



Registro de la Propiedad Intelectual N° 2024-A-11259

ISBN: 978-956-6203-88-9

Imagen de portada: Patricia Saavedra, *Arar el museo*, 1980. Fotografía para el fotomontaje. Cortesía Patricia Saavedra.

Diseño de portada: Paula Lobiano

Corrección y diagramación: Antonio Leiva

© ediciones / metales pesados, 2025

© Carla Macchiavello Cornejo

Todos los derechos reservados

E mail: ediciones@metalespesados.cl

[www.metalespesados.cl](http://www.metalespesados.cl)

Madrid 1998 - Santiago Centro

Teléfono: (56-2) 26328926

Santiago de Chile, marzo de 2025

Impreso por A Impresores



Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, convocatoria 2024.

**Carla Macchiavello Cornejo**

# **Desmarcar el territorio**

**Otras escenas artísticas durante  
la dictadura en Chile**

**ediciones / metales pesados**



## Índice

Prefacio. En clave amorose.....	7
Introducción. Producción de una escena y territorialidad de la avanzada (¿un nudo ciego?).....	11
1. Entre la vanguardia y el kitsch. Carlos Leppe y el arte para gallinas ...	31
Los objetos de Carlos Leppe: ¿vanguardia y kitsch?.....	34
Otras vanguardias.....	40
Un edificio, dos hermanos: bellas artes y el surrealismo popular .....	50
Entre plumas y gallinas.....	67
Madres incompletas .....	87
Paisajes corporales, jaulas invisibles.....	110
2. Estéticas del retazo. Eugenio Dittborn y la colonialidad del arte chileno.....	119
Genealogía de una matriz gráfica o una historia,pre: los dibujos de Eugenio Dittborn y el cuerpo popular bajo presión.....	122
Explotando los límites del arte nacional: <i>delachilenapintura, historia</i> .....	140
Historias colonizadas.....	154
Repensar el recuerdo del olvido, trabajar los colonialismos teóricos, desde los espacios de acá.....	168
3. Catalina Parra. Los paisajes mediáticos y el imbunche como frontera encarnada.....	181
Monstruos al sur del mundo, el lugar de la prensa.....	182
Cuerpos y paisajes imbunchados: el hogar monstruoso.....	197
De Visuelle a V.I.S.U.A.L. y de Vostell a lo local: memorias sismográficas de otras costuras.....	207
4. Una historia de dos ciudades. Los paisajes urbanos de Francisco Smythe y Carlos Altamirano, 1976-1977 .....	223
Fronteras internas: el universo popular de San Diego y Franklin en las obras de Francisco Smythe .....	227
Entre muros, hoyos y señaléticas: la ciudad asediada de Carlos Altamirano.....	256
Un breve tránsito por otras escenas.....	281

5. <b>La expansión de los límites</b> .....	291
El seminario y los límites conceptuales de una nueva vanguardia chilena .....	294
En los confines del cuerpo político: la estrella de Carlos Leppe y los mapas de Elías Adasme.....	320
Expandiendo la gráfica a otros públicos.....	347
Iluminar los márgenes: Visualizaciones del <i>Purgatorio</i> de Raúl Zurita..	361
6. <b>La escultura social y el CADA</b> .....	383
Entre lo colectivo y la escultura social.....	384
Tomas lecheras, signos en disputa.....	409
Marcar la ciudad, limpiar las heridas: darle valor al suelo.....	417
<i>¡Ay Sudamérica!</i> Dolores compartidos .....	427
CODA al CADA .....	436
7. <b>Video arte. ¿La última frontera?</b> .....	453
Mater/ia-matri/ces: una videoinstalación de Carlos Leppe.....	458
Mater/ia-matrices-matr/onas: gráfica y videoinstalación de Marcela Serrano.....	473
Traspassando cuerpos y fronteras: a partir de una videoinstalación de Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit .....	494
Las dislocaciones del video mestizo.....	507
La agonía de las imágenes: los desiertos urbanos de Juan Castillo y Al Margen.....	528
El video en la cruz: energía, arte y vida, Gonzalo Mezza .....	541
<b>Conclusión. Lecciones de geografía: intersectando paisajes, cuerpos e historias</b> .....	563
Referencias .....	571
Agradecimientos.....	597

## Prefacio

### En clave amorose

Puedo ver la escena. Fue en el año 2005, cuando, haciendo la tarea para un seminario de performance y teorías del espacio, acucillada en el pasillo de una biblioteca, encontré un ensayo del reconocido geógrafo inglés David Harvey, que, para mi sorpresa, comenzaba hablando de Chile. Quizás lo más llamativo era que el texto era de inicios de 1974 y se refería a la rapidez con la que se estaba empleando la geografía para transformar las políticas públicas en el país tras el golpe de Estado. Harvey notaba que el general Augusto Pinochet no solo había solicitado que se dieran lecciones de patriotismo en las escuelas y universidades, promoviendo la enseñanza de la geografía como disciplina apropiada para instruir a la población «en las virtudes del patriotismo y para transmitirle a las personas un sentido de su verdadero destino histórico»<sup>1</sup>, sino que estaba transformando paralelamente la geografía del sistema de salud. Los cambios producidos durante el gobierno de Salvador Allende (1970-1973) para tener un sistema de salud descentralizado y gratuito, comunitario, que sirviera a las personas más necesitadas y estuviese enfocado en la prevención, habían sido desmantelados. La administración del sistema había sido devuelta a los proveedores privados, mientras se perseguía y ejecutaba a quienes habían participado de los consejos comunitarios de salud: «La vieja geografía se ha reafirmado y la nueva ha sido efectivamente desmantelada. Así, la intervención del geógrafo general Pinochet se ha vuelto una fuerza determinante en la geografía humana del sistema de salud en Chile».

---

<sup>1</sup> David Harvey, «What kind of geography for what kind of public policy?», en *Spaces of Capital. Towards a Critical Geography* (Nueva York: Routledge, 2001), 27. Originalmente publicado en *Transactions of the Institute of British Geographers*, 1974. Mi traducción.

Ese encuentro casual con el texto de Harvey gatilló en mí una serie de preguntas en cuanto a las relaciones entre la espacialidad, los cuerpos, la subjetividad y el arte producido durante la dictadura cívico-militar en Chile. Si la geografía, entendida como un discurso espacial y sobre la producción del espacio<sup>2</sup>, intersectaba y permeaba distintas áreas de la vida cotidiana, ¿cómo había afectado al arte producido en ese periodo, particularmente aquel que se había presentado como crítico y opositor de la dictadura? Me preguntaba en qué territorios se había creado el arte que había pasado a la historia como una neovanguardia local y cómo se relacionaba con los discursos territoriales de la dictadura, enfocados en el nacionalismo, la soberanía y la identidad chilena. ¿Cómo se había ido produciendo la idea del surgimiento de una nueva escena y de un arte «chileno» políticamente comprometido y contestatario, cuáles eran sus geografías, con qué territorios se había conectado simbólicamente y efectivamente? ¿No implicaba ello de por sí otra forma de territorialidad, un discurso territorial y geográfico con su dentro/fuera? Me quedaba rondando la idea que mencionaba Harvey del desmantelamiento y producción de nuevos modelos a propósito de la salud. La historiografía del arte chileno enfatizaba la noción de corte producido por el golpe, pero ¿habían desaparecido completamente esas formas cooperativas en el campo del arte? ¿Era tan claro el paso de unas formas de arte comprometido y vanguardista a otras nuevas, neovanguardistas, como si fueran dos territorios distintos trazados nítidamente en un mapa, o podía pensarse además de las rupturas en transformaciones, superposiciones, yuxtaposiciones, redes con nudos y huecos, y palimpsestos con capas ocultas?

Este libro se interesa por esos espacios intermedios, confusos, superpuestos y transformados en el arte chileno durante el periodo específico de los primeros diez años de la dictadura cívico-militar. Explora en particular la noción de margen que surgió con fuerza dentro del campo del arte santiaguino para definir un lugar desde

---

<sup>2</sup> Irit Rogoff, *Terra Infirma. Geography's Visual Culture* (Londres: Routledge, 2000), 4.

donde oponerse y contravenir los discursos nacionalistas, heteropatriarcales y neocoloniales oficiales. Indaga en cómo ese margen fue entendido no solo como un espacio, sino en su relación con cuerpos-territorios y subjetividades diversas. Se detiene en las posibilidades creativas, críticas y a la vez contradictorias de esa identificación con los márgenes y sus denuncias. Permanece con ellas para hacer preguntas, enredarse, pensar sus implicancias en el presente y seguir movilizandando esa imaginación crítica hacia el futuro. En un primer momento, este texto comenzó como una tesis doctoral que se concentraba en cómo se fue tematizando el territorio nacional, sus paisajes, la identidad chilena y la noción de margen en la producción artística que fue teorizada en esos momentos como una neovanguardia, y realizaba una crítica a la territorialidad de esta última. Con el tiempo y los múltiples cambios por los que ha ido pasando el texto y yo misma, he ido atendiendo cada vez más a otros tipos de territorios –afectivos, sensoriales, epistemológicos, ecológicos– que complejizan y expanden los primeros.

En esta dinámica, el libro presenta una serie de saltos, discontinuidades, retornos, vueltas atrás y cambios de dirección. Hay capítulos que avanzan y retroceden temporalmente, cambios de forma y género, voces e intenciones diversas. Hay un deseo de ser exhaustiva y un quedar exhausta. También un soltar, soltarse las trenzas, hacerse una francesa, ¿o es un beso francés? Paso del mapa a la escena a la piedra a la piel al museo a la arena y las señales eléctricas. Hay sentimientos encontrados. Por un lado, la fascinación y admiración que siento por estas obras, por quienes las crearon y por los pensamientos tejidos a su alrededor, y por otro, la insatisfacción e inquietud frente a las historias que se han contado en relación a ellas.

Trataré de darle cierto orden transitorio a las historias que siguen.



## **Introducción**

### **Producción de una escena y territorialidad de la avanzada (¿un nudo ciego?)**

Estas páginas comenzaron con una pregunta sencilla sobre la recurrencia de obras de arte producidas durante la dictadura cívico-militar en Chile (1973-1990) que trabajaban en la intersección entre cuerpo y territorio, insistiendo en la noción de margen. Algunas obras mostraban paisajes y lugares relacionados a hitos geográficos y sitios vinculados con las fronteras de la nación moderna chilena –montañas, hielos, mares, desiertos, pampas–, y otras se enfocaban en espacios que podían considerarse marginales en entornos urbanos, desde sitios eriazos, terrenos baldíos, barrios empobrecidos, poblaciones periféricas y tomas, hasta fábricas en abandono, mataderos y burdeles. Cuando aparecían paisajes unidos simbólicamente a la grandeza de la nación, como la cordillera de los Andes, o a signos progreso (una carretera, el metro, el nuevo paseo Ahumada en Santiago, puertos), estos eran intervenidos y manipulados por medio de marcas, tachaduras, cortes e interrupciones, borraduras y manchas, rajaduras, laceraciones, costuras y parches, y acciones corporales transitorias. Los medios empleados tendían a privilegiar la gráfica y abarcaban todo tipo de grafías y marcas, fotografías, fotocopias y recortes de revistas que se hibridizaban con otros medios en collages, esculturas, instalaciones, intervenciones callejeras, acciones y videos. Muchas de estas obras incorporaban una corporalidad viva y activa, performativa, entrelazaban la carnalidad con la territorialidad, y extendían el arte hacia una serie de espacios cotidianos por fuera de la galería y del museo, enfocándose en particular en los márgenes de la sociedad, del país y de lo corpóreo.

Los márgenes podían variar en escala y forma, y ser imaginados como una frontera geográfica, una región, un barrio, una

calle, un muro, un umbral, un borde y un recodo del cuerpo, o ser pensados como signos de lo otro dentro de lo mismo, de lo reprimido y oprimido. La elasticidad de la noción de margen –en cuanto espacio ambiguo que une resbalosamente lo exterior y lo interior, demarcando un borde o frontera que puede tener múltiples escalas– permitía realizar un traspaso fluido hacia sujetos, corporalidades y objetos, acciones, géneros y medios muchas veces asociados a lo menor, lo precario, lo marginalizado. Así, por ejemplo, en la autopublicación *Inter/medios*, de 1981, la crítica y teórica Nelly Richard lo relacionaba con una posición periférica, residual, tanto latinoamericana como chilena, ligada a la diferencia, a «las fracciones minoritarias» y a la difracción crítica en el plano teórico: «El margen o límite (lo extremo que bordea todo corpus dominante como su negativa, como el filo de su desgarradura) trabaja nuestro interior simbólico como su otro incesante; el margen o límite trabaja el insumiso exterior, como activo de la ruptura»<sup>3</sup>. En la misma publicación, el crítico y curador Justo Pastor Mellado definía el margen a partir de la escritura y el cuerpo del texto en la página, «tanto el margen como la nota al margen configuran un espacio y una práctica residual»<sup>4</sup>, notando a su vez su relación imbricada con el corpus del cual forma un afuera, particularmente cuando se trasladaba esa noción al campo cultural. A su vez, lo marginal se entendió a partir de la existencia de una multiplicidad de subjetividades que no se acomodaban a una imagen uniforme, heteronormativa, patriarcal, clase media, blanca o mestiza promovida por la dictadura cívico-militar, en particular alrededor de la identidad nacional. Sin embargo, ese mismo estar entre, dentro y fuera, transgrediendo pero a la vez siendo parte, volvía al margen un modelo contradictorio que pocas veces fue cuestionado. Una cosa era metaforizar el margen, y otra habitar su espacialidad,

---

<sup>3</sup> Nelly Richard, «postulación de un margen de escritura crítica», *Inter/medios* (Santiago: autopublicación, junio de 1981).

<sup>4</sup> Justo Pastor Mellado, «reivindicación del margen como abstención de la impostura», *Inter/medios*.

conocer su materialidad. Estas obras conminaban a pensar el margen ¿desde dónde y por qué?, ¿para quiénes y para qué?

Varias de las obras a las que hace referencia este libro han sido agrupadas en la historia del arte y la crítica chilena bajo el concepto de «escena de avanzada». La noción del surgimiento de un nuevo arte y escena durante la dictadura cívico-militar, y su caracterización como avanzada y neovanguardia, fue apareciendo en distintas versiones en los escritos de Nelly Richard para referirse a un grupo de artistas que estaba reconfigurando el campo artístico en Santiago desde mediados de los años setenta a través de la «transformación de las mecánicas de producción y subversión de los códigos de comunicación cultural»<sup>5</sup>. Para la autora, esta era una escena «primaria» debido a la carencia de referentes culturales en el ámbito local que permitieran entender y enmarcar históricamente sus propuestas. La «escena de avanzada» era también «original» en cuanto a su aislamiento y marginalidad respecto a los centros artísticos internacionales, lo que le permitía mantener su independencia. Entendiendo a la imagen como un signo cuyos códigos, sistemas de significación y contextos de emergencia podían ser descompuestos críticamente, y usando medios basados en la acción corporal (happenings, performances, acciones de arte) y conectados a la cultura de masas (fotografía, gráfica y video), un grupo diverso de artistas estaba analizando la relación entre signos y representación ideológica, y oponiéndose a los discursos de la dictadura. Era precisamente esa unión entre la revisión crítica de la representación en general con la crítica del contexto político local, en particular, lo que le daba a su producción artística un carácter vanguardista, o de avanzada, y lo que distinguía a esta escena de otras.

En 1986, cuando gracias a la gestión del artista Juan Dávila, la revista australiana *Art & Text* dedicó un número entero a un

---

<sup>5</sup> Nelly Richard, *Una mirada sobre el arte en Chile, octubre 1981* (Santiago: autopublicación, 1981), 3. Nicolás Raveau hace un recuento cronológico detallado de los usos de los términos «avanzada», «escena» y «escena de avanzada» en su libro *Revista CAL, una historia* (Santiago: Cociña, Soria Editores, 2013), 37-38.

largo ensayo de Richard titulado «Margins and Institutions: Art in Chile Since 1973», que reflexionaba críticamente sobre la existencia de esta escena y la relacionaba a la emergencia de un discurso periférico, se enfatizó aún más fuertemente la conexión entre estas nuevas estrategias visuales y el momento histórico vivido en Chile. De acuerdo a la autora, lo que caracterizaba a la «escena de avanzada» eran las circunstancias específicas de la sociedad represiva en la que había surgido. La dictadura había provocado el «quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales»<sup>6</sup> que había organizado la vida en el pasado, generando una experiencia fragmentada del entorno, de la historia y de la subjetividad. Tras la ruptura traumática producida por el golpe de Estado y la crisis de la representación que lo siguió, muchas personas habían experimentado una sensación de dislocación y sospecha alrededor de la producción de sentido dentro de un ambiente represivo autoritario. En ese contexto, varios artistas intentaron expresar ese estado dislocado y violentado, formulando versiones alternativas y contestarias desde una historia social «ya irreconciliable con la Historia, en mayúscula, de los vencedores»<sup>7</sup>. Una de las maneras en que la «escena de avanzada» llevó a cabo su crítica fue mediante la transgresión de cualquier tipo de límite impuesto, especialmente entre géneros y disciplinas. Según Richard, al crear obras que se desplazaban entre distintos soportes y difuminaban las fronteras de los medios, por ejemplo, al incorporar la ciudad y el cuerpo como soportes, las y los artistas vinculados a la «escena de avanzada» subvertían el orden autoritario,

---

<sup>6</sup> Para efectos de este libro ocuparé la segunda edición del libro publicada solo en español, *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973* (Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2007), 16. El número especial bilingüe de *Art & Text*, «Margins and Institutions: Art in Chile Since 1973», publicado en 1986, contiene la traducción al inglés hecha por el artista Juan Dávila y Paul Foss (el editor en ese momento de *Art & Text*), y el original en español en letra de menor tamaño al final del libro. Parte del diseño y trabajo con las imágenes fue hecho por Francisco Zegers. En su traducción con Foss, Dávila ha señalado que intentaba aclarar el sentido y traducir el lenguaje retórico complejo de Richard a la idiosincracia del idioma inglés. Ver «Juan Dávila interviewed by Carla Macchiavello and Camila Marambio», *Más allá del fin 3/ Discipline* 5, 2019, 3.

<sup>7</sup> Richard, *Márgenes e Instituciones*, 16.

reconectaban el arte con la vida, y revitalizaban el potencial creativo (productivo) de las rupturas de las vanguardias históricas<sup>8</sup>.

Si bien el término «escena de avanzada» se asentó con fuerza unos años después de su formulación por escrito hacia 1981, y otras nociones empezaron a ser utilizadas para calificar el mismo arte crítico, como lo hizo Osvaldo Aguiló en 1983 con «neovanguardia»<sup>9</sup>, el impacto que tuvieron las ideas expuestas por Richard, tanto en sus publicaciones como en foros, seminarios y conversaciones durante los setenta y ochenta, fue inmediato y duradero. Su producción teórica, que continúa hasta hoy, ha influenciado a quienes han trabajado con el arte realizado en Chile durante la dictadura, como puede verse en su colaboración temprana con Justo Pastor Mellado en *Inter/medios* de 1981, los libros *La pintura en Chile* de 1981 y *Chile, arte actual* de 1988, escritos por el escultor Gaspar Galaz y el teórico Milan Ivelic, llegando hasta las narrativas más recientes producidas desde las más variadas disciplinas y lugares, incluyendo este libro.

En los últimos quince años se han abierto una serie de archivos públicos y privados que han permitido ampliar el conocimiento de esa escena santiaguina y de otras del mismo periodo en distintos territorios del país, así como una serie de redes transnacionales que rebalsan sus fronteras geopolíticas<sup>10</sup>. Nuevas investigaciones han intentado abiertamente «remover» los relatos canónicos del arte de la época al indagar en memorias que no han sido narradas o

---

<sup>8</sup> Esta idea más general sobre «las manifestaciones de avanzada —historizadas como vanguardias—» aparece expresada con más detalle en Richard, «postulación de un margen de escritura crítica».

<sup>9</sup> Osvaldo Aguiló, *Propuestas Neovanguardistas en la Plástica Chilena: Antecedentes y Contexto* (Santiago: CENECA, 1983).

<sup>10</sup> Por ejemplo, el archivo Centro de Documentación de las Artes Visuales y Centro de Documentación del Museo de la Memoria, los archivos del Museo de Arte Contemporáneo (MAC), del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), de Guillermo Deisler, de Juan Dávila, entre otros. Entre las investigaciones recientes se encuentran: Ignacio Szmulewicz sobre la escena artística en Valdivia a partir de 1977, y *Concepción te devuelvo tu imagen, 1972-1991*, de Leslie Fernández, Carolina Lara y Gonzalo Medina. Otros investigadores han indagado sobre distintas escenas locales con anterioridad, como Alberto Madrid en Valparaíso y Viña del Mar, Waldo Valenzuela en Antofagasta.

publicadas, consultando archivos personales y escuchando voces que habían quedado rezagadas<sup>11</sup>. Pero cuando se trata a la «escena de avanzada» se siguen reiterando lugares comunes acerca de su importancia. El campo sociohistórico en el que se produjeron las obras suele quedar reducido a generalizaciones sobre la represión y la violencia de la dictadura, que poco ayudan a aclarar por qué algunas imágenes, medios y conceptos fueron de interés particular entre distintos grupos de artistas en lugares y momentos específicos, cómo se relacionaban con el contexto dictatorial, sus discursos y prácticas, y cómo estas cambiaron o mantuvieron conexiones con el pasado. Para entonces, ya no solo me preguntaba por las imágenes territoriales que abundaban en el arte del periodo, sino además por la noción de vanguardia, cómo se había reorientado y disputado, y la de un arte político comprometido. Me preguntaba por esas zonas difusas antes de la existencia de un término que les diera forma, cómo la noción de escena era producida, cómo se creaba su territorialidad y los terrenos confusos, múltiples, porosos y ambiguos sobre los que se construía.

Las ideas promulgadas por artistas e intelectuales vinculados a la llamada «escena de avanzada» pueden interpretarse hoy como compartiendo los objetivos de las vanguardias históricas; por ejemplo, su acercamiento del arte a la vida e identificación con lo marginal (ya fuese entendido como diferentes grupos sociales marginalizados, medios populares y de reproducción masiva, espacios intersticiales, subjetividades precarizadas y disidentes, entre otros), o pueden entenderse como ejemplos de una neovanguardia local autorreferente<sup>12</sup> o como una forma local de conceptualismo. Sin embargo, asimismo se manifestó la intención de distinguir claramente su quehacer artístico de otras prácticas internacionales, marcándola como específicamente «chilena».

---

<sup>11</sup> Nicole Cristi y Javiera Manzi, *Resistencia gráfica. Dictadura en Chile: APJ-Talleros* (Santiago: Lom Ediciones, 2016), 25.

<sup>12</sup> Pablo Oyarzun, «Tesis breves sobre arte y política en la época de la elipsis de la obra», en *Arte y política*, eds. Pablo Oyarzun, Nelly Richard, Claudia Zaldívar (Santiago: Universidad Arcis y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005), 21-25.

En otras palabras, la demarcación de territorios y su relación con la noción de nación no solo fue una preocupación de la dictadura, sino, por otra parte, del campo del arte. Hay una conexión poco trabajada entre política y arte que va más allá de las nociones de oposición y originalidad típicamente ligadas a las vanguardias, y que se relaciona con la compleja noción de la nación. Me refiero al paralelo que existe entre el cierre de fronteras llevado a cabo por los militares respecto al ejercicio de la soberanía, su enfoque en la identidad nacional, sus discursos territoriales, y cómo una serie de artistas e intelectuales cuya obra sería luego asociada a la noción de «escena de avanzada» estaban definiendo, desde Santiago, lo que interpretaban como el auténtico arte nacional comprometido. Autoras como Adriana Valdés y artistas como Francisco Brugnoli dieron unas primeras pistas de ello en los años ochenta, aunque sus voces no han sido lo suficientemente escuchadas dentro de los cánones que se han ido formando en la historiografía chilena del arte, situación que se replica en otros países cuando se analiza la plástica de Chile<sup>13</sup>. Más recientemente, esta interrogante ha reemergido en el trabajo de historiadoras del arte como Josefina de la Maza, que se pregunta por la persistencia en los relatos de arte en Chile del concepto de nación como un articulador de identidad y un comodín que, al hacerse pasar por categoría estética, otorga valor a las obras producidas en el país<sup>14</sup>.

Una parte de lo que quiero proponer es que la «escena de avanzada» puede ser pensada como un territorio conceptual, discursivo y afectivo que se fue planteando territorialmente, generando identificación entre prácticas diversas y demarcando ciertos bordes sobre lo que era un arte chileno socialmente comprometido. En este libro argumento que varios de los y las artistas e intelectuales que directamente interpelaban la imagen de la nación, cuestionando la idea

---

<sup>13</sup> Adriana Valdés, «Meta(le) crítica acerca del libro de Nelly Richard “Una mirada sobre el arte en Chile”, Santiago 1981», y Francisco Brugnoli, «Una fatiga, un agotamiento», *La Separata* 2, mayo de 1982.

<sup>14</sup> Josefina de la Maza, *De obras maestras y mamarrachos* (Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2014).

de la existencia de una identidad nacional homogénea y creando un arte opositor a la dictadura, simultáneamente estaban trazando sus propias líneas de pertenencia a un arte que era definido como eminentemente local, vanguardista y distanciado de ejemplos foráneos, aun cuando estuviera dialogando explícitamente con ellos. Ese arte crítico que indagaba en la inestabilidad de las fronteras y el potencial de los márgenes era simultáneamente territorial y nacionalista a su manera, generando sus propias demarcaciones en relación a cierto tipo de identidades, en particular la de una neovanguardia. Intentaré explicar a qué me refiero.

En el libro planteo que la identificación de varias de las obras que analizo con el margen y la marginalidad conllevó en ocasiones a una reesencialización de esas identidades y espacialidades «otras» a las que se apelaba, replicando indirecta o inconscientemente lo que se criticaba. A esto se suma la tensión generada por las distinciones, y valorización jerárquica consiguiente, hechas entre distintos tipos de compromiso político, calificado como crítico versus ilustrativo y *naïf*, que determinaban lo que podía ser considerado o circular como arte, por oposición al afiche político y las arpilleras, por ejemplo, e incluso dónde este se producía. La territorialización del campo en un dentro y fuera simbólico y práctico, marcado por el exilio, aumentaba la brecha entre estas posiciones. Aunque las diferencias entre estas categorías se deshacían en la práctica y en las relaciones entre diversos grupos de artistas que colaboraban o compartían espacios e ideas, lo que fue prevaleciendo fue la definición de unas demarcaciones claras que separaban cierto tipo de prácticas creativas comprometidas de otras consideradas no comprometidas, o no de la misma forma. En tal aspecto, el desmantelamiento de las imágenes patrióticas, patriarcales, heteronormativas y de una serie de historias oficiales en cuanto al progreso y la unidad identitaria nacional, no necesariamente implicaba abrirse a tratar esos «otros» como productores de sus propios discursos y conocimientos ni alterar radicalmente el campo de lo que se entiende por arte y sus jerarquías implícitas.

Esta paradoja la podemos describir como un arte que desterritorializa la identidad nacional promovida oficialmente por la dictadura cívico-militar, pero que en su propio posicionamiento dentro del campo cultural reterritorializa su práctica. Tomando prestados estos conceptos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, se puede interpretar «territorialización» como la práctica de fijar los bordes de un área determinada y ejercer una cierta jurisdicción sobre ello, la cual puede ser contrarrestada por la «desterritorialización» o el desmantelamiento de aquellos bordes y por la «reterritorialización» como la reasignación de unos nuevos<sup>15</sup>. A la vez, y como algunas de las mismas obras sugieren, el término desterritorialización puede pensarse a partir de la expropiación y despojo territorial. El empobrecimiento de comunidades producto de la división de tierras y el desplazamiento forzado, entre otras prácticas y visiones del territorio, como una capitalista y extractivista neocolonial, fue un problema central en ese periodo que se perpetúa en el presente. La ocupación territorial y el despojo son preocupaciones que emergen en algunas obras de artistas que se preguntaron en esos momentos por la soberanía, por qué cuerpos y personas contaban como parte de la nación, y por la invisibilización de comunidades y pueblos, como el mapuche, junto a sus propias formas de relación con el territorio.

Aquí quiero notar que entiendo al territorio como una construcción sociocultural del espacio respecto a que tiene una base material y social, que comprende aspectos físicos y biológicos (un área de superficie terrestre, marítima, aérea, subterránea) y culturales (prácticas sociales, relaciones de poder, paisajes, memorias, por ejemplo). Por ende, el territorio no es simplemente un espacio geométrico medible, sino que es el resultado de los procesos de transformación y reorganización realizados por quienes lo habitan

---

<sup>15</sup> Dependiendo de la obra en que aparecen, estos términos adquieren distintas interpretaciones, como por ejemplo en Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia* (Buenos Aires: Paidós, 2005), o *Kafka. Por una literatura menor* (México: Ediciones Era, 1978).

y disputan, sean o no humanos<sup>16</sup>. Bajo este lente, el Estado-nación es solo una forma de organizar políticamente el territorio, así como la regionalización, y pueden existir varios territorios superpuestos según los grupos que los identifican y transforman (además de territorios más que humanos<sup>17</sup>). La territorialidad hace referencia a los comportamientos de apropiación e identificación, de control y dominio sobre un territorio; por tanto, se relaciona con los afectos y las relaciones de poder<sup>18</sup>. Por ello, la territorialidad en cuanto término puede tener una carga negativa o positiva, y si a algo apuntan las obras que analizo es a la presencia de múltiples territorios que existen y desarticulan aquel definido en algunos mapas como «Chile». Si el territorio es espacio habitado que se construye socialmente y por ende no es estático ni fijo<sup>19</sup>, la territorialidad es un elemento necesario para la organización y construcción de proyectos comunitarios, subjetivos y políticos.

De ahí que, si critico la territorialidad asociada a una escena artística, es para pensar sus complejidades, ambigüedades y bordes difusos, los territorios fronterizos que reconoce y que la conforman, como los afectivos, y para hacer otras lecturas de una serie de obras y exposiciones que expandan los diálogos acerca

---

<sup>16</sup> Baso mi interpretación del espacio como producción social en Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, traducción de Enrique Martínez (Madrid: Capitán Swing, 2013), Edward W. Soja, *Postmodern geographies: the reassertion of space in critical social theory* (Londres: Verso, 1989), y David Harvey, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2004).

<sup>17</sup> «Más que humano» es un término acuñado por el ecofilósofo David Abram en los años noventa para referirse de manera amplia a la vida en la tierra, que incorpora y excede a la cultura humana. Para Abram, el mundo humano se encuentra inserto en un mundo más que humano, del cual depende. Ver David Abram, «On the Origin of the Phrase “More-than-Human”», en *More Than Human Rights. An Ecology of Law, Thought, and Narrative for Earthly Flourishing*, ed. César Rodríguez Garavito (Nueva York: NYU Law, 2024), 341-347.

<sup>18</sup> Gilberto Giménez, «Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas», *Alteridades* 11, 22 (2001): 6. Versión en línea, <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/381/380> (última consulta mayo 2020).

<sup>19</sup> Pablo Vommaro, «Territorios y juventudes en América Latina: Procesos de disputa por lo público. Configuraciones generacionales de la política», *Juventud y espacio público en las Américas, I Taller Casa Tomada* (La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 2016), 21.

de las construcciones identitarias en vez de cerrarlos. Me interesa cómo podemos movilizar en el presente sus señalamientos y denuncias de violencias estatales y cotidianas sobre los cuerpos-territorios, sus críticas a los sistemas y mecanismos clasificatorios y discriminatorios, sus exploraciones materiales y metafóricas del trauma y de la recomposición del tejido social, de la resistencia, la colectividad y de la construcción de vida, para seguir viendo en ellas preguntas que nos ayuden a imaginar otros futuros donde habiten muchos mundos.

### **Otras escenas, otros nudos afectivos**

A partir de estas consideraciones, una pregunta central de este libro es cómo se fueron entrelazando ciertos discursos nacionalistas y territoriales de la dictadura cívico-militar con la definición de un arte chileno que fuese radical en sus formas y con compromiso político. Me concentro específicamente en los primeros diez años de la dictadura militar, debido a la complejidad que muestra el ámbito artístico –fragmentado, violentado y siendo rearticulado en condiciones notoriamente inestables y peligrosas para las personas–, y los cambios en los discursos nacionalistas promovidos por el Estado en ese periodo. Es importante considerar que, como ha señalado Isabel Jara, la política cultural oficial en los primeros años de la dictadura no fue unívoca, sino que se debatía y mezclaba «entre el nacionalismo, paladín de la historia nativista y militar; el neoliberalismo, mejor dispuesto a las expresiones artísticas modernas que encajaran en el mercado internacional; y la sensibilidad de “alta cultura”, partidaria de las bellas artes de herencia occidental y de cierta experimentación»<sup>20</sup>. Me interesa indagar cómo las referencias a la identidad nacional, la patria, los emblemas, la geografía y los

---

<sup>20</sup> Isabel Jara Hinojosa, «Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: la Secretaría de Relaciones Culturales», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Current issues (enero 2016), <http://journals.openedition.org/nuevomundo/68967> (última consulta 18 de diciembre, 2019).

paisajes de Chile, particularmente aquellos relacionados a lugares imaginados como extremos y marginales, así como sus habitantes, pasaron a ocupar una posición central en las obras de artistas usualmente agrupadas bajo el concepto de «escena de avanzada» y cómo fueron creando una suerte de contrageografía conceptual y corporal desde el centro político del país. Al deconstruir y criticar las estructuras sociales apoyadas por el régimen como la familia, la madre patria y los roles heteronormativos de género, como en el caso de la madre cívica, se fue delineando una cartografía social distinta que era conformada y transformada por una multiplicidad de cuerpos y subjetividades. A través de algunos casos de estudio basados en eventos significativos para la reterritorialización del campo, como seminarios, conversatorios y exposiciones, y el análisis de obras específicas, indago en los tipos de relaciones que se fueron forjando con las nociones de margen y lo marginal, desde su asociación con las artes gráficas en particular y con la noción de vanguardia en general, hasta la producción de obras que trataban con los bordes como sitios de resistencia e impugnación política. Aquí me pregunto por los límites de la propia neovanguardia, sus resistencias y hábitos en lo referente a las identidades, incluyendo la del arte.

Uno de esos límites estuvo vinculado a las relaciones entre diferentes generaciones de artistas y sus posturas ideológicas. Antes del golpe, la esfera artística en Chile se encontraba atomizada no solamente en relación a estilos, escuelas, tendencias, regiones y deseos personales, sino también a partir de la clase social, el género, la militancia política, y el compromiso o distancia tomada respecto a la política. Tras el golpe, uno de los cambios más grandes en estas dinámicas fue la división territorial ilusoria y extremadamente porosa del campo artístico entre «dentro/fuera» del país, acompañada por la centralidad de la capital por sobre otras ciudades, regiones y provincias. Me refiero con dentro/fuera, por un lado, a la relación entre quienes se habían quedado en Chile por diversos motivos, con artistas que habían tenido que dejar el país y exiliarse —a la fuerza o voluntariamente—, y quienes estaban viviendo en otros

países y no quisieron regresar a Chile. Por otra parte, había otras manifestaciones de este dentro/fuera que cobraban formas más difusas, como el pertenecer o no a una escena estando fuera del país, a atravesarla, pero no ser parte de ella, a pasar bajo su radar, ser ignorada, y a ser doblemente excluidas del mundo del arte, volviéndose un tema de este pero no un agente. Aquí se pueden considerar casos tanto de artistas viviendo en distintas regiones y en la diáspora, y las interacciones entre escenas que fueron quedando marginadas de las narrativas sobre el nuevo arte chileno. Marcar el territorio se volvió una tarea esencial si se quería distinguir al arte presente del pasado, al arte opositor a la dictadura del que esta promovía, o podía quedar emparentado con ella. No obstante, durante los ochenta, cuando la noción de «escena de avanzada» comenzó a circular y afianzarse, sus límites fueron puestos cada vez más en entredicho. Una serie de factores afectaron este cuestionamiento, entre ellos el supuesto «retorno» de la pintura a través del neoexpresionismo, el regreso al país desde el exilio de artistas y agentes culturales, el surgimiento de nuevas generaciones de artistas que conocían y a la vez criticaban a la «escena de avanzada» y su institucionalización, la visibilidad que fueron cobrando otras personas como agentes culturales, por ejemplo, en el contexto del activismo y las protestas en Chile, y el enfrentamiento con otros públicos y discursos internacionales del arte cuando las obras de la avanzada fueron exhibidas de forma grupal en el exterior<sup>21</sup>.

En este punto es necesario aclarar que, si bien hablo de territorialidad en el arte en Chile, este libro no pretende ser uno sobre geografía y arte, o un catastro de todas las y los artistas que trabajaron con el paisaje y los distintos territorios del país en el periodo que estudio. Ello no solo porque algunas obras que analizo hacen referencia al paisaje de manera oblicua, concentrándose en la nación como lugar y trabajando la identidad a partir de los cuerpos

---

<sup>21</sup> Al respecto, ver Carla Macchiavello, «Vanguardia de exportación: la originalidad de la “escena de avanzada” y otros mitos chilenos», *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y discursos en los años '70 y '80 en Chile* (Santiago: Lom, 2011), 89-117.

como espacios-territorios. Al mismo tiempo, porque quisiera alejarme de las listas y del catálogo que señala autoritario «este es el arte chileno...» (antidictatorial, contemporáneo o reciente, que vale la pena, etc.). Quizás por este motivo varios capítulos vuelven atrás e intentan acercarse a un tema (como el margen) desde diferentes lados, desde lo permeable y enmarañado, y exploran capas de conexiones, como aquellos capítulos que se concentran en las obras de artistas individuales (Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Francisco Smythe y Carlos Altamirano) o colectivos (CADA), colaboraciones (Elías Adasme, Hernán Parada, Luz Donoso, Patricia Saavedra, Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, TAV, y más) y exposiciones grupales. A la vez, si bien pongo un énfasis en los discursos y medios que se fueron privilegiando en el periodo como la gráfica conceptual, la acción de arte y el video, tampoco hago una revisión exhaustiva de todos quienes utilizaron estos medios o crearon una obra que se opusiera a la dictadura<sup>22</sup>. En el caso de la pintura y la posición complicada que ocupaba dentro de la discursividad de la avanzada, me referiré solo a algunos ejemplos, como Juan Dávila, Cecilia Vicuña y Benito Rojo, en la medida en que la problematizaban. Debido a mi intención de contar otras historias y prestar mayor atención al trabajo de quienes se aventuraron a tratar temas complejos acerca del género y la racialización, como Marcela Serrano, artistas que suelen tener un lugar más prominente (incluso en términos bibliográficos) aparecen desenfocados, por ejemplo Gonzalo Díaz y Alfredo Jaar. Por último, muchas formas de activismo artístico y performatividad crítica y disidentes desarrolladas en los ochenta no serán mencionadas, ya que se salen del marco temporal de este texto, pese a que algunas

---

<sup>22</sup> Quizás sobra decir que además de enfocarme en Santiago, hay otros medios e historias que no estoy cubriendo, como el textil. Se puede pensar en la exposición de pequeños textiles de Tatiana Álamos en Módulos y Formas en 1974, la muestra del taller de Paulina Brugnoli en el Instituto Chileno-Francés de Cultura en 1976, la exposición en el MAC de gobelinos de Maruja Pinedo en 1977 y los «cucos» tejidos de Virginia Huneeus expuestos en 1978, las estructuras textiles móviles geométricas de Flor Auth mostradas en el Instituto Chileno-Alemán en 1979 o la abstracción cromática de Nieves Carrasco en el CEDLA el mismo año, entre otros.

trabajaron directamente con referentes geográficos y territoriales, como el dúo compuesto por Pedro Mardones Lemebel y Francisco Casas, *Las Yeguas del Apocalipsis*.

Considerando lo anterior, lo que pretendo aquí es volver a mirar ciertas obras y exposiciones que se han vuelto lugares comunes en la historia del arte chileno, así como algunas no tan conocidas, y observarlas desde puntos de vista que dejen de lado el aislamiento forzoso que ha tendido a realizar un cierto tipo de historia del arte en una lectura de estilos, periodos, categorías, por ejemplo, o que reduzcan estas obras y prácticas a una reacción inevitable y directa a la dictadura. Más bien, me interesa pensarlas a través de múltiples prácticas y procesos, que consideran los territorios de lo somático, la sexualidad y el género, la etnografía, la geopolítica y las políticas urbanas, distintas prácticas creativas y poéticas, para dar cuenta de su riqueza y complejidad, y para pensarlas en su capacidad de intervenir (o no) en el espacio cotidiano en el contexto represivo de Chile en esta etapa. Quiero urdir las en tramas que incluyan territorios afectivos, contextos cambiantes llenos de opacidades, escenas entrecruzadas y márgenes dentro de los márgenes, momentos de la vida diaria y memorias diversas. No quiero hacer un mapa sino contar historias, a veces unos cuentos. Si bien todavía mis relatos siguen apegados (¿por pegotes?) a ciertas prácticas y convenciones de unas historias del arte aprendidas, también se resbalan, tropiezan, saltan y transitan por otros espacios.

Para poder situar a las obras en contextos más amplios, he recurrido a catálogos y material impreso para exposiciones, a la prensa y a las primeras reseñas críticas que recibieron las obras junto a fotografías de ellas, además de publicaciones, tesis, revistas y seminarios que establecieron ideas y modelos específicos sobre el arte en la época donde se generaron polémicas, referenciando los marcos críticos en que emergieron estas obras y que ellas asimismo ayudaron a moldear. Haré referencia a las exposiciones oficiales, las actitudes culturales y particularmente la imagen de la nación

que fue esgrimida tanto por la oposición como por los medios aliñados con el régimen militar, indagando en las ideologías que la conformaban. La oposición a la dictadura y sus aparatos culturales no fue inequívoca, sino que estuvo marcada por ambigüedades, paradojas, necesidades, estrategias y cambios, como lo atestiguó la participación de artistas en una serie de eventos, concursos y proyectos patrocinados por las mismas instituciones que criticaban. A su vez, una serie de publicaciones posteriores y entrevistas más recientes me han ayudado a ir repensando ciertas ideas, en particular en cuanto a los afectos, la memoria, los archivos y qué puede entenderse por ellos, la cotidianidad y las texturas humanas a las que intento acercarme y que siempre se alejan.

Cuando analizo las obras y sus contextos adopto una aproximación metodológica interdisciplinaria que goza haciendo conexiones. Esta se desliza entre la historia social del arte, el feminismo, las teorías performativas, la geografía crítica y una serie de teorías predominantes en la época de la que trato, como el postestructuralismo, el psicoanálisis y la deconstrucción<sup>23</sup>. Igualmente me acerco a planteamientos más contemporáneos que han problematizado estos mismos marcos teóricos y los grandes relatos con los que se intentaba explicar los cambios sociales y políticos, y sus efectos sobre las subjetividades y los cuerpos. Es por ello que, a pesar de mi cercanía con la historia social del arte, me alejo de las aproximaciones estrictamente materialistas de corte marxista que se pueden derivar de ella, como las que aparecen en el trabajo de Justo Pastor Mellado<sup>24</sup>. De la misma forma, mi mirada a la

---

<sup>23</sup> Estas teorías se relacionan tanto a los giros lingüísticos y culturales en la teoría crítica de los sesenta y setenta, respectivamente, y a la nueva historia del arte de los años ochenta. Por ejemplo, las interpretaciones que Jacques Lacan y Julia Kristeva dieron a las teorías de Sigmund Freud en relación a la formación de subjetividad, la noción del otro y las pulsiones forman un corpus teórico importante que fue discutido directa e indirectamente por Nelly Richard y Ronald Kay, además de otras sobre la fotografía basadas principalmente en lecturas de Walter Benjamin y Susan Sontag.

<sup>24</sup> La aproximación de Justo Pastor Mellado ha estado influenciada por sus estudios previos de filosofía política en Francia, como puede verse en *Dos textos tácticos* (Santiago: Ediciones Jemmy Button INK, 1998).

territorialidad y las identidades no se basa solamente en la geografía crítica, una rama específica de la geografía que piensa el espacio geográfico como uno existencial, o la nueva geografía cultural (Yi-Fu Tuan, Irit Rogoff) desarrollada en la academia de habla inglesa donde formulé por primera vez esta investigación, sino que ha sido afectada por una serie de autoras y autores que han reflexionado sobre la colonialidad y el colonialismo interno, los bordes y el mestizaje, desde Gloria Anzaldúa hasta Silvia Rivera Cusicanqui. Desde que conocí por el año 2005 el trabajo de bell hooks, una buena parte de mi aproximación a la noción de margen ha sido guiada por sus propuestas, y al posicionamiento desde este en contra del pensamiento colonial y los límites impuestos por la racialización, la clase social, el sexo y el género<sup>25</sup>. Mi acercamiento a los cuerpos-territorios y la geografía racializada de la nación tiene raíces en la escritura de Homi Bhabha, Franz Fanon y Ruth Wilson Gilmore; más recientemente, la historiografía mapuche le ha dado otro vuelco a cómo entiendo la nación y el pensamiento de- y anticolonial<sup>26</sup>. Por último, las teorías sobre los afectos derivadas del feminismo y la performatividad (Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick), forman una parte importante de mi interpretación de las obras y su producción, así como de la idea de la construcción de una escena. Aunque existen distintas teorizaciones sobre los afectos, y su definición tiende a ser amplia, estas hacen referencia a la capacidad de los cuerpos de afectar y ser afectados, sus capacidades de actuar y conectar; involucran un

---

<sup>25</sup> Si bien muchos de los escritos de bell hooks han tocado y transformado mi pensamiento, sentir, pedagogía y escritura, cito aquí en particular el ensayo «Choosing the Margin as a Space of Radical Openness», *Framework: The Journal of Cinema and Media* 36 (1989): 15-23, por hacerme ver que el hogar está en muchas partes.

<sup>26</sup> Homi K. Bhabha, *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales* (México: Siglo XXI, 2010); Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas* (Madrid: Akal Ediciones, 2009); Ruth Wilson Gilmore, «Fatal Couplings of Power and Difference: Notes on Racism and Geography», *Professional Geographers* 54, 1 (febrero 2002): 15-24; Comunidad de Historia Mapuche, *Ta ññ fjike xipa rakizuameluwun. Historia, colonialismo y resistencia desde el país mapuche* (Temuco: Ediciones Comunidad de Historia Mapuche, 2012).

estado emocional preconsciente, los sentimientos asociados a las emociones y la sensibilidad<sup>27</sup>. Creo importante considerar cómo los afectos influyen en la construcción del espacio, los territorios y la definición de identidades cuando los exploramos desde la historia del arte. Me interesa comenzar a pensar cómo los afectos marcaron ciertas fronteras en el campo del arte santiaguino y las volvieron porosas, cómo permearon la escritura de textos, la formulación de posturas teóricas y lo que hoy podemos llamar curaduría, cómo atravesaban y sustentaban trabajos, colaboraciones y miradas, incluso ahora la mía.

Por ello, quiero notar que paso con frecuencia del documento a lo imaginario, del objeto a la teoría, y del pasado al presente de mi propia mirada, una que está influenciada por otro tipo de pensamientos y actitudes más recientes sobre la identidad, el entorno, la materialidad, las subjetividades. Reconozco que hay una distancia temporal importante que me separa de las obras y del contexto que analizo, y no pretendo privilegiar mi posición, resolver misterios o esclarecer las complejas relaciones personales entre artistas y agentes culturales que fueron cambiando en el tiempo, ni negar las limitaciones del momento que difícilmente podían prever el grupo de artistas cuyas obras analizo. Sin embargo, la fascinación que ejercen estas obras sobre mí y la continuidad de ciertas actitudes insulares y simplistas al tratar el periodo y hablar de arte «chileno», sumadas a la continuidad de la violencia estructural en Chile, a la herencia autoritaria y neoliberal de la dictadura, me conmina a escribir sobre ellas desde mi posición hoy en el año 2024, así como lo hice en 2010 cuando defendí una postura en una tesis doctoral, y antes, cuando comencé este proyecto en el año 2006.

Más que la originalidad de ciertas obras, o qué las hace neovanguardistas, me interesa reflexionar sobre las preguntas que

---

<sup>27</sup> Patricia Ticineto Clough y Jean Halley, eds., *The Affective Turn: Theorizing the Social* (Durham, NC: Duke University Press, 2007); y Lone Bertelsen y Andrew Murphie, «An Ethics of Everyday Affinities and Powers: Félix Guattari on Affect and the Refrain», en *The Affect Theory Reader*, eds. Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth (Durham, NC: Duke University Press, 2010), 140.

dejan, las incertidumbres que abren, las incomodidades que muestran, y las llagas que exponen acerca de la noción de nación, de pertenencia, de pueblo y de identidad. Si bien yo también estoy «reterritorializando» estas obras y hasta cierto punto circunscribiendo su sentido, espero poder sugerir que hay mucho más por pensar, otros lugares desde donde interactuar con ellas, y muchas formas en que nos pueden acompañar para enfrentar los problemas del presente y futuro. En estos momentos, las fronteras nacionales y ciertas nociones de pureza identitaria vuelven a cerrarse celosamente sobre sí mismas, mientras se alimentan violencias racistas que se afirman en discursos patrióticos; se siguen violando abiertamente los derechos humanos de personas, colectividades y pueblos que se levantan y protestan, que migran; la violencia asociada al género y la sexualidad no ha cesado; se arrasa con la vida y los ecosistemas mientras se reduce todo tipo de existencia a la noción de recurso extraíble y explotable; y el consumo desatado se incrementa junto a los desechos y destrucción que dejamos. Pensar de nuevo en cómo el arte puede movernos a pensar, hacer y sentir de otras formas más justas, cómo puede invitarnos a reflexionar sobre nuestra relación con distintos territorios, con nuestro y otros cuerpos y materias fluctuantes, entrelazadas, vitalmente porosas, con identidades en tránsito, con el dolor, el miedo y el placer, y con la tierra como mucho más que recurso, paisaje vacacional, entorno cotidiano y propiedad exclusiva, sigue siendo indispensable.