



**UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE
TEMUCO**

EDICIONES UC TEMUCO
VICERRECTORÍA DE EXTENSIÓN Y
RELACIONES INTERNACIONALES

Título: *Arte e imagen. El paisaje cultural en Temuco*

©Samuel Quiroga

©Pablo Cayuqueo

ISBN: 978-956-9366-47-5

Primera edición: 2021

Sistema de clasificación decimal DEWEY: 709.83 - Historia del arte chileno.

Clasificación comercial internacional - THEMA: A - Artes. AG - Tratamientos y materias artísticas. AGA - Historia del Arte.

Temática principal: Arte en Temuco - Paisaje cultural - Decolonialidad - Cuerpos subversivos.

Tipo de Contenido: Ensayo

Colección: Fama y Fortuna

Serie: Estética

N° en la colección: 20

Ciudad de Publicación: Valdivia

Este libro ha sido financiado por:

- Vicerrectoría de Investigación y Posgrado de la Universidad Católica de Temuco.
- Departamento de Arte de la Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño de la Universidad Católica de Temuco.
- Ediciones A89.
- Pablo Cayuqueo y Samuel Quiroga

Imagen de la portada: *Interior* (2016), Rodrigo Gallardo Zalduendo (Temuco, Chile, 1962), Técnicas mixtas y acrílico sobre tela, 80 x140 cm. Siglo XXI latinoamericano. Colección particular (detalle).

Edición de imágenes: Gonzalo Arias

Arte e imagen

El paisaje cultural en Temuco

Samuel Quiroga y Pablo Cayuqueo

Copia ____ de 300.

Samuel Quiroga
Historiador del arte
Investigador independiente

Pablo Cayuqueo
Historiador
Investigador independiente

Colección Fama y Fortuna | Estética

2021

20

A Sybil Brintrup y Magaly del Carmen Calderón Soto,

por siempre en nuestra memoria...

Agradecimientos

Este escrito es producto de vivir, mirar y conversar sobre el *paisaje cultural* en Temuco, tratando de observar los distintos planos que lo configuran, sus convergencias y distancias, sus tensiones, y especialmente los cuerpos que lo territorializan. Asimismo, cómo estos últimos corren el cerco de los horizontes que puedan configurar el devenir de dicho *paisaje cultural*. Este trabajo es fruto de nuestra interacción con esos paisajes y de haberlo territorializado con nuestros cuerpos en un momento muy valioso de nuestras existencias. Todo lo cual ha sido en agenciamientos con otros cuerpos a quienes les agradecemos, pues sin ellos no hubiera sido posible este libro.

En primer lugar, agradecemos a lxs alumnxs, profesores, artistas e intelectuales que gracias a las discusiones, aportes y aclaraciones sobre diferentes aspectos del *paisaje cultural* nos permitieron un acercamiento y entendimiento respecto de ese ámbito. Así como también a quienes amablemente han leído los borradores que han ido dando cuerpo a este libro, como a Sebastián Quiroga, Dina Rodríguez, Marcelo Marino, Jorge E. Retamal Hidalgo y por su intermedio a Pablo Oyarzun Robles, Jorge Núñez Sánchez († 2020), Sergio Guerra Vilaboy y Diego Pérez Pezoa.

Agradecemos, también, el excelente aporte de quienes nos colaboraron con sus escritos: Marcelo Marino, Paula Andrea Parada, Renzo Vaccaro Meza, Lorena Villegas Medrano, Paulo Henrique Duarte-Feitoza, Carlos Corso Laos, Loreto López Tapia, Gloria Cortés Aliaga, Wilkellys Pirela, Antonio Urrutia Luxoro, Antonio Marrero Alberto, Dina Rodríguez, José Coitiño, Jaime Cuevas Pérez, Marisol Richter Scheuch, Alex Mellado, Patricio Alvarado Barría, Leslye Palacios, Natalia Keller, Ana Hoffmann, Felipe Rivas San Martín, Antonio Catrileo, aliwen, José Miguel Mella, Ronny Vega, David Cruz, Karen Wyss Paillalef y Florencia Iturra. Quienes dan una dimensión polifónica a esta publicación.

No podemos dejar de mencionar la colaboración de Gonzalo Arias, Raúl Ibáñez Salgado, Hugo Montes, María Claudia Rocha, Carmen Gloria Garbarini, Renzo Vaccaro, Claudia Campos Letelier, Ítalo Salgado, Claudia Lagos Castilla, Francisco Méndez, Pablo Sáez, Claudia Flores Rivas, Anna Paula Duarte y Domingo MacClure Brintrup a quienes les damos nuestros sinceros agradecimientos por su amabilidad. También a las y los artistas, sin cuyo aporte no podríamos haber realizado este libro: Leonardo Cravero, Colectivo 9, José Miguel Mella, Ronny Vega, David Cruz, Karen Wyss Paillalef, Florencia Iturra, Lorena Villegas Medrano, Valentina Pacheco, Juana Pérez, Hamilton Lagos, Rodrigo Gallardo Zalduendo, Lilian Aubel, Francisco Badilla, Boris Arriagada, Fernando Aedo, Belén Reyes Lecaros, Cristina Coliboro, César Manquel y, especialmente, a Sybil Brintrup quien nos dejó en 2020, durante la escritura de este libro.

Tampoco podemos dejar de mencionar la colaboración de las instituciones que han apoyado la materialización de esta publicación: Universidad Autónoma de Chile; Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile; Liceo Gabriela Mistral, Temuco; Biblioteca Municipal Galo Sepúlveda, Temuco; Atelier de Bellas Artes de Temuco (ABAT); Sede Correos de Chile, Temuco; Galería de Arte de la Universidad Católica de Temuco; Pinacoteca de la Universidad Católica de Temuco; Vicerrectoría de Extensión y Relaciones Internacionales de la Universidad Católica de Temuco; Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD), Buenos Aires, Argentina. Y las instituciones que financiaron esta publicación: Vicerrectoría de Investigación y Posgrado de la Universidad Católica de Temuco; Departamento de Arte de la Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño de la Universidad Católica de Temuco; y Ediciones A89. Por todo su apoyo, mil gracias.

Presentación

Los textos reunidos en este libro transitan el primordial vínculo entre cuerpo y tierra, entre cuerpo y territorio, entre cuerpo y paisaje. El paisaje es metáfora de todo lo que nos espera en la vida. Horizontes, límites, posibilidades de ser y de no ser, fatigas, obstáculos, planes y estrategias. El paisaje es memoria, con todo lo que eso implica. Lo bueno y lo malo. Si escribir es una forma de fijar la memoria, de alguna manera, siempre estamos escribiendo sobre el paisaje. Paisaje y territorio son, en definitiva, formas de acercarse al ser.

La región de la que tratan los escritos de este libro es consignada en los mismos como “Temuco”, “la ciudad de Temuco”, “Wallmapu”, “País Mapuche”, “Fuerte Recabarren”, la “Araucanía” y otros. Tal diversidad de nombres solo puede dar cuenta de un área atravesada infinitamente por las contingencias del tiempo y de la historia. Pero también da cuenta de un área trans, un espacio que permite que seamos otros trascendentes con nuestros cuerpos-cuerpos-cuerpas.

Una imagen que se presenta con intensidad en la historia de cada una de estas denominaciones es la de frontera. La frontera es la línea que divide, que encierra, que protege y al mismo tiempo que en las geografías, propicia las negociaciones entre lo local y lo foráneo. En los paisajes mentales, ese límite es el de lo público y de lo privado. De lo que escondemos y de lo que revelamos.

La frontera, la otredad, lo público, lo privado, son centrales en la forma como los que trabajamos con imágenes, accedemos a las representaciones del paisaje cultural. Son las partes que estructuran las narrativas fundacionales sudamericanas y que desembocan en la civilización-barbarie que nos constituye.

Y es que este vínculo con los problemas que atraviesan la tierra y con los lugares de construcción de la identidad se nos presentan con especial intensidad y con muchas contradicciones a los sudamericanos. Es esto lo que la sucesión de artistas y de voces reunidos por Samuel Quiroga y Pablo Cayuqueo Huiriman vienen a demostrar.

Los modos de construcción del paisaje como categoría artística tanto en Chile como en Argentina son complejos de definir. Es difícil establecer los inicios del género como independiente de otras categorías. Sin embargo, algunas figuras se presentan con un particular ímpetu y tiene sentido que el pintor Antonio Smith abra el apartado que refiere al paisaje cultural. El rechazo de Smith a las enseñanzas académicas neoclásicas de Alessandro Ciccarelli fue ese caldo primordial de donde surgió la extrañeza de sus paisajes. Son paisajes a contrapelo de la categoría. Aunque muchas veces denominados como románticos, poseen una rebeldía latente que, al tiempo que los inscribe en ese estilo, también otorga a varios de ellos una decidida retórica moderna.

La posta en este sentido, la toman la obra y la figura de Celia Leyton, ejemplo sumamente importante de artista con un programa de representación del paisaje cultural basado en la pintura del pueblo mapuche. El texto que los autores nos presentan sirve para redimensionar y restituir con justeza las características de este programa artístico de Leyton y pone en valor sus acciones en múltiples dimensiones: la institucional, la comunitaria, la identitaria, la artística. También queda en claro, con la obra de Leyton y la fina mirada que los autores arrojan sobre ella, la particular integración del paisaje cultural mapuche representado por la pintora, con un campo artístico más vasto, que trasciende lo local y se esfuerza por alcanzar los circuitos nacionales e internacionales del arte. Este cuidadoso y moderno camino emprendido por Leyton tampoco puede aislarse de la condición de género y cabe cuestionarnos si el parcial conocimiento de la obra de la artista en un campo más amplio de las narrativas de la historia del arte chileno no proviene acaso de la histórica invisibilidad proporcionada a las artistas mujeres en esta disciplina del conocimiento. El texto que aquí se integra es uno más que viene a colaborar con la reparación y deconstrucción de estas narrativas.

Los textos que siguen en este apartado también nos guían hacia la percepción de los elementos abstractos y conceptuales en la construcción del paisaje cultural y las nociones de territorios. Quizás hasta nos enfrentan a la consideración de estos aspectos como la verdadera esencia del paisaje cultural más allá de su representación concreta. Así la densidad de la obra de Sybil Brintrup y su profunda exploración del

territorio a partir de acciones no solamente originales sino también altamente cargadas de riquísimas evocaciones poéticas y visuales, nos envía de cierta forma a esa idea de frontera que mencioné anteriormente. Obras como la de Brintrup hacen aparecer con notable fuerza las configuraciones del paisaje interior e íntimo.

De la misma manera, la obra de Leonardo Cravero, con su incesante exploración de los bordes entre representación figurativa del paisaje y su proceso de desmaterialización, no solo hace referencia a ese espacio interior fronterizo en donde se concentran las imágenes, sensaciones e ideas del territorio. También en este proceso de transformación visual nos vinculan, como Samuel y Pablo proponen, con cuestiones más colectivas y de orden social como la real y concreta destrucción del paisaje natural.

Los cuerpos disidentes, desobedientes, esto es los cuerpos o las cuerpos, restituyen la mezcla de sentidos que el territorio, la apropiación que de él hacemos, la resistencia en su defensa o en su negación y rechazo, la permanencia en él y la persistencia de sus recuerdos despiertan.

Si los escritos anteriores describen las formas del paisaje cultural, los textos incluidos sobre la muestra del *Colectivo 9* (José Miguel Mella, Karen Wyss, Ronny Vega, Florencia Iturra y David Cruz) nos hablan de las contingencias de habitar ese paisaje, las formas de relacionarse con él. En su naturaleza cambiante, estos procesos, porque contemporáneos siempre, son difíciles de aprehender. Aquí sin duda estamos ya en el ámbito de lo íntimo y de lo individual e incluso más allá, en el espacio de los deseos, de lo posible y de lo de imposible. Destaco un fragmento de gran belleza correspondiente al texto escrito por el querido Ronny Vega:

“He asumido la vergüenza de construirme en contradicciones y sinsentidos, tal cual la vida misma. Saturaron mi paisaje en imágenes y discursos que no entiendo. Por ello, me sirvo de mi propia

lógica e imaginación para deambular por este terreno de lo real que me parece absurdo y voraz.”¹

En este pasaje están las marcas y las estrategias para poder construirnos como individuos y como colectivos en territorios que muchas veces nos son difíciles y hostiles, pero que de alguna manera nos tienen atados a ellos. Lugares que no podemos dejar o lugares de donde nos fuimos y a los que siempre retornamos. Hay lugares a los que no volvemos nunca más. Eso también es estar atado al territorio, como sentir que, aunque no estemos allí, nunca nos fuimos. Tan fuerte es la mancha del paisaje en el ser que aflora a manera de sensaciones provocando en su paso algunos placeres y varios dolores e incertidumbres. Esto queda bien de manifiesto en la obra y los fragmentos escritos del *Colectivo 9*. José Miguel Mella, más adelante en este volumen, sintetiza muy bien esta manera en la que el paisaje es, sobre todo un andamiaje interior, y como tal, reflejo de nuestros deseos y de todas nuestras contradicciones.

Hasta aquí quedan planteados los problemas que van a seguir atravesando las dos partes siguientes de este libro “Imagen, cuerpo y deseo” y “La escuela de artes visuales”.

El apartado sobre la Escuela de artes visuales merece una atención especial en tanto provee de la necesaria historia de las instituciones en la región. Tanto los lugares de enseñanza como también los del resguardo del patrimonio y de las colecciones artísticas son parte esencial del paisaje cultural y de la transmisión del mismo. Como los autores explicitan en la parte destinada al coleccionismo, los diálogos que se establecen con aquellos objetos e imágenes que han merecido ser custodiados o expuestos en instituciones son parte fundamental de las dinámicas relacionales de una comunidad. Ahora bien, esto no quiere decir que el consenso alrededor de las decisiones tomadas por las instituciones artísticas y educativas sea incuestionable y muchas veces en su rol de guardianes del fuego, también transmiten y reflejan una imagen parcial de las comunidades. Historiar estos procesos, como queda demostrado en esta parte del libro, ayuda a observar de forma crítica el

¹ Vega, Ronny. “Estudio sobre (de)sujeción”, en este libro, p.88

paisaje cultural en que se habita y a transformarlo así en un paisaje político. La mirada retrospectiva hacia las instituciones artísticas de un espacio siempre revela una dimensión compleja del paisaje cultural en donde conviven los aciertos con las arbitrariedades, los silenciamientos y los desplazamientos. Y esto, en la construcción de la historia cultural y política de Temuco, es una cuestión fundamental.

Quiero destacar en la última parte de este volumen “Imagen y comunidad”, la invitación que Samuel y Pablo han realizado para incluir otras voces que relaten su experiencia del paisaje. Esto evidencia que la descripción del paisaje propio se enriquece con la devolución que los amigos y colegas puedan darnos de él.

Finalmente, esta simple intervención a pedido de los autores es en nombre de lo que Samuel y Pablo en su introducción dan en llamar “sentimientos subversivos”, las alianzas inquebrantables que se forman en y desde el territorio y que nos sostienen como individuos y colectivos. Es en nombre de la amistad, del humor, del compañerismo, de la camaradería infinita con que ellos tejen sus redes de amor, de cuidado y de cariño.

Marcelo Marino

Bristol, Inglaterra. Julio de 2021

Introducción

“[...] no pretendemos hacer una historia de «grandes obras de grandes pintores», sino tomarlas como nudos problemáticos de la cultura del período que permitirían articular y dar sentido a diferentes aspectos de un momento [...]”

Laura Malosetti²

Este libro es una retrospectiva de nuestras experiencias más significativas en torno a la investigación, análisis y curatorías de expresiones culturales visuales en la ciudad de Temuco, por lo que la mayor parte está compuesta por la reedición de escritos que teníamos diseminados en diversas publicaciones. Evidentemente, esta recopilación es una ínfima porción de las múltiples caras que tiene el campo artístico visual de Temuco. No se puede desconocer que son muchas las iniciativas artísticas, locales y de fuera, que han sido valiosas para la región, como: *La Fábrika*,³ el *Laboratorio de Arte y Cultura de Temuco*,⁴ y otras tantas instancias artísticas que requieren ser investigadas.

La primera parte de este libro aborda el *paisaje cultural* de Temuco, la segunda relaciona la imagen con el cuerpo y el deseo, la tercera está dedicada a la «escuela de artes» visuales,⁵ y en la cuarta parte aparecen

² Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 31.

³ Cristóbal Cornejo. “Escuela de artes «La Fábrika» de Temuco amenazada con desalojo tras 10 años de trabajo comunitario”, en: *elciudadano.com*, diario digital, disponible en: <https://www.elciudadano.com/organizacion-social/escuela-de-artes-%E2%80%99Cla-fabrika%E2%80%9D-de-temuco-amenazada-con-desalojo-tras-10-anos-de-trabajo-comunitario/06/08/>

⁴ Cfr.: Marcelo Berhó, Gonzalo Cueto, Renzo Vaccaro, Ramiro Villarroel. *Laboratorio de arte y cultura. Visualidad contemporánea, Temuco 1998 – 2016*. Temuco: Laboratorio de arte y cultura, 2016.

⁵ Nos referimos al proceso de formación artística llevada adelante desde 1970 en la sede Temuco de la Pontificia Universidad Católica de Chile, inicialmente; y posteriormente, desde 1992, en la Universidad Católica de Temuco, su sucesora.

todas las imágenes visuales mencionadas, más los comentarios de una selección de estas, realizados por 23 investigadores invitados que desde su particular mirada enriquecen esta publicación.

El arte, así como la literatura o los medios de comunicación, son campos de producción de bienes culturales y de imaginarios. Para ejercer la dominación, los grupos con más poder se valen de cuanto dispositivo tengan a su alcance: el Estado, los políticos, los militares, los policías, el espectáculo y también el arte, entre muchos otros. En el sistema capitalista occidental la cultura afirmativa es un mecanismo de construcción de hegemonía, donde la imagen es un dispositivo crucial en la construcción de subjetividades que legitimen la dominación.⁶ Todos los dispositivos normativos, entre los que se cuentan los discursos y las imágenes, afectan incluso la manera en que movemos el cuerpo. Sin embargo, es conveniente recalcar que, si bien la utilización y valoración de la imagen creada por el artista depende de cuán normada e institucionalizada esté, el poder no siempre puede controlar todos los espacios ni todas las acciones que se dan dentro de los territorios que domina.

En la modernidad colonialista-capitalista los aparatos conceptuales no son una tecnología neutra, son en muchos casos un dispositivo de normalización y subjetivación del cuerpo y del espacio. Es a partir de esas ideas que se inventan y reproducen las segmentaciones de sexo, género, raza, clase, etc. Y demasiadas veces estas se instalan como un cerco invisible que limita el libre movimiento de los cuerpos. Siguiendo a la intelectual musulmana Sirin Adlbi Sibai⁷, nos moviliza una pulsión que nos hace querer fugar de aquello que ella llama la cárcel epistemológica occidentalocentrada. No renegamos de todos los aparatos conceptuales europeos, solo desconfiamos. Sumándonos a las palabras de Audre Lord, cuando dice “las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo”⁸, nuestra desconfianza surge de la sospecha de que los

⁶ Cfr.: Herbert Marcuse, *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Sur, 1978.

⁷ Adlbi Sibai, Sirin. *La cárcel del feminismo. Hacia un pensamiento islámico decolonial*. México: Akal, 2017.

⁸ Audre Lorde. *La hermana, la extranjera*. Madrid: horas y HORAS, la editorial, 2003, p. 115.

conceptos teóricos no siempre tienen la intención de acabar con la dominación, sino todo lo contrario. En consecuencia, para nosotros es importante colar los constructos teóricos para rescatar aquello que nos sirva para emanciparnos y dejar de lado aquello que nos lleva de vuelta a la cárcel epistemológica. Por ahora, no queremos desechar todos los conceptos teóricos del hombre blanco, lo que buscamos es elaborar, aunque sea a partir de retazos, un andamiaje teórico mestizo que nos sirva en la escapada.

No nos interesa forzar los objetos a estudiar dentro de un marco teórico rígido y acabado. En este sentido, recurrimos a una selección de categorías que en su conjunto van conformando algo que nosotros llamamos «teoría quiltra», pues es el resultado de buscar aquellos conceptos que mejor se adapten a los fenómenos que queremos entender. Al analizar nuestro paisaje cultural, con sus particularidades y complejidades, no podemos desconocer que la colonialidad occidental cruza nuestros cuerpos quiltros. En Chile, un quiltro es un perro mestizo o de raza mixta, que no pertenece a ninguna raza reconocida, no tiene *pedigree* ni se le conoce ascendencia alguna.⁹ Un quiltro no es producto de la planificación humana, se forma en los códigos de la calle, no se apega a la norma y no es de los que gustan de llevar correa. En el ámbito de las ideas, estas características del quiltro son valiosas, ya que, además de identificarnos nosotros mismos con sus características, nos permiten transitar y tomar categorías provenientes de diversos ámbitos teóricos y utilizarlas como armas-herramientas en el análisis, sin lealtades ni devociones a ningún dogma. Creemos que una teoría quiltra nos brinda mayores posibilidades de liberación e independencia a la hora de elaborar cartografías que nos auxilien en la comprensión del mundo. Por tanto, no nos interesa militar en un determinado dogma teórico; por el contrario, lo que buscamos son armas que nos permitan abrirnos paso para huir de aquellas epistemes que con sus doctrinas y

⁹ En Latinoamérica se le da distintos nombres, en Venezuela son güinches; en Colombia chanda; en Argentina son callejeros, cruza por calle o raza perro; en Bolivia son rawe, chapi o cachuchín; y en Brasil vira-lata.

certezas quiere utilizarnos como recursos, domesticarnos, civilizarnos o eliminarnos.

Una categoría a la que recurrimos bastante en este texto es *paisaje cultural*, el que entendemos como una mirada colectiva o como el sentido común de un grupo humano en un tiempo y espacio determinado. Pensar el paisaje es reflexionar en una forma específica de hacer sociedad. Nuestras interpretaciones, los discursos, las imágenes y todo aquello que conforma nuestro imaginario hablan de lo que somos, de cómo interactuamos, y evidencian la manera en que territorializamos el espacio. Ahora bien, la representación del paisaje, al igual que cualquier construcción humana, no está exenta de tensiones, pues mientras los grupos hegemónicos instalan y refuerzan su legitimidad a partir de la conservación de un *statu quo*, los grupos subalternos se mueven entre la indiferencia, la tolerancia o la resistencia a esas mismas instalaciones. El *paisaje cultural*, con sus complejidades y particularidades, al igual que toda expresión cultural es dinámica y depende de unas constelaciones de sentidos, tal como Roland Barthes lo señala:

“Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho. Tomemos primero la imagen de un plural triunfante que no esté empobrecido por ninguna obligación de representación (de imitación). En este texto ideal las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal; los códigos que moviliza se perfilan *hasta perderse de vista*, son indecibles (el sentido no está nunca sometido a un principio de decisión, sino al azar); los sistemas de sentido pueden apoderarse de este texto absolutamente plural, pero su número no se cierra nunca, al tener como medida el infinito del lenguaje. La interpretación que exige un texto inmediatamente encarado en su plural no tiene nada de liberal: no se trata de conceder algunos

sentidos, de reconocer magnánimamente a cada uno su parte de verdad; se trata de afirmar, frente a toda in-diferencia, el ser de la pluralidad, que no es el de lo verdadero, lo probable o incluso lo posible”.¹⁰

Entonces, si bien el *paisaje cultural* nos señala el sentido común de una comunidad, es significativo también tener en cuenta que los cuerpos humanos son capaces de crear y recrear continuamente los diversos sentidos que afectan la manera en que territorializan el espacio. De ahí que el *paisaje cultural* esté siempre tensionado por distintas luchas de poder donde priman las disputas entre dominadores y dominadxs.

Para investigar y explicarnos el fenómeno del paisaje nos pareció oportuno el pensamiento de Antonio Gramsci. Categorías como hegemonía, contrahegemonía, dominación, subalternos, entre otras, nos fueron de gran ayuda por las posibilidades que nos dan para visibilizar las operaciones que el poder realiza para someter la subjetividad de la población a sus intereses. También nos ha sido útil la idea de «poder pastoral» desarrollada por Michel Foucault, que habla de esa relación indisociable entre saber y poder, pues toda verdad, así como toda institución, es un dispositivo potente cuya función es someter. Foucault nos entrega herramientas para comprender la clave de los múltiples dispositivos de control en la sociedad moderna, y cómo se distribuye el Poder en una sociedad donde la fábrica, las prisiones, las instituciones de educación o los hogares son los nuevos espacios en los que la modernización del siglo XIX disciplina a la población.

Pensar el paisaje es reflexionar en una sociedad, pues cada colectividad construye un imaginario respecto de sí misma; imaginario que se vuelve performativo, ya que modela hábitos y comportamientos comunes que generan realidades que solo tienen sentido para esa comunidad. Temuco, capital de la región de La Araucanía, es una ciudad que se asentó en el territorio de la Nación Mapuche, el Wallmapu,¹¹ por lo

¹⁰ Roland Barthes, *S/Z*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2004, p. 3.

¹¹ Es el nombre que el pueblo nación mapuche da a su territorio. Históricamente, antes de la llegada de los españoles, el Wallmapu comprendía los

que en ella el paisaje se ha construido a partir de procesos tensionados por los intereses y paradigmas de los diversos grupos que interactúan en ese territorio, lo cual configuró en este espacio un muy particular paisaje humano. En ese territorio, el foco de nuestro interés son aquellas imágenes que movilizan subjetividades, sobre todo esas que están involucradas en la lucha por la hegemonía cultural y política.

Según Milton Santos: “el espacio está formado por un conjunto indisoluble, solidario y también contradictorio, de sistemas de objetos y sistemas de acciones, no considerados aisladamente, sino como un contexto único en el que se realiza la historia”.¹² Es decir, en cualquier territorio, como la ciudad de Temuco, los sistemas de objetos no pueden ser separados de los sistemas de acciones, ya que el propósito de los objetos, que pueden ser construcciones o instalaciones en el espacio público, no se entiende si no se estudia el contexto o las intenciones que movilizaron su instalación. No es posible elaborar una hipótesis explicativa si se analizan acciones y objetos por separado; el espacio nunca es independiente de las acciones que se ejercen en él. Al ser nuestras acciones culturales, económicas y políticas las que producen una determinada espacialidad, una ciudad es una construcción social orientada por los conflictos, las contradicciones y las tensiones que se dan en la sociedad que la territorializa.

Las expresiones culturales dan cuenta de un *paisaje cultural*. La idea instalada respecto de un país o de una ciudad depende en gran medida de aquellas expresiones culturales visuales que se presentan en el espacio público. El espacio en el que estamos inmersos está configurado por modelos ideológicos que estructuran no solo las maneras en que se desenvuelven los procesos de explotación económica, sino también el cómo se ejercen las múltiples formas de dominación política y cultural. Las características de una ciudad juegan un papel que va más allá de ser un mero escenario para la experiencia humana, sus elementos se

territorios entre los océanos Pacífico y Atlántico, desde el río Limarí por el norte hasta el archipiélago de Chiloé por el sur, y desde la latitud sur de Buenos Aires hasta la Patagonia, respectivamente.

¹² Milton Santos, *La naturaleza del espacio*. Barcelona: Ariel, 2000, p. 54.

configuran en términos de poder político. De ahí la importancia de entender que los componentes que las distintas fuerzas dinámicas en pugna instalan en el espacio, tienen la intención de afectar la subjetividad colectiva, ya que son la representación de una lucha por la hegemonía cultural y política. En consecuencia, la ocupación territorial implica no solo someter y dominar un territorio, involucra a la vez una dominación simbólica del espacio. Por tanto, la reconfiguración de imaginarios y la modificación del sentido común de una sociedad es una de las mayores preocupaciones del poder, ya que si se logra aglutinar a las personas en torno a ciertos significantes se fabrica una identidad.

La idea de *paisaje cultural* necesariamente está relacionada con la categoría *paisaje*. Esta categoría tiene una amplitud semántica que nos remite a muchos lugares y a ninguno a la vez. En el campo de las artes visuales, en términos generales, se vincula con aquellas imágenes en cuyo campo visual se captura o recorta un segmento, solo una parte, de una vista exterior urbana, rural, marina, etc. Entonces, pensar el paisaje es pensar en las imágenes que le hacen sentido a los distintos grupos que conforman una sociedad. En términos muy generales se puede decir que la lucha más notoria es la que se da entre las imágenes fosilizadas por la tradición o la costumbre y aquellas imágenes que atacan a las instituciones del poder. Aún hoy, la reputación de un artista no depende tanto de su talento, si no de cuánto sirve su obra para la instalación de los imaginarios del poder. Visto así, en lo que llamamos paisaje se representan los imaginarios trascendentales de cada sector de la sociedad y cómo estos se ven a sí mismos. Y es desde la experiencia en el ámbito de la historiografía de las imágenes, la curatoría y la creación artística visual desde donde queremos abordar ese paisaje en este libro.

También, en esta primera parte utilizamos algunas nociones de la teoría lúdica, porque nos ofrecen herramientas eficaces para comprender ciertas luchas y sentidos en fuga del canon patriarcal. Por ejemplo, los juegos de memoria presentados por Sybil Brintrup nos invitan a reflexionar respecto de los alcances que tiene un arte creado en clave lúdica, que promueve el carácter interactivo y colectivo de los juegos. Lo que está implícito en los juegos es la libre asociación de los cuerpos

en torno al placer que produce una interacción que no tiene otro fin más que el goce. En *la edad del arte como espectáculo*, el arte participativo exige para su análisis perspectivas humanas, en vez de enfoques puramente visuales. Es en los espacios de sociabilidad donde surge con mayor facilidad la amistad entre pares, el compromiso genuino, la solidaridad y la ayuda mutua que deviene acción y organización. Los juegos sociales nos conducen hacia la interacción con otras corporalidades, por lo que son también actividades de representación y alegorías que estimulan la creatividad y construcción de objetos y experiencias artísticas.

Imagen, cuerpo y deseo, la segunda parte de este libro surge de una pregunta: ¿por qué las obras más valoradas son aquellas realizadas por hombres, blancos y cristianos? Buscando una respuesta, se nos hizo evidente que en un mundo donde el poder es patriarcal consecuentemente se valoran más las voces, escritos y creaciones masculinas. Por ejemplo, en Chile, en el coleccionismo institucionalizado, las colecciones dedicadas a conservar la obra de mujeres artistas no supera el 11%.¹³ Se puede afirmar que si las obras hechas por mujeres no han sido ni importantes ni influyentes es porque el ámbito del arte sigue siendo en considerables aspectos un reducto dominado por hombres. El solo hecho de que exista la categoría «artes menores» o «mecánicas», donde se ubican a las artesanías, las artes decorativas, la moda, el diseño, los textiles, para diferenciarlas de las Bellas Artes y de las Artes Liberales, nos hace caer en la cuenta de que en nuestras sociedades occidentalocentradas el estatus de una imagen depende en muchos sentidos de parámetros y categorías europeas. Si no, ¿cómo se explica que el arte de los pueblos indígenas o el de los distintos grupos subalternos sea puesto en las categorías de exóticos, folclóricos o artesanales, y que en muy pocas ocasiones quede inscrito en la historia? Sucede demasiadas veces que quienes dotan de distinciones a una imagen, para

¹³ Tomamos como referencia el porcentaje de obras de artistas mujeres de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile, por considerarlo un buen ejemplo de lo que sucede en términos generales. Cfr.: Gloria Cortés Aliga, *(en)clave Masculino. Colección MNBA*. Museo Nacional de Bellas Artes: Santiago, 2016, p. 11.

convertirla en una obra de arte, son funcionarios de los grupos hegemónicos.

Nos parece valioso reflexionar respecto de la relación que se da entre el «Arte» y las imágenes. Toda obra de arte visual es una imagen visual, sin embargo, no toda imagen visual es considerada una obra de arte. ¿Qué tienen las primeras que no tienen las segundas? ¡Distinciones! Es la respuesta que nos parece más acertada. Las imágenes que se convierten en obras de arte son precisamente aquellas que han sido dotadas de distinciones. En esta operación, los grupos hegemónicos juegan un rol primordial, pues quienes tienen mayores cuotas de poder tienen la autoridad para imponer en el espacio simbólico sus imágenes. Existe un *establishment* que en todo el mundo establece jerarquías respecto de cuáles son las obras de arte que cumplen los requisitos para entrar en el mercado de las artes, colecciones y espacios de exhibición consagratorios. Y solo cuando estos grupos pierden legitimidad es que los grupos subalternizados tienen la posibilidad de desplazar del espacio simbólico las imágenes de la dominación e instalar en ese lugar su propio imaginario.

Las artes no están exentas de los prejuicios sociales, raciales y de género que afectan a todos los ámbitos de la cultura. Calificativos como *naif*, *ingenuo* o *rústico* surgen de la comparación que se hace con las imágenes que han sido dotadas de distinción por la cultura dominante. Mientras que la creación de los grupos subalternos siempre es mirada en menos, no tanto por su calidad sino precisamente por el *status* del o la artista. Lamentablemente, en la ocupación simbólica del espacio sigue habiendo clasismo, racismo, sexismo, machismo, etc. La consideración y valoración de las expresiones culturales visuales evidencian en qué medida están dotadas de distinciones. Es por eso que las imágenes provenientes de los grupos hegemónicos suelen ser más valoradas que las que tienen un origen subalterno. Para las primeras se suelen usar conceptos como: *sublime*, *genial*, *original* o *bello*; mientras a las segundas se le dedican palabras como: *popular*, *chabacanas*, *grotescas*, *ideológicas*, *naif*, *kitsch*, *exóticas*, *folclóricas*, *artesanales*, *literales*, *figurativas*, *anecdóticas*, *obvias* y un largo etcétera. En general, el arte blanco o el blanqueado será vestido con categorías «elevadas», en cuanto

moralidad hegemónica, como *arte puro, autónomo*; y entre más estén desvinculadas de las prácticas políticas o sociales, mayor será su valoración.

Considerando estos aspectos, repasamos las experiencias artístico visuales de Valentina Pacheco, Ronny Vega y el Colectivo 9, donde se pone en foco la diversidad de cuerpos deseantes que transitan por el territorio de La Araucanía. A partir de estas imágenes deseamos hacernos parte de aquel desafío planteado en 1943 por Joaquín Torres-García: que nuestro norte sea el sur. Queremos disentir del binomio centro/periferia, de esa mirada occidental cuya política colonial se funda en la exclusión sistemática del «otro». Esa es una razón más por la que creemos que es importante pensar, crear e introducir metodologías mestizas y saberes subalternos. Como ya lo dijimos, hemos optado por una suerte de «teoría quiltra», a partir de la cual podamos incorporarnos al agenciamiento de los cuerpos que empujan un movimiento anticolonial, consciente y crítico del peso que tiene un legado que aún hoy condiciona a nuestras sociedades occidentalizadas con sus parámetros y categorías.

En *Historia de la sexualidad*, Foucault describe a los dispositivos normativos como “una gran red superficial donde la estimulación de los cuerpos, la intensificación de los placeres, la incitación al discurso, la formación de conocimientos, el refuerzo de los controles y las resistencias se encadenan unos con otros según grandes estrategias de saber y de poder”.¹⁴ Una parte considerable de este libro está relacionada con esta idea de Foucault, pues entendemos que es en esa misma red donde las comunidades marginadas luchan por visibilizar sus reivindicaciones, y donde los logros de la resistencia dependen en muchos casos de cuán efectivas sean las estrategias discursivas y las maniobras de empoderamiento que emplean para enfrentar las políticas de normalización y homogeneización. Precisamente por esta razón es que la resistencia tiene que tener voluntad de poder, ser “tan inventiva, tan móvil, tan productiva como él. Es preciso que, como él, se organice, se coagule

¹⁴ Michel Foucault, Óp. Cit., p. 129.

y se cimente. Que vaya de abajo arriba, como él, y se distribuya estratégicamente”.¹⁵

Varios de los conceptos empleados en este libro, como «discurso» y «contradiscursos», provienen de la idea de «poder relacional» de Foucault, donde la resistencia es apostar por la lucha política, porque para que surja una sociedad distinta es necesario transformar las ya anquilosadas relaciones sociales. Por fortuna, el poder nunca es absoluto, siempre hay cuerpos en modos de resistencias, cuerpos en fuga de la norma patriarcal, del control sexual y de la imposición del género binario, cuerpos a contrapelo o en resistencia de aquella sexualidad construida por un poder que trabaja sin descanso para internalizar en los cuerpos paradigmas como *natural* o *normal*. En esta lucha la amistad, el deseo y el placer son sentimientos subversivos porque hay algo “inquietante en el afecto, la ternura, la amistad, la fidelidad, la camaradería, el compañerismo, todas esas cosas a las que una sociedad higienizada no puede reconocerles un lugar por temor a que se formen alianzas y se propicien líneas de conducta inesperadas”.¹⁶

Las historias y/o las memorias son un campo en disputa, y no solo entre los grupos hegemónicos. Ya desde el comienzo del siglo XX se fueron incorporando, gracias a la fuerza que se gana mediante la organización, diversos grupos subalternos críticos de las operaciones que cruzan la producción cultural, política, económica y social. Estas alianzas de cuerpos subalternos paulatinamente fueron ganando terreno en la creación de dispositivos contrahegemónicos, sobre todo creando o reformulando significantes culturales e identitarios en términos políticos. Las luchas indígenas, las que reivindican la etnia o las que cuestionan la racialización, las sexuales, las de género, las que promueven la autodeterminación de la mujer o las que impulsan los derechos animales, son solo algunos ejemplos de cuerpos subalternizados que buscan

¹⁵ Miguel Morey (Introducción y traducción). *Michel Foucault. Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 162.

¹⁶ René de Ceccaty, J. Danet, J. Le Bitoux, “De la amistad como modo de vida”, entrevista publicada en: revista *Gai Pied*, 1981. Rescatada el 25 de abril de 2020 de: https://www.academia.edu/9765517/De_la_a_mistad_como_modos_de_vida._Entrevista_con_Michel_Foucault.

la emancipación de las taxonomías impuestas por las epistemes que tratan de someterlos.

Si la territorialización de la naturaleza deviene paisaje, la territorialización de los cuerpos deviene categorías sociales como las de género. Categorías con un poder tan profundo que son capaces de modular el comportamiento de los cuerpos. La desobediencia sexual, la emancipación de las conductas internalizadas en el propio cuerpo para convertirlo en un territorio de resistencia, la reivindicación de las distintas corporalidades o el arte que se asienta sobre plataformas teóricas subversivas, son formas de oponerse al colonialismo occidental, capitalista, patriarcal, blanco, cristiano, heterosexual, machista y racista. Pensar los modos en que construimos identidades y paisajes, pasa por entender que cada persona significa su cuerpo y el territorio que habita a partir de estructuras aprendidas. Por lo cual, y esto es una paradoja, es inusual que miremos; más bien, lo que hacemos es proyectar nuestros prejuicios. Es decir, miramos lo que sabemos, no lo que vemos.

Un grupo de jóvenes artistas visuales han tomado elementos de la estética *camp* para articular tanto lo andrógino y la extravagancia, como el alejamiento de aquello que se impone como «natural». Fuertemente arraigada en el espacio urbano, la estética *camp* denuncia, desde la teatralización, la sátira, la ironía, lo lúdico y el goce estético, que los roles de género y la norma sexual solo son posibles dentro de la lógica patriarcal. Para Halim Badawi y Fernando Davis la estética *camp* busca problematizar la heterosexualidad como estructura normativa, estableciendo al cuerpo como un espacio de resistencia e insubordinación que trastorna la coherente estabilidad de la relación sexo/género y las asignaciones identitarias fijas introducidas por la matriz de inteligibilidad heterosexual. Es subversivo presentarse y representarse de un modo distinto al impuesto por las categorías de género, pues quien se presenta de manera ambigua se convierte en una amenaza, ya que dificulta los controles de identidad.

Hay personas que heroicamente subvierten el género; aquellos de género fluido, agéneros o de género no binario, son cuerpos que apuestan por la radicalidad frente los mandatos de la norma. Aquí la teoría *Queer* nos entrega categorías para investigar la radicalización de la

desobediencia sexual y la visibilización de los cuerpos disidentes desde planteamientos políticos, sexuales, identitarios y/o corporales. La teoría *queer* indaga la resignificación y politización del insulto, y se opone al *establishment* de una «cultura gay» basada en el consumo y en la asimilación de los cuerpos a la organización normativa heterosexual. Las categorías *queer* buscan hacer estallar las identidades, ya sean de género o sexuales, por considerarlas etiquetas que territorializan los cuerpos con estereotipos fijos y excluyentes. Además, lo *queer* (cuir, kuir) es también un territorio de deseo, amistad y alianzas no heterosexuales, donde se exploran formas de relación prohibidas en los espacios higienizados por el poder.

Ya en 1949 Simone de Beauvoir afirmaba que la episteme occidental se equivoca al dar por sentado que la «biología es destino». Luego, en la década de 1970, las feministas de la segunda ola señalan que las diferencias entre hombres y mujeres son producidas por una serie de instituciones sociales diseñadas para perpetuar desigualdades. Oyèrónké Oyěwùmí sostiene que, en la episteme yoruba, en Nigeria, la diferencia de los cuerpos estaba dada por la edad, no por la genitalidad. Según ella, fue la colonización inglesa la que implantó las categorías de género en esta sociedad. En el territorio yoruba la mujer no existía; esta surgió como efecto de la colonización por parte de la episteme occidental. La hegemonía heterosexual viene a ser, entonces, en términos de Monique Wittig, un régimen totalitario que atenta de forma violenta contra toda identidad que no se ajuste a los modelos que establece.

Las categorías sexuales son desde su origen normativas. Por ejemplo, el género no es algo que esté contenido en el cuerpo, en la psiquis o en algún tipo de esencia, sino que es performativo. Es precisamente esta performatividad del género lo que nos permite desarticular, a partir de resignificaciones, aquello que significa lo que es ser mujer o lo que es ser hombre. Según Anne Fausto-Sterling, las verdades sobre la sexualidad humana creadas por los intelectuales, en general, y por los biólogos, en particular, son verdades que se incorporan en un sentido muy literal a nuestro ser fisiológico. Es decir, los cuerpos son contruidos por una cultura que se valida a través de los discursos científicos.

Judith Butler va aún más allá al sostener que es la lógica heterosexual la que plantea una complementariedad natural entre hombres y mujeres, y las definiciones respecto del cuerpo. Entonces, nuestra utopía debería ser el llegar a desarticular por completo esos enunciados, puesto que violentan a la diversidad de deseos y a las múltiples posibilidades de placer.

Paul Preciado propone que la idea de que existe una estricta relación entre sexualidad y reproducción es artificial, que en realidad la enorme preocupación por normar las prácticas reproductivas se relaciona con los procesos de colonización y de expansión capitalista. En estos procesos el cuerpo de la mujer es semiotizado como una pieza clave de las líneas de producción, donde cumple una doble función: productora y reproductora. Es la taylorización lo que convierte a los cuerpos con útero en máquinas reproductoras. Así, inserta en la línea de producción fordista, el cuerpo es disciplinado para entrar en agenciamiento con el resto de las máquinas involucradas en los procesos de producción industrial. Sin embargo, frente a esta abismante realidad, hay cuerpos disidentes que, más allá de sus complejidades y particularidades, conforman lo que Preciado llama un *pueblo múltiple*, y que se encarnan en hechos sociales, literarios, artísticos, musicales, etc. Ya no una internacional proletaria sino una internacional poliforme de mutantes. Una legión.

La tercera parte de este trabajo está dedicada a la escuela de artes visuales de la Universidad Católica de Temuco, la que ha desempeñado un rol significativo en el ámbito artístico visual. La comunidad de artistas docentes que da cuerpo a esta escuela ha estado dedicada a la formación, investigación, producción, difusión y circulación artística, configurando la historia de un colectivo de docentes que han aportado tanto a la educación de nuevas generaciones de artistas, como a la creación de expresiones visuales. Docentes y estudiantes han ido urdiendo una historia de encuentros y desencuentros que se ha materializado, imagen tras imagen, en un repertorio de procesos, construcciones y críticas sobre el encuentro con lo creado y el acto de crear. En este marco reflexionamos respecto de la formación de las y los artistas

visuales, el coleccionismo y las exposiciones que se dan en el campo de la institucionalidad universitaria.

Finalmente, cerramos el libro con una cuarta parte constituida por todas las imágenes visuales mencionadas. Estas expresiones culturales visuales evidencian la lectura realizada respecto de los agenciamientos de los cuerpos que territorializan Temuco. Junto a estas hemos incorporado comentarios de una selección de ellas realizados por 23 investigadores visuales de Chile, América y Europa. Estos textos dotan a esta publicación de una lectura polifónica de las imágenes abordadas, en una constelación de significantes que activarán en los lectores aún más constelaciones de significantes. El esfuerzo que hicimos todos los que participamos en esta publicación tiene relación con lo importante que son para nosotros aquellos registros que puedan servir de fuente para los estudios que se hagan en el futuro. Creemos que en la perspectiva que da el tiempo, esta recopilación de distintos textos será útil para la elaboración de futuras panorámicas del campo artístico visual de la región de La Araucanía.