMPLE, WHAT THEMES OR LANGUAGES APPEARED IN THE REGION THAT WENT AGAINST THIS CENTRALIZED DISCOURSE? WHAT STRUCK YOU SPECIFICALLY ABOUT THIS SCENE?

I was in Concepción for less than 24 hours; it was a quick trip. I was very pleased to know the work of Guillermo Moscoso, an artist who has been working since the end of the 1990s, who makes a very powerful reflection on HIV and AIDS. In fact there are few artists who persistently work on this topic. He does this initially through woodcuts and then through a performative practice, where his body becomes a vehicle for public interpellation of religious discourses, as in public actions in front of the cathedral, for example, with passers-by circulating, intervening the pages of the Bible and denouncing the ways in which violence and

exclusion are sustained daily. Also, several of his works are installations with gloves, with surgical objects related to care and medicine, as well as the way in which the representation of a diseased body is constructed. At that moment, Carolina Lara and he were preparing a review that would gather twenty years of his work in the Pinacoteca at the University of Concepción, a very valuable effort. There is also very powerful research going on like that of Leslie Fernandez, who in addition to her work as an artist, has historical research initiatives and collective projects such as Mobile Project, which is a mobile gallery that has served to show emerging local art in different public spaces. The latter is a clear example of how to devise alternatives to showcase contemporary art in the Bío-Bío Region in the face of a lack of institutional infrastructure, which may even be a parasite to museums as it has been happening with the appearance of the Mobile Project at the MAC Quinta Normal in Santiago throughout 2016.

In Temuco it was exceptional to see how artists are working on the Mapuche issue, many of them self-identified as Mapuche. Many work on community and local practice, reclaiming weaving through self-management, such as the Workshop and School of Mapuche Textile Art Ad Lallin, active since 2007. There is a clear awareness of how the fabric can be associated with personal history and deal with situations of violence. Other artists have opted for public interventions or inquiries in historical archives on the representation of the Mapuche people, such as the work of Gonzalo Castro. We could also see highly politicized performances, such as the work of Camila Collipal (along with Issac Brand, in the Inchiw collective), a very powerful artist who works with her body, making unexpected interventions in public spaces, for example, walking inside the subway in Santiago, where she used a red thread to tie him to the rails while asking not to remain silent before the persecution against the Mapuche community. She works in a more underground or peripheral circuit, in dialogue with activism and the stage.

HOW DO THESE ARTISTS SPREAD THEIR WORK, UNDERSTANDING OF COURSE THE PRECARIOUSNESS OF A CONTEXT WITH VERY FEW EXHIBITION SPACES?

DO THEY PRODUCE MUCH WORK BUT DO NOT SHOW IT, OR RATHER STOP PRODUCING JUST BECAUSE THEY HAVE NOWHERE TO PRESENT IT?

In Temuco I perceived that artists are building their spaces. In fact, there is a history of self-managed spaces by artists, and with several of them we talked about the importance of documenting these experiences through homemade publications, self-publishing books and written or oral testimony. Evidently as a curator or artist you do things to be lived in the moment and activate from this experience different aspects of cultural production, but you are not necessarily thinking about recording everything. I recognize this because I have been part of several groups and independent spaces in Lima and the priorities and energies are mainly to make things happen - something that is already quite difficult. But once you look at it from a distance, several years later, it is clear that having documented or having constructed forms of transference of those experiences was absolutely vital to guarantee both continuity and divergence. Temuco's curator for the program was Gonzalo Cueto, a member of one of these collectives, Laboratory of Art and Culture.

In Valdivia there was a big discussion concerning the Museum of Contemporary Art. This museum, which belongs to the Austral University of Chile, is largely obsolete. It has twenty years since its opening and has not been able to build a sustained program, because it has no resources, it is true, but also because at the management level there has not been the capacity, not only to obtain sponsorships but to involve the local community. A museum project is not only about receiving large amounts of money, but also about creating a real alliance with the civil and the artistic society, making it a living public sphere. That is, a museum should be a place where you can discuss things that are important and relevant to the entire community in which it is located. Sometimes we also have this paternalistic idea that the museum provides spaces to the artists so they can exhibit their work, and so artists should feel grateful and satisfied with the museum because supposedly this will improve their visibility. But we have to break with this idea. The only thing that

will give legitimacy and endorsement to that museum is precisely that the community may recognize it as its own. And it was quite interesting because, after visiting the museum, Gala and I decided to give a lecture specifically focused on museum initiatives that are aware of the political scenario in which they operate. We knew it was going to be a rich and controversial opportunity to challenge the Museum of Contemporary Art and exchange words with the director, Hernán Miranda, who was also present. That controversy gave rise to the artists also giving their opinions on the work of the institution. That exchange, even tense at times, was quite exceptional. Sometimes it is necessary to have external partners so that some opinions or discomforts can be expressed and conducted constructively. Clearly everyone wanted a living, active, responsible museum, capable of responding to the needs and urgencies of its context.

Other spaces that proved to be very important in these visits were the creation of training sessions and workshops, either self-managed or organized by institutions. A workshop was held in Temuco, promoted by the Council of Culture, where we investigated the visual tools of video. It is interesting because many creators come from a self-taught past and begin to create works that relate to themselves and their immediate concerns. Photography has also been a recurring and really important language for thinking and finding how to care for something, because it has in it an invaluable memory. A very interesting case was that of a journalist photographer, Jaime García, who has an impressive archive from the 1980s until now, an infinitely valuable material ranging from field documentaries to marches and social organizations. Other artists use photography to document their own life experience. There is a fantastic photographer in Temuco, Jorge Hernández, who comes from architectural photography. He has been carrying out a patient and silent work. He began by photographing empty courtyards of public and private schools, and through a careful look at the buildings themselves, he constructs powerful and poetic metaphors about the current state of education. This is addressed through architecture and playgrounds, which are those spaces where bodies meet and socialize. What kind of socialization is

generated in these educational spaces? How does architecture generate specific forms of circulation? Architecture also produces subjectivities.

**AND HOW ARCHITECTURE SPEAKS
OF CLASS ISSUE, OF PUBLIC VERSUS
PRIVATE EDUCATION.**

Exactly.

**THESE ARE ARTISTS WORKING
WITH CONTEMPORARY ISSUES, NOT
NECESSARILY INTIMATE, NOR VERY
PERSONAL. HIV, THE MAPUCHE
CONFLICT, EDUCATION... THESE
ARE UNIVERSAL AND TRANSVERSAL
THEMES.**

I think these artists start by recognizing their own urgencies and concerns. And from there, they make use of the visual resources they have on hand to account for it, to put the conflicts on the table. There are clearly limitations to infrastructure, education and access to spaces, but that is not a hindrance for them to continue creating. Something important is that they are very aware of where they are producing, where they are standing. This has been very exciting to watch. The most interesting thing about the Traslado project has to do with the level of mutual recognition it is generating among the cultural agents themselves. In fact, neither Carolina Opazo nor Gonzalo Cueto are curators themselves, they are artists, but they assume the role of curator in terms of understanding the importance of organizing spaces for dialogue about recent art. That is why I say that the idea of recognition, something that Carolina Lara pointed out insistently in these meetings, is very important. For example, Gonzalo Cueto and Carolina Opazo hadn't seen each other since 2007, since a project they did called Bloque Sur, which was an initiative with students to think about their own situation, in southern Chile. They are practically neighbors, but without contact in everyday life. Paying attention again to what is happening in each place will promote more circulation within the regions. This is extremely valuable.

In those days much was also said about what Traslado meant, as that great project that ends with an exhibition in Santiago, which is important, but also runs the risk of going back to a centralist logic. Then, and this we have recognized all those who were participating in these meetings, regardless of whether or not the great exhibition takes place in Santiago in 2017, the important thing is the empowerment of local practices. In fact, if anything can guarantee the survival of practices in the South-South scenarios (in geographic but also political terms) it is the strengthening of the relations of the agents themselves and their self-generated circuits. It is not possible to depend on metropolitan logic, but it has to stimulate the creation of an institutionalism of its own, whether it be independent spaces, educational experiments, self-managed publications, conversational platforms or exchange networks based on recognizing common problems. Sometimes small utopian acts give rise to unforeseen transformations of a whole group or a generation of cultural actors, and I am not necessarily talking about making exhibitions. One usually sees exhibitions as the point of arrival of contemporary art, as inevitably those who consider themselves artists or curators must aspire to, but we must question these assumptions. That is another type of centralism that must be broken, the preponderance of the exhibition format, so we can give rise to other types of communication experiences. In short, to the extent that exchange and socialization spaces are opened, scenes will be strengthened, and that is what happened during Traslado.

●
TEXT PAGE
— 103 —

SOUTH MACROZONA: BODY, TERRITORY AND COMMUNITIES

CAROLINA LARA

In a first glance of the Biobío, La Araucanía and Los Ríos regions - united for the Traslado program of the National Council of Culture and the Arts -, we witnessed, as curatorial team, a territory that is effective-

ly related and especially prolific in terms of creative and critical capacity. In charge of Cristóbal Barrientos (Chillán), Gonzalo Cueto (Temuco), Carolina Opazo (Valdivia) and myself (living between Tomé and Concepción), the work began with a necessary process of mutual recognition, which had really started before, through the work that each of us has undertaken in their respective places.

The curatorial work of the southern macrozone was then fueled by shared findings of a kind of development of contemporary art outside Santiago, which would have its own character, which was undoubtedly determined by the presence of university art schools and by the deficiencies inherent to precarious and peripheral systems. In relation to the context contemporary art assumes almost by definition, we saw common ways of working with the body, the territory and communities, through performances, collective actions, tours and inquiries in the city or the landscape, as well as relational practices. The curatorial proposal raised these subjects as thematic axes, while looking at the need to challenge centralism and to promote interregional dialogue beyond the exhibition scheduled for Santiago.

For the moments of team discussion and dialogue, we also had the advice of the international curator Miguel López (Peru). Thus, some questions emerged: what are our contemporary concerns, our own references and displacements? If we perceive that identity is generated in the connection with the territory, in the need to respond to questions of the present and from our places, how are these images, representations and movements, reflecting in a challenging way the moment in which we live? What possible ways can these practices find, ones that seek a more direct relationship with the context, and which do not necessarily wish to be exhibited in galleries and become tradable? Finally, what is contemporary art from our places?

From the outset it became necessary to define the concept of “contemporary art” according to a regional reality, as opposed to the conventions that are pre-defined both from international epicenters and from a policy that for years has been set from the capital for the rest of the country. We saw this difficulty of redefining “the contemporary” as our main challenge when

establishing the selection of artists and works for what an exhibition in consecrated spaces in the epicenter of national art. There was a possibility to question the imbalances and inequalities, from contexts not necessarily specialized, from artists who come from other disciplines and with other types of productions that are not necessarily academic, official or international.

SCENE SHIFT

In Concepción, the relationship of contemporary art practices with communities or their activation from collective groups are processes that have been happening in the past years, carried out by several work platforms - Mesa8, Mobile, CasaPoli and Casa 916, among others. Here, one particularity is the transversal and versatile quality of artists and cultural producers. Some of this can be seen in the selection for the exhibition: the presence of Natascha de Cortillas, an academic at the Department of Visual Arts in the University of Concepción who is also part of Mesa8, as well as Andrea Herrera and Sebastián Rivas, co-manager of Casa 916, who, together with Alejandra Grandón, form the Caja de Cartón photography collective.

In her series of Table talk actions, de Cortillas brings together significant guests of the local area around a meal that she prepares after a process of investigation of traditional local cooking. The recordings of these encounters were exhibited for the first time in an exhibition at the Museum of Contemporary Art. The same happened with Caja de Cartón's proposal. The residency they did in 2016 in Teodoro Schmidt, La Araucanía Region, dug into the memory of a locality originally called Huilio, based on photography. The end result was a community event, which celebrated the end of several activities, as well as a book. Family photo albums were presented at the exhibition.

Francisco Bruna is a painter who represents the figure of the contemporary artist who leaves university to circulate in contemporary art spaces, working on the movement of the workshop towards the city and in situ actions, as well as the movement from painting towards other materials. A mud mural that represented a landscape of his native Mulchén, the bank of a river where bodies were disappeared during the dictator-

ship, was in Santiago a display of ephemeral vestiges, bodies, painting and mud transferred kilometers from its place of origin.

The residence in Chillán by Cristóbal Barrientos (a member of the curatorial team and the Guerrilla photographic group from Concepción) at that time showed the engraving work by Christian Rodríguez, an artist trained at the University of Concepción, who represents a scene shift, as he settled in a city designated - among other cultural landmarks - by the magnificent mural by David Alfaro Siqueiros at the Mexico School. His xylographs, part of the Flaite Bicentennial series, are a hybrid of registers, ironically integrating typical characters of the area with heroes of our republican history.

Nayadet Núñez was a kind of discovery and a shift towards the art world of a potter from Quinchamalí, a town known for its traditional craftsmanship. Nayadet had had appearances in the local press for a work that "contradicts" the imposed tradition, by using daily life characteristics, transforming, for example, an emblematic figure of Quinchamalí, the guitar player, into a pregnant woman. She states that her intention is not to create a new commercial product but to represent her reality through the technique she has learnt from her ancestors.

IRRUPTIONS IN THE LANDSCAPE

There is a milestone that would mark the conflict in La Araucanía, says Gonzalo Cueto: the entry of the Chilean army in 1850 and until 1883, when the Mapuche people are defeated militarily and, therefore, their territory becomes annexed to the Chilean map. "I begin with this reflection to place an intensity of relationships that is currently happening in Wallmapü. From a practice in visual arts that crosses observations in a specific political and territorial context, it is impossible not to look at those limits that threaten to overflow in broad areas of life in Wallmapü, also understood as a kind of space for state and neoliberal experimentation, dominating and directing human relations, and above all the reception of aesthetic processes and products," adds the curator and artist who is part of the Laboratory of Art and Culture collective in Temuco.

Felipe Durán, the INCHIW collective, Gonzalo Castro and Cristián Wenuvil, represent the avant-garde that looks and reflects on these historical processes, from the margins, on the brink of repression and violence that is lived in their territory. Durán does this with documentary photography that requires a complete connection with communities affected by militarization, in order to spread these recordings to resistance media. Castro, interfering the route between Purén and Contulmo, changes road signs to signs of the extractive, business and military systems dominating them.

Wenuvil, on the other hand, exhibited a Mapuche mantle on a wall, the record of a performance that collects elements from the pufketu, the rite of a machi expelling the weza newen, the malignant, by sprinkling, from the interior of the body and through the mouth, having to face state and catholic institutions. Also in performance, INCHIW carried out an irruption work in public space. For the exhibition, the duo composed of Camila Collipan and Isaac Brand chose to display the photographic and video recording of an action to happen during the opening, especially for the cameras, a scene within a scene, where naked bodies would be in situations of domination and as mythological symbols.

In Valdivia, the diagnosis was necessarily influenced by two institutions: the School of Visual Arts at the Austral University and the Museum of Contemporary Art, institutions that, however, do not have a proportional impact on the city, noting the presence of an artistic scene on the sidelines, “where precariousness is such that it is often only sustained in encounters and dialogue at homes, bars and cafes,” says Carolina Opaço, curator of the Los Ríos Region, who was part of the Emergency Initiative, a collective currently formed by Francisca Jara and José Luis Marcos.

Emergency Initiative works directly with communities, carrying out mediation exercises that help raise artistic and cultural contents in the intervention sites, collaborating with neighborhood demonstrations, public activation institutions and social movements and town planners. On the other hand, Javier Soto’s work with territory is more exploratory, submerging himself in the community systems in the south of Chile; fragments of landscapes, constructive uses and

traditions are transferred to the exhibition space as a kind of ready-made or assembly that replaces rather abstract and symbolic objects.

With a work connecting body and city, Patricio Curi Hual approaches formats such as video, performance, painting and photography, immersing himself in the more underground culture of Valdivia. His work takes references from the street and stories from close friends. In general, his friends become elements of his works, intervening with their playful or drunk bodies, landscape and city, making fun of gender, patriotic, religious and colonial patterns. Questioning imposed molds and power structures, Katherina Oñate focuses in turn in the school scope, repeating, through graphic strategies, cuts from schoolbooks. A work with space that was a bet for the Museum of Contemporary Art: she installed a school uniform sewing workshop that could be intervened by the public.

These were some of the notions that we saw necessary: to work on the social role that art has in these regions, with the interest of creating awareness and giving new meanings to body, territory and community. On this political stance: art has more to do with horizontal relations, the search for encounters and collective processes than artistic careers, exhibitions and transactions.

●
TEXT PAGE
— 130 —

INTERVIEW WITH TAIYANA PIMENTEL

Within the activities of the Traslado program, organized by the National Council of Culture and the Arts through its Visual Arts macro-area, the southernmost macrozone (Los Lagos, Aysén and Magallanes) was visited in September 2016 by the Cuban curator, based in Mexico, Taiyana Pimentel.

The expert is director of the “La Tallera” David Alfaro Siqueiros Public Gallery and during her visit to Chile she gave lectures and reviewed portfolios with artists from the area, in order to guide the team in the selection of artists for the Exhibition Chile Limits to

the Center. Regional Curatorships of the Traslado Program. Seven months after she was at Patagonia, Taiyana Pimentel, answered some questions and gave us her impressions of the process.

ACCORDING TO THIS FIRST
ENCOUNTER WITH THE ART
DEVELOPED IN THE SOUTHERN CONE
OF CHILE, HOW DO YOU SEE THE
PANORAMA OF CONTEMPORARY ART IN
PATAGONIA?

In general, I would say that the scenario is marked by themes that make up what can be a global panorama, which can occur in any country in the world where tradition and contemporary are confronted. I was struck by the professional practice of many artists, close to what I would call “popular objects”. That is to say, for many creators tradition was seen by modernity under the concept of craftsmanship, which I prefer to call “popular objects”. This tradition survives contemporaneity and is positioned as a language in artistic creation. That was an interesting topic for me. Because it does not usually occur in other countries, where traditions continue to be sources of artistic creation and do not move towards the center; in the Chilean case, on the other hand, I noticed that this problematic was a key part of the discourse that the curatorial team was looking for, and that seemed very striking to me.

There is a second panorama that has made me re-think the place of the institution in the 21st century: the migration of artists from the center to small cultural centers located on the margins. In this sense I was particularly struck by the phenomenon that is occurring in Puerto Montt and all the artists who have migrated to the area of Puerto Varas, Frutillar, etc., who, curiously enough, are using the classical idea of the crisis of globalization in art, because in the Chilean case in particular it is happening - and there are not many cases where I have observed this - that the artists are exhausted in their discourse and in their concept of life, they are exhausted of the center and the idea of the city as axis for all problems, and therefore move towards rural areas, towards small cities that do not exhibit the excesses in terms of consumption, in

terms of relation with the nation-state, that is to say, they are small places that allow the artists to practice their craft from other perspectives detached from the concentration of urban discourses.

The third important axis in this journey and in this research that we did in Patagonia is the historical issue. There is a need to recover discourses that had not been known or investigated, as well as a need to go to these places and discover and give space to those artists who operated in the 70s, in places as far away as for example Punta Arenas, with an oeuvre that was kept in darkness for more than four decades. This is the case of Arnaldo Alarcón, a Chilean photographer from the southern area, who not only photographed the rise of Punta Arenas as a modern port, but also a large part of Patagonia: everything related to the economic boom of this region in the 60s and 70s and the typologies that inhabited these regions. When we saw his portfolio, we talked to him about Russian photography, related to the type of camera he used, which generates those abrupt angles that are present in much of the Russian avant-garde. There are also other ways to approach these historical problems, something that we saw in Puerto Montt in groups that are approaching truths that still remain in the darkness of history, groups of young people who care to position themselves in relation to those historical languages and see what role they can have in recovering this memory with their artistic practice.

WHAT IS YOUR APPRECIATION OF
THE CURATORIAL PROPOSAL AND THE
WORKS DEVELOPED UNDER
THIS GUIDELINE?

I think that the curatorial proposal is a democratic proposal, that tries to be inclusive and not exclusive, which is good because generally the curatorial exercise is the exercise of discerning and taking a stand in front of something. On the other hand, I see in this curatorship a much broader exercise, which tries, as it is the first time, to be much more inclusive, much more democratic in its exercise and in the way of allowing certain languages to access the center. There is something very good, which seems to me to be valuable and

important to highlight: the curatorship did not try to have these traditional exercises occupying the place of the center, but rather exhibiting it in parallel, that is to say, generating parallels between the different artistic positions coexisting today in Chile.

WHAT DO YOU THINK ABOUT THE SEARCH OF PARADISES AND UTOPIAN CITIES?

I think this is a topic, and in fact we discussed it a lot with the main curator, which seems to respond to the need for isolation that is still present in certain areas of Patagonia. I would say, for example, that having chosen a curator from Aysén was a very courageous exercise, taking into account that it is one of the most isolated regions in the country. Interestingly, if you fly from Santiago to Puerto Montt and from there to Chiloé, it is a much faster area in terms of communication than the Aysén Region. As I spoke with the artists, the curators and certain cultural agents in the area, everyone mentioned that Aysén is a region where you have to get to other cities by road and from there to the Aysén. They also talked about goods, and how certain goods, both vegetable and fruit, are really expensive, products that for the Aysén Region are still considered exotic. So, I think it is very likely that from this isolation comes the need to continue to resize the myth and, therefore, the myths for this region remain essential when shifting discourses. For example, Aysén is the region where I noticed that handicrafts are exempt from discourse by the artists; in that sense, I would say that the coincidences of worlds and utopian cultures still survive. From what I could see, Aysén is the region that one can call a region of an unfulfilled modernity, where all those modern promises of prosperity, change, access for all to public education, public health and proper food, have been less fulfilled. Let us say that one of the most important characteristics of the exercise of modernity, in any country of the world, are roads, which correspond to one of the clearest symptoms of modern economic development. Aysén, however, seems to be a region still very isolated in this sense and, therefore, in the ideas of artists, writers and curators, the necessity of myth and utopia lives on.

In that sense, I believe that the coexistence and search for myth and utopia in the region may be feasible.

WHAT PRACTICES BY THE ARTISTS CAUGHT YOUR ATTENTION?

Work on stone, for example. In some cases, the artist showed a stone that was seen in a visual work or a stone that became a utilitarian object, that is, there was no differentiation in the use or control of the work they were delivering. That is not a problem for me, I have no prejudice against it; I am struck, however, by the utilitarian sense of the piece. On the other hand, the work of goldsmiths and also the textile work of a particular artist, whose pieces had a very clear positioning because he carried out works to be displaced, exhibited and consumed. So it was a full artistic practice, an artist who had already exhibited in Santiago, which had even exhibited outside of Chile, with works closely related to the landscape and manual work on textiles.

THE SOUTHERNMOST MACROZONE EMPHASIZED THE USE OF MEDIA RELATED TO LAND, TERRITORY AND LANDSCAPE, IN RELATION TO A FOCUS ON TELLURIC ACTIVITY. WHAT DO YOU THINK OF THIS?

There is an approach to landscape and I think that the southernmost macrozone has a peculiarity that I observed through some artists that make up the groups operating in Puerto Montt, as well as two artists who have migrated from Santiago to Puerto Varas. What I noticed was the possibility of developing an international language that returns to a strategy that is related to the countryside, with the landscape, with ecological problems, an art detached from city centers. I think that the most important thing is the attitude we find in the south, because in a way it is a discourse that can be positioned in defiance of what contemporary art is exhibiting today, that is to say, urban problems, which refer to art history itself, which question artists from a philosophical perspective, from a historical perspective, and these artists are fleeing from all those paradigms, from which they feel exhausted, to reposi-

tion themselves in relation to what philosophers call “non places”, places to which we curators have hardly arrived. I think it’s a very important thing.

Finally, this problematic, opened up by this research, which I believe has a fundamental role, is linked in some way to an earlier proposal that was made in Chile: The end of the world Biennial. It strikes me that it happened in Patagonia, in the south of Chile - I do not remember exactly whether it happened on the Chilean side or on the Argentine side, or if it happened in both places. The important thing is to mention that it really is a region that is beginning to think the world from another place in visual and plastic terms. If The end of the world Biennial was intended to bring many artists from different parts of the world to this place, in this case the exercise is the opposite: to take the artists who are working in these regions and make them travel throughout the country. These indicators are telling us that something can be positioned on the southernmost macrozone.

●
TEXT PAGE
— 133 —

IN SEARCH OF THE CITY OF THE CAESARS

JENNY ZIEHLMANN GALLARDO

Utopia comes from the Greek *ou* - “no” - and *tópos* - “place” - which literally means “no place”. English writer and humanist Thomas More (1478-1535) coined the term in 1529 in the publication of his “A truly golden little book, no less beneficial than entertaining, of a republic’s best state and of the new island Utopia”. In his book, More describes an ideal of an evolved, just, happy and peaceful society, a republic that is located on an island that is *nowhere*, where houses and property were collectively owned and people spent their free time reading and dedicated to art. This higher society, manifested more in the spiritual and intellectual capacities of its men and women than in the conditions of a physical space, presents itself as a metaphor of the earthly paradise that, which in spite of the prognoses and paradigms, we still wish to find.

There are lost cities that once existed, leaving monumental buildings behind, abandoned and gnawed by the passage of time, sometimes merely traces, small vestiges that reveal their location; but there are also lost cities that have not yet been found and for this very fact they are considered myths.

This is the case of a myth that arose during the first half of the sixteenth century, when Sebastiano Gaboto founded the first European settlement, Fort Sancti Spiritus, today Puerto Gaboto, in the vicinity of the confluence of the Carcaraña and Paraña rivers, in 1527, which is currently part of Argentina.

While Gaboto prepared an expedition upstream in 1528, he sent a party to explore the interior of the territory, and in November of that year 15 men began the exploration under Captain Francisco César, divided into three groups: one southbound to the Land of the Querandis, another went inland to the land of the Carcarañás, and the third, commanded by César, followed the course of the Carcaraña river in a northwest¹ direction. This third column walked in the course of three months between 1,400 and 1,700 kilometers of unexplored and hostile lands, and was the only one that returned to the fort.

When they returned, the expeditionaries told fantastic stories of their journey that were repeated later in Seville; all the explorers, including César, testified to have seen a splendid city, a place inhabited by people in white robes, who had the gift of immortality and wisdom; their houses were made of carved stone and the bell of their temple emptied in solid gold, extracted from gold, silver and copper quarries and with the most varied precious stones. From that moment on, this city was known as the “City of Caesars”. The news spread and was enriched by more testimonies under oath, as is the case of the Jesuit Tomas Falkner, who describes it vividly stating that “the city has, in the west and north, the Snowy Range, in which many Spaniards found gold and copper, and are continually exploiting these metals” (Angelis, 2005, 47). Then he enumerates the abundance of all kinds of fruits, trees, livestock, seafood and fish from the coast, he describes the constructions as “beautiful temples and houses of carved stone, well cut as in our Spain” (Angelis, 2005, pp. 47-48), and at the end of the letter written in 1760,

Falkner points out that “everything that is referred to here is not praise or exaggeration at all, but the pure truth of what is, I have seen it and touched it with my own hands” (Angelis, 2005, 47-48). In later years, the myth spread and moved to the north and south of Chile, promoting the story of a city nestled somewhere in the Andes, at the southern end of the continent, known as the City of the Caesars: the enchanted city in Patagonia. According to these innumerable testimonies, researchers of the time agreed to place it between the 45° to 50° parallels of southern latitude, which leaves much room for its search.

This story exerted an important reason between the XVI and XIX centuries for the conquest of the Patagonia² and the undertaking of terrestrial incursions to the south of the 40° parallel, as well as an excuse for the extermination of the indigenous communities that populated the area, as mentioned by the Prosecutor of Chile in one of his reports addressed to the King of Spain in 1782: “... a troop will be necessary to make this discovery, because without at doubt there will be a lot of Indians, who are brave people, and who knows their lands” (Angelis, 2005, 69).

At that time of full expansion, the cartography of the world was still incomplete, and the circulating world maps were based on the concept introduced by Aristotle and Eratosthenes of geometric symmetry logic, according to which there should be a great mass of earth in the southern hemisphere that would counterbalance the known mass of the northern hemisphere. Thus arises the idea of a Terra Australis Incognita, which was an imaginary continent, expanding around the South Pole but with a surface area larger than the current Antarctic. This concept was widely used in European maps from the fifteenth to the eighteenth century, and that is why when Fernando de Magallanes arrived in 1520 to the Great Island of Tierra del Fuego, he believed he had reached a part of this mythical continent.

In Search of the City of the Caesars is a curatorial project that places the artist between fiction and reality, facing the utopia of that imaginary world where death does not exist and evolution is revealed in the form of wise men, perfect buildings, opulence and well-being, and the reality of territories usurped and

exploited by the Spanish colony. It is presented as a metaphor of an earthly paradise that we are still looking for and which is located in the south.

Perhaps the most recurrent question while reading this proposal is why to probe into myths created during the last period of conquest in order to create contemporary art - understanding contemporaneity as the logic of the new, the recent, the current -, and it is so because we must start by recognizing our past in order to build the future: the past gives us base and sustenance and at the same time gives us perspectives on our identity. In this sense, myth feeds on this contemporary root by putting its historical wealth in value, through a conceptual and aesthetic approach, promoting the exercise of rethinking history by activating reflection on the construction of society and the city. Thus, the search is established in symbolic terms, to redefine an ideal world.

In this context, of mythical places and landscapes, there are artists who look into the periphery for what the epicenter of the artistic circuit can not give them: that time suspended in Small southern cities where a synaesthetic discourse is articulated that inherently reveals the features of the environment in which it was conceived, granting it a marked identity, so they investigate in the sense of place from isolated territories, maintaining the necessary distance to deploy that fine interaction between the primordial elements.

There are also artists who seek a milestone, a center, an objective and meaning to the construction of life and art; in them lies the key to breeding a Latin American contemporary art, in a questioning that goes beyond the tangible or the aesthetic, that deepens into history, into the popular, between myths and legends that fuse in the quotidian and in the different combinations of art and crafts, poetry, technology, nature and heritage.

The artist with aesthetic means is capable of creating worlds, of making the invisible visible, of generating allegories of what has no form, of unveiling the hidden to give place to that *no place*. *In Search of the City of the Caesars* is a proposal to build this magical city of Patagonia, to look for it, although now motivated by creation as a founding act of this utopian enchanted city of Patagonia.

¹ There is no consensus among historians on this issue as there are doubts regarding the course taken by the group led by Francisco César, according to Ricardo E. Latcham in “The Legend of the Caesars”, published in 1929 by Editorial Cervantes in Santiago, Chile.

² The Patagonia is an extension of land that is divided between North Patagonia (between 39 ° 30’ S and 44 ° S), South Patagonia (from 44 ° S to the Strait of Magellan (around 52 ° S) and Tierra del Fuego (Around 52 ° -54 ° S) (Borrero, Luis & Mena, Francisco, 2007).

●
TEXT PAGE
— 158 —

CHILE LIMITS TO THE CENTER. CURATORSHIPS FROM REGIONS

SOLEDAD AGUIRRE • JOSÉ PABLO DÍAZ
LORETO GONZÁLEZ-BARRA • CAROLINA LARA
JENNY ZIELHMANN • COORDINATING
CURATORIAL TEAM

FACTS AND ART

Certain contextual conditions, since the end of the 90’s, probably triggered artistic processes that we now see in our province as belonging and related: a greater flow of information, more openness and connections in the context of neoliberalism, globalization and widespread growth of Internet and a certain exhaustion of the closed system of art in Santiago. Thus, artists, groups and self-managed initiatives have been converging in different parts of the country, activating situations, artworks and ways of creating that are different both from tradition and from the concerns of the compulsory epicenter.

These are practices that have secured a place in local terms, not just in formal art spaces but also in squats, in the middle of the street, in the landscape, in abandoned sites or in independent spaces. Therefore, we can hardly talk about “scenes” since the conditions for this would be given by visibility, circulation and registration platforms that in regions are scarce or may not even exist, such as exhibition halls, museums

and university art schools, specialized criticism, market, publishing, collecting and media dissemination.

Valparaíso and Concepción are places of interest outside the capital city. Talca, Valdivia, Antofagasta, Iquique, Temuco, Puerto Montt and Punta Arenas are just some cities that have been shaken by artists and groups that circulate in the south and north of the country, recognizing and dialoguing through meetings that derive in networks and common projects that generally bypass the capital.

These forms of redefining the territory are motivated on a conditioning of contemporary art: a critical relation with language, context or local cultural history; adding common situations of displaced areas, lack of institutional support and social, political and territorial problems, among others.

THE CENTER ISSUE

Once the objectives of the Traslado program were presented, tensions began to rise. The main request was an investigation of the panorama of regional circuits to promote “decentralization”. To question this precept was immediate, because as a curatorial team we understand that it continues to reinforce the existence of a center, a site of power composed of endless validations, like the pre-eminence of the institutions of traditional art.

In the face of this, we locate ourselves in a space in conflict, where it is possible to construct a transfer (an exhibition elsewhere) from events that try to demystify the dominant models of the contemporary art system and, thus, to look at the different realities existing in the country.

We cannot ignore that to play the game is to accept certain rules and we have had to give shape to proposals that resist the notion of exhibitible or tradable object and to museify or reduce work processes to contemplative experiences in an already restrictive framework: a program centralized beforehand by the institution. On this premise, our first stance implied not identifying ourselves as periphery, because we do not believe in a hegemonic center, but to adhere to processes where the center could be everywhere. That is to say, there is no center, but realities related to the act of becoming, different from each other, all interrelated.

COORDINATES OF A SITE

This encouraged us to recognize our own contexts, our own social and artistic territories, to position ourselves in a place that does not correspond to us, avoiding the mere fact of mobilizing ourselves to the capital to present what is going on in the periphery.

We dismantled, therefore, the mandate: we have not dealt with five curators absorbed in the desire to be consecrated by the epicenter, but rather with collective, autonomous and dialogic processes, which generated an exhibition where we broke the north-to-south configuration of the map, offering a territory of horizontal relations and in permanent change, fueled by coincidences and contrasts, raising a genealogy of its own on contextual aesthetic experiences. We reconfigured this curatorial project as a meeting place, where it was possible to hold us under the critique of the autonomy of regions themselves, on the concept of “decentralization” and the close link it maintains with the exercise of power.

Geopolitical configuration was not the only variable defining curatorial decision. Another one was to understand the significance of the present territory and the plot in which these works unfold. A cartography that had to move towards horizontality of experiences, presented a transversality that surpassed the obvious delimitations of the macrozones. Therefore, we dismantled our own initial curatorship. More than 60 artists and groups were invited to take part in this process, with different works in terms of formats and techniques, which were linked in three thematic nuclei that represented common concerns: Nation and Antigenealogy, Collaborative Practices and Communities, and Landscape and Territory, the first two axes exhibited at the Museum of Contemporary Art in Quinta Normal and the third one in Matucana100.

The title *Chile Limits to the Center* gives the exhibition the possibility of an irony or an approximation to these reflections and realities. What are our territorial, artistic and local development boundaries? Who imposes them? In turn, this heading recalls a verse from a song by Violeta Parra, *Al centro de la injusticia* [At the center of injustice], an artist who is a symbol of resistance through various means of expression, an intention we somehow wanted to reflect.

Each of the curatorial axes linked different territories and generated tensions between the works, opening new readings about realities and problems that seem similar but have certain accents.

Nation and Antigenealogy is based on works of a political nature, which address gender or race issues, of cultural or territorial belonging, questioning the concept of nation and generating spaces for reflection that investigate historical conflicts and new relationships. The proposals problematize the conservative and authoritarian role imposed by the political and administrative history of Chile. From the understanding of this paradigm, they pose a “historical alterity”, raising local knowledge, discontinuous and not legitimized by the center circuit. In that irruption, they have to put into practice other stories, a critique of the genealogy of the nation as a linear and discriminating process. We find, for example, images of soldiers from the War of the Pacific, a wink at gay culture, in front of impressions of a national “flaute” hero, along with an installation that aims at the standardization of bodies through the act of cutting and making school uniforms, or indigenous bodies about to disappear on the surface, as well as criticism of institutions or identity stereotypes.

In *Collaborative Practices and Communities*, photography, recordings and archives are preponderant, being formulations that account for social processes rather than closed works in themselves; practices for collective purposes, involved with social awareness and community construction. We can see this in proposals from the north working with immigrants, a work with a neighborhood in Valdivia, or a series of photographs on Mapuche communities subjugated by the militarization of the Araucanía. These are artists or groups that have immersed themselves in specific spaces, in a collaborative work where they relate the subject with its own context, opening the art experience to its political impact, to art and life. The art object is no longer preponderant by itself, as a sign of sublimity and tradable piece, but rather relational processes that account for the commitment of the artists with their reality, giving it new meanings.

Landscape and Territory was born of the direct relation of artists and collectives with the contexts or imaginaries of their surroundings, questioning the geographic and political limits of the country as determinants of social borders, in resistance to structures of progress and exploring others materials. With works deployed throughout the shed in Matucana 100, it was possible to have a view of a vast territory on the same horizon, for example: old photographs of Punta Arenas with a mud mural staging the place, in Mulchén, where the bodies of detainees were disappeared during dictatorship; or images of the desert - of the infinity it symbolizes or of the invading presence of mining companies - with a gaze towards the extreme south as if it were an almost mythological landscape.

EXPERIENCES ON A COLLECTIVE AND CRITICAL CURATORSHIP

Of course, there are many concerns in a collective curatorship, especially regarding the problems that arise when trying to reflect the situated experiences of the regional artistic circuits.

Although the Metropolitan Region was excluded as part of the guidelines established by the institutions in an attempt to make the otherness visible, a critical and constructive space was created to generate new perspectives on the different realities existing in the country. That interaction brought us together to work collectively on the act of doing, establishing contextual axes and personal epistemes, where new constructions of meaning were strengthened.

The representation of each place was not the main objective, but we tried, through various reflections and tensions, to give continuity to questions on centralism, so that we could face a decolonizing process from a contextual force. Therefore, we performed an exercise on various truths and stories that make up a place; developing a dynamic and hybrid museography, just as we are, focusing on the materialization of the experiences that make us live other geographies.

The changing contexts in which we live require a mobility of relationships and our symbolic capacity. We must, therefore, re-know ourselves in a process of constant revision of this kind of curatorial experiences to

continue reformulating them and adapting them in future projects that seek to respond to the demands that the artistic practices need, from and in the regions.

●
TEXT PAGE

— 178 —

BEING THE TERRITORY

VARINIA BRODSKY ZIMMERMANN

Visual Arts Area Coordinator

Henri Lefebvre's *The Production of Space* (1970), presents a space practice - or *perceived* space -, representations of space - or *conceived* space - and the spaces of representation - or *lived* space - which establish space as a social product that defines and combines these three dimensions in a complex way. If *perceived* space defines us, or in that definition, is what relates us in our daily life as social beings with determined behaviors within a system of communities, the *conceived* space is planned space, space under cartography, built on diverse interests of production and power, while the *lived* space - to which Lefebvre alludes to a great extent -, is the world to which artists belong, one that we can imagine, living it symbolically and basing it on experience, one we can appropriate and transform, and, on this experience, reinterpret it.

On the other hand, if the formal concept of territory refers to the boundaries in relation to a portion of land, it is not possible to conceive it if not in the full experience of dwelling in relation to its own socio-cultural boundaries, explaining the territory by the relation given between itself and its communities. If space is the conceptualization we construct from ourselves, the territory is a social fabric that delineates itself within processes that interact with their inhabitants in a reciprocal way: urban, rural, economic activity, demography, geography, and other determinants that define and differentiate (and dominate) one territory from another. Therefore, the relationship established by human beings with the territory from a subjective interpretation, "clandestine" and not inserted in rigid social codes, makes possible a rereading, a recoding from experience, necessary for the dynamization of

new values and, on a critical subjectivity, an *other* political construction.

On the relationship between territory and artist, as an anthropologist (Joseph Kosuth) who visits a specific place within a predetermined time, developing an investigation determined by the reading and the subjective experience built from his gaze, the notion of landscape, the relation that he could, or not, establish with their communities and the relations constituted between them, we can speak of an appropriation of the artist from the point of view of a reinterpretation of the territory, not only due to the relation with nature but also on the socio-cultural multiplicity with which he interacts, learning and also affecting the territory and, therefore, being part of its dynamic construction. The contemporary artist, far from the individuality with which he is associated historically, is linked to the landscape, as a territorial segmentation of nature, with the community and its region, with its conflicts and its political future, in collaboration with the processes that give it shape.

The residencies, in their varied forms of experience, constitute a universe for the artists' research and creation development, a necessary field from the contemporary practices that takes force as a temporal and territorial space that summons the creation of other possibilities of relationship.

Convergences in the territory is an exhibition arising from the one-month creation projects carried out by 15 artists in five locations in the country: Plaza Arica in Iquique, Bodegón in Los Vilos, Casa Plan in Valparaíso, Casa Poli in Coliumo and the Museum of Modern Art (MAM) in Chiloé. Each artist worked on a proposal of investigative character to be developed in the specific place to which they applied. That is to say, these are projects that, in a certain way, demand a previous knowledge, even if the case is the total ignorance of the proposed place as a work zone, since this also poses a position with respect to the relation constructed between artist and territory.

There were different approaches addressed by each project; each of them responds to that subjective gaze that is enriched in the exercise of experience. The resulting works, exhibited at the Cerrillos National Center for Contemporary Art, must necessarily be

conceived as part of a process that does not end in its status as exhibited works, but are part of a fabric of exchange relationships established from this experience, with backgrounds defined both by the personal qualifications of each artist and by the nature of a creative universe in development.

The artists Jorge Olave, Luna Acosta, Nicolás Sáez, Nicolás Wormull, Rosario Cobo, Josefina Muñoz, Francisca Eluchans, Camilo Ortega, Carlos Navarrete, Francisca Sánchez, Patricio Vogel, Sebastián Jatz, Cristián Maturana, Maricruz Alarcón and José Miguel Marty, addressed issues relevant to their localities from different perspectives, creating dialogues for all these works, generating tensions and correlations between them.

Thus, the tensions established between the sonorities and visions of the natural and social landscape, the stories that are drawn from the intimate and social space of the communities, its inhabitants and migrants, the denunciation of the historical powers that permeate communities and their recent history, the construction of the mythological imaginary and its cultural traditions, which are linked in a construction of common histories and sky, enable us to recognize and identify ourselves as part of an extensive common territory, a space that ends up defining us and which, at the same time, is unknown.



●

**PROGRAMA TRASLADO
ARTES DE LA VISUALIDAD EN CHILE**

© de la edición, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

© de los textos, sus autores

© de las fotografías de obras, sus autores

© de las exposiciones, Jorge Brandtmayer

IMPRESIÓN • A Impresores

EDICIÓN • 2.000 ejemplares de distribución gratuita

ISBN (IMPRESO) • 978-956-352-248-8

ISBN (PDF) • 978-956-352-249-5

IMPRESO EN CHILE

OCTUBRE 2017

Todos los derechos reservados. Se autoriza la reproducción parcial
citando las fuentes correspondientes. Se prohíbe su venta.

●

TRASLADO

COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN

MACROÁREA

ARTES DE LA VISUALIDAD

JEFE DE DEPARTAMENTO DE FOMENTO

DE LA CULTURA Y LAS ARTES

Claudia Gutiérrez Carrosa

COORDINADORA ÁREA DE ARTES VISUALES

Varinia Brodsky Zimmermann

COORDINADOR ÁREA DE FOTOGRAFÍA

Felipe Coddou Mc Manus

COORDINADOR ÁREA DE NUEVOS MEDIOS

Simón Pérez Wilson

COMUNICACIONES

Paulina Herrera Martínez

PRODUCCIÓN

Patricio Criado Cifuentes



PUBLICACIÓN

CORRECCIÓN DE ESTILO, COORDINACIÓN

Y PRODUCCIÓN EDITORIAL

Aldo Guajardo Salinas (CNCA)

DIRECCIÓN DE ARTE

Soledad Poirot Oliva (CNCA)

DISEÑO Y DIGRAMACIÓN

Dante Mellado & Cristóbal Amigo

TRADUCCIONES

Sebastián Jatz

FOTOGRAFÍAS

Jorge Brantmayer de las exposiciones,
los artistas de sus obras



ENCARGADOS DE FOMENTO

REGIÓN DE ARICA Y PARINACOTA Mijail Poblete

REGIÓN DE ANTOFAGASTA Fernanda Fontecilla

REGIÓN DE TARAPACÁ Milena Mollo

REGIÓN DE ATACAMA Marcela Oviedo

REGIÓN DE COQUIMBO María Cecilia Cortés

REGIÓN DE VALPARAÍSO Patricio Cerda

REGIÓN DE O'HIGGINS Rodrigo Véliz

REGIÓN DEL MAULE Angélica Pérez, Soledad Russo

REGIÓN DEL BIOBÍO María Eugenia Cartes,
Marcelo Sánchez

REGIÓN DE LA ARAUCANÍA Mauricio Sandoval

REGIÓN DE LOS RÍOS Hellen Urra

REGIÓN DE LOS LAGOS Jessica Cerón

REGIÓN DE MAGALLANES Francia Vargas

REGIÓN DE AYSÉN Erica Millaldeo



CURADURÍAS REGIONALES

MACROZONA ARICA Y PARINACOTA,

TARAPACÁ, ANTOFAGASTA

CURADORA Loreto González-Barra

EQUIPO Christian Jamett, Francisco Alcayaga,
Pamela Canales

MACROZONA ATACAMA, COQUIMBO

CURADORA Soledad Aguirre

EQUIPO Pía Acuña, Alejandra Araya

MACROZONA VALPARAÍSO,

O'HIGGINS, MAULE

CURADOR José Pablo Díaz

EQUIPO Carlos Silva, Milko Carreño, Amparo Prieto

MACROZONA BIOBÍO,

LA ARAUCANÍA, LOS RÍOS

CURADORA Carolina Lara

EQUIPO Cristóbal Barrientos, Gonzalo Cueto,
Carolina Opazo

**MACROZONA LOS LAGOS,
AYSÉN, MAGALLANES**
CURADORA Jenny Zielhmann
EQUIPO Alex Hernández, Catalina Correa,
Janette Contreras

●

**CURADORES
INTERNACIONALES**

Fernando Farina, Miguel A. López, Mayra Rojo,
Taiyana Pimentel, Carlo Trivelli

●

TALLERISTAS

Esteban Agosín, Mónica Bate, Daniela Berger,
Óscar Concha, Amalia Cross, Nicolás Franco,
Fernando Godoy, Diego Gómez, Claudia González,
Jorge Gronemeyer, Ian Jackson, Fernando Melo,
Valentina Montero, Ignacio Szmulewicz,
Tomás Quiroga, Tomás Rivas, Víctor Rojas,
Mauricio Toro-Goya

●

RESIDENCIAS

BODEGÓN DE LOS VILOS

DIRECCIÓN Jorge Colvin

CASA PLAN

DIRECCIÓN DE PROGRAMACIÓN Erick González
COORDINADOR DE PROGRAMACIÓN Esteban Agosín

CASAPOLI

CODIRECTORES DE CASAPOLI RESIDENCIAS
Oscar Concha & Leslie Fernández

MAM CHILOÉ

DIRECTOR MAM CHILOÉ Eduardo Feuerhake
DIRECTOR MAM CHILOÉ Edward Rojas
DIRECTORA DE ARTE MAM CHILOÉ Coca González

**CONVERGENCIAS
EN EL TERRITORIO**

—
**CENTRO NACIONAL DE ARTE
CONTEMPORÁNEO CERRILLOS**

DIRECCIÓN Beatriz Salinas Marambio
PRODUCCIÓN GENERAL Benjamín Barrera
EDUCACIÓN Ximena Escobar

ARTISTAS

Luna Acosta, Maricruz Alarcón, Rosario Cobo,
Francisca Eluchans, Sebastián Jatz,
José Miguel Marty, Cristián Maturana,
Josefina Muñoz, Carlos Navarrete, Jorge Olave,
Camilo Ortega, Nicolás Saez, Francisca Sánchez,
Patricio Vogel, Nicolás Wormull.

●

**CHILE LIMITA
AL CENTRO**

—
CENTRO CULTURAL MATUCANA 100

DIRECCIÓN Cristóbal Gumucio
COORDINADORAS Ximena Moreno, Claudia Palomera
EDUCACIÓN Gonzalo Bustamante

ARTISTAS

Juan de Dios Bustamante y Esteban Moraga,
Chris Malebrán, Antonieta Clunes,
Proyecto MAGMA, Muriel Miranda, Cristo Riffo,
Fabián España, Oscar Zielhmann, Ilinka Mergudich,
Francisco Bruna, Nayadet Núñez, Gonzalo Castro,
Belén Uribe, Tomás Quezada, Colectivo Galería
Cívica, Manuel Ormazábal, Tatiana Mayerovich,
Marcelo Faúndez, Andrés Larraín, Paola Vezzani,
Tomás Browne, Macarena Oñate, Rolando Cisternas,
Centro Cultural Agustín Ross, Javier Soto

**MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
QUINTA NORMAL**

DIRECCIÓN Francisco Brugnoli

COORDINADORA Carola Chacón

PRODUCCIÓN Alejandra Rivera, Magdalena Contreras

COORDINADORA UNIDAD EDUCACIÓN Julia Romero

EDUCADORAS Francisca Donoso, Marcela Matus,

Katherine Ávalos, Franco Aguilera,

María Angélica Trujillo

MUSEOGRAFÍA PARLANTE Verónica Tham,

María Francisca Crovari, Vania Montgomery,

Clo Rojo

ARTISTAS

Juana Guerrero, Francisca Burgos,

Natascha de Cortillas, Colectivo Caja de Cartón,

Iniciativa Emergencia , Colectivo Teatro de Tierra,

Roberto Rojas, Francisco Vergara,

Cristián Ochoa, Felipe Durán, Juan Soliz , José Ulloa,

Cristian Wenuvil, Gabriel Holzapfel, Pablo Suazo,

Cholita Chic, Patricio Curihual, Tomás Quezada,

Sandra Acevedo, Colectivo INCHIW, Mila González,

Carlos Rojas, Mauricio Toro Goya, Vania Caro,

Christian Rodríguez , Carlos Gómez,

Mauricio Valencia, Adolfo Torres, Katherina Oñate,

Colectivo Pía Michelle, Tevo Díaz, Bruno Tardito



**AGRADECIMIENTOS ESPECIALES A
LAS DIRECCIONES REGIONALES DEL
CONSEJO NACIONAL DE LA
CULTURA Y LAS ARTES**





MACROZONA 1

X

MACROZONA 2

MACROZONA 3

V

MACROZONA 4

VII

MACROZONA 5

X