

Tinta Negra Microeditorial

Cuerpo de obra

No solo Valentina Inostroza Bravo



No sólo Valentina Inostroza Bravo

Cuerpo de obra

Tinta Negra Microeditorial

CUERPO DE OBRA/OBRA DE CUERPO, 2025

ISBN: 978-956-6392-04-0

Valentina Inostroza Bravo

Curatoria y escritura de texto editorial: Daniela Hermosilla Zúñiga

Textos críticos: Marcela Hurtado Rubio, Gaspar Vergara Sepúlveda, María Gabriela Guzmán, Kütral Vargas Huaiquimilla, Constanza Alvarado, Luz Condeza, Valentina Serrati, Alejandra Wolff, Midora Sovino, Ignacio Szmulewicz, Martina Pedreros, Elisa Figueroa Leigh, Valeria Vargas Nocetti y Estudio de Campo

Corrección de estilo: Martina Pedreros

Diseño: Estela Morales

Fotografías originales: Archivo de la artista, Antar Fernández, Gaspar Vergara, Benjamín Matte, Alejandra Wolff, Camila Núñez, Sofía Yeloir, Cristian Arriagada, Fabiola Pontigo y Constanza Rutherford

Material gráfico: Constanza Alvarado, Chat GPT y Elisa Figueroa Leigh

Material sonoro: Bau y Estudio de Campo

Postproducción de fotografías: Fabiola Pontigo

Gestión de proyecto: María Francisca Jara

Plan de medios: Constanza Rutherford

Fotografías de portada y contraportada: Fabiola Pontigo



Proyecto financiado por el
Fondo Nacional de Desarrollo
Cultural y las Artes (FONDART
Regional Los Ríos) 2025



Tinta Negra Microeditorial
tintanegramicroeditorial@gmail.com
www.tintanegramicroeditorial.cl

Risografía, aplicando una tinta a la vez,
en los talleres de Club de Estampa, actual Valdivia.

Primera edición
/250 ejemplares

ÍNDICE

5

Nota Editorial: El cuerpo, territorio vibrante

Daniela Hermosilla Z.

11

Colección de recuerdos

Valentina Inostroza Bravo

18

35x50x2cm. Así comenzó el viaje

Marcela Hurtado Rubio

26

Cuerpo húmedo: la litografía como extensión del cuerpo y el ritual

**Gaspar Vergara
Sepúlveda y Gabriela
Guzmán**

32

¿Qué pasa cuando soñamos juntas?

**Kütral Vargas
Huaiquimilla**

40

(Des)activar la memoria: Ensayo en torno a no me acuerdo

Constanza Alvarado

49

Cuerpo de obra versus obra de cuerpo

Luz Condeza

56

MM: Metodologías Monstruosas

Valentina Serrati

65

Cuerpo Vibratil: el temblor en el que nos encontramos

Alejandra Wolff

71

Transmutar

Midora Sovino

79

Una pregunta en voz alta: (Re)clamar de Valentina Inostroza

Ignacio Szmulewicz R.

88

Día 1

Martina Pedreros

96

Penar la cura

Elisa Figueroa-Leigh

106

Grafas del ombligo: impresiones para negar el origen

Valeria Vargas Nocetti

116

Soñoras

Estudio de Campo

127

Biografías

Nota editorial: *El cuerpo, territorio vibrante*

Daniela Hermosilla Z.

La artista Valentina Inostroza Bravo (Coyhaique, 1997) ha construido una obra que se mueve con fuerza y en constante vaivén entre el arte contemporáneo, la investigación académica, el activismo y la práctica curatorial. Su trabajo articula el cuerpo como un territorio político y afectivo, donde lo tecnológico, lo biológico y lo simbólico se cruzan en un gesto firme de resistencia y reimaginación. Desde una mirada feminista y posdisciplinar, su propuesta desafía los límites tradicionales del arte visual para convertirse en una experiencia expandida que dialoga con la performance, el bioarte, el sonido, lo digital y la escritura. Y este libro, justamente, navega entre esas aguas.

La presente edición no es una monografía ni un catálogo, sino más bien un ejercicio artístico y curatorial que da cuenta de parte de su trabajo. Se trata de una selección de obras realizadas

principalmente en las ciudades de Valdivia y de Santiago de Chile entre los años 2017 y 2024 (aunque algunos de estos proyectos continúan activos en la actualidad). Un cuaderno de anotaciones en donde convoca 13 perspectivas y estilos distintos para revisitar 13 obras claves de sus casi 10 años de trayectoria. Cada autor/a fue invitado/a a escribir sobre una pieza con la cual ha tenido algún tipo de relación, ya sea por participación o por afinidad con el tema. Todas las personas que escriben a continuación han trabajado con la artista, en talleres, como curadores/as, como pares artistas, o como profesores/as. El resultado es una nueva obra, colectiva, polifónica y heterogénea.¹

Como es usual en la práctica de Valentina, el cuerpo de esta nueva obra comienza desde la experiencia profunda, introspectiva. En el texto “Colección de recuerdos”, la artista

Y también tengo un vínculo afectivo con ellas/as; las invito a escribir esta publicación.

¹ El libro PUBLICAR de la artista y publicadora Fernanda Aránguiz, sirvió de inspiración y referencia para imaginar la posibilidades de una edición con estas características. Aránguiz convoca a autora/es, investigadora/es y editora/es a escribir sobre diferentes aspectos de sus prácticas editoriales, contemplando el diseño de página como una postura y parte del contenido mismo. Aránguiz M., Fernanda, *Publicar*. Santiago de Chile: 2021.

comparte algunos ingredientes claves que nos acercan a su propia vivencia. Sin valoración, con la cercanía de quien escribe en primera persona. Una colección de recuerdos o memorias personales que revelan cómo la vida cotidiana alimenta la práctica artística. Un recorrido autobiográfico donde la artista recompone fragmentos de su infancia y memoria familiar para mostrar cómo el cuerpo se convierte en archivo íntimo y político a la vez. Quizás un primer statement que ratifica un compromiso con el arte como una forma de ser y no sólo de representar.

Cuando hablamos de recuerdos, de archivos, de afectos, de pulsión mística o incluso política, entendemos dichos conceptos desde su condición móvil y en constante transformación. Y por esto, hablar de obra, en el trabajo de Valentina Inostroza puede sonar contra-instintivo, casi rígido. Más preciso sería decir práctica, modos de hacer, o incluso referirnos a las metodologías, en tanto hablamos de acciones y/o investigaciones cuya importancia tienden a ser el proceso, y que pueden o no, terminar en un objeto acabado.

Sin embargo, y aquí una primera revelación al mirar su trabajo en forma retrospectiva, resulta interesante profundizar en la idea de obra como un sistema mayor.

Cuerpo de obra / Obra de cuerpo se refiere a una gran obra abierta, compuesta por diferentes acontecimientos: reflexiones, acciones, investigaciones y objetos. Aquí presentamos una selección de esos acontecimientos o hitos, como una obra expansiva, como un ejercicio colectivo de lectura.

En esta lectura encontraremos varios elementos que se repiten, que aparecen, desaparecen e interactúan en diferentes combinaciones a lo largo de todo el panorama temporal revisitado: la voz, el cuerpo, el sueño, la gordura, la memoria, los conjuros, los fluidos, los archivos. Estos y otros, aparecerán itinerantes a través de los textos aquí reunidos, despeinados, trenzados a penas.

El primer texto, de Marcela Hurtado, es un ensayo que explora la obra *47 lunares archivo del cuerpo* (2017) y el cuerpo como archivo, soporte y registro, reflexionando sobre memoria, cicatrices y huellas físicas como inscripciones históricas.

Aún desde el mundo del grabado, Gabriela Guzmán y Gaspar Vergara escriben a cuatro manos sobre *Cuerpo húmedo* (2019), donde relacionan la litografía con el cuerpo y el agua con los fluidos corporales, proponiendo un territorio poroso y cambiante que conecta lo humano con lo ritual.

El nombre surge en el taller Devotos de información, dirigidos por Verónica Caniqui.

Tanto en *47 lunares archivo del cuerpo*, que fue el primer acercamiento al formato editorial de la artista, como en *Cuerpo Húmedo*, aparece de forma relevante el compromiso con las prácticas gráficas como espacios de reflexión territorial, táctil y comunitaria, donde el grabado casi deja de ser técnica para convertirse en una parte importante del lenguaje artístico de Valentina. Hay una reflexión profunda sobre el medio utilizado, un acercamiento simbólico, o metafórico otorgado al grabado, desde la materialidad de las matrices hasta la serialidad de sus copias. Así, las obras que nacen de su experiencia como grabadora, comienzan, desde muy pronto, a cuestionar su intrínseca reproductibilidad, al mismo tiempo que reflexionan sobre la serialidad y originalidad de cada copia. Se trata de cuestionamientos que la artista aplicará, como una metodología casi científica, a lo largo de su práctica artística. Poner en duda lo que ya se ha establecido como unívoco, levantar nuevas relaciones, otras aproximaciones y por lo tanto, otras posibilidades y focos de atención.

Como se evidencia con el título del libro, en esta selección de ocho años de obras, el cuerpo ha estado en el centro de la práctica artística de Valentina. Particularmente desde tres

perspectivas principales: el cuerpo como territorio creativo, como discurso político y como archivo de experiencias subjetivas e íntimas. Muchas de las obras que veremos a continuación, tendrán una o más de estas perspectivas de profundización sobre y desde el cuerpo, como lugar de enunciación.

“¿Qué pasa cuando soñamos juntas?” de Kütral Vargas Huaiquimilla es un texto poético-político que aborda la memoria de la violencia de Estado en Chile, cuestionando el olvido y reclamando justicia desde la voz corporal. El texto profundiza sobre la obra *Duerme tranquila* (2019), acción convocada por la artista en la Plaza de la República en Valdivia, en medio del contexto de las protestas masivas a lo largo de Chile, y que en octubre del 2019, darían inicio a lo que ahora se conoce como estallido social. A partir de este momento, esta misma energía incendiaria se verá reflejada en diferentes acciones y búsquedas por parte de la artista, centradas en cuestionar el poder de las instituciones sobre los cuerpos y particularmente en relación a comunidades LGTBIQ+ y cuerpos no hegemónicos.

Las memorias que va coleccionando el cuerpo pasa entonces a ser un eje fundamental en la práctica de Valentina Inostroza, un hilo conductor.

Constanza Alvarado escribe un ensayo sobre la obra *No me acuerdo* (2020), una narración fragmentada sobre los huecos de la memoria, donde el olvido y la repetición son presentados como parte de la experiencia corporal, con el entendimiento del cuerpo como un espacio vivo.

Por su parte, mediante un texto lúdico e íntimo, que mezcla receta culinaria y testimonio, Luz Condesa escribe sobre *Receta de brownie vegano* (2021), resignificando el cuerpo y la gordura como territorios de resistencia. La autora logra conectar con la obra desde su propia experiencia, compartiendo un análisis profundo sobre la percepción social así como la autopercepción de los cuerpos.

Siguiendo esta misma línea, y casi como si fuera un complemento del texto de Condesa, Valentina Serrati, con un riguroso ensayo sobre la obra *Topografías Monstruosas* (2022), ahonda en la investigación visual y conceptual sobre cuerpos mutantes y monstruosos que desestabilizan normas de género y abren nuevas posibilidades identitarias.

Alejandra Wolff escribe sobre *Perfo-conferencia vibrátil* (2022), una reflexión performática en la que teoría y cuerpo se entrelazan, proponiendo un modo vibrátil del saber más allá de lo racio-

nal: el temblor del cuerpo como acto político y de conocimiento. En la obra, su primera perfo-conferencia, la artista encuentra un formato que logra la unión entre sus mundos: activismo, investigación académica y discurso político.

En el texto “Transmutar”, Midora Sovino y Valentina Inostroza dialogan en torno a la obra homónima realizada en el año 2023. Una acción convocada por la artista en homenaje a Emilia Milen H. Obrecht o Bau, artista, mapuche y trans asesinada en 2021. Un retrato de Bau realizado en un muro del centro de la ciudad con sténcil, y en vez de pintura, musgo. No es la primera vez que Valentina trabajaba con material biológico, también ha trabajado con sangre y otros fluidos corporales. En este caso, cabe destacar el musgo como materia prima, como metáfora, por su capacidad de crecer en todas partes, por ser resistente y propio de la humedad del territorio. Se trata de una obra que puede repetirse cuantas veces se quiera, el sténcil está y el musgo siempre queda. Este es un texto íntimo, sensible, poroso y vivo.

Ignacio Szmulewicz escribe un ensayo crítico sobre la obra *Re-clarar* (2023-2024), cuya reflexión funciona también para pensar otras obras de la artista, como por ejemplo, la recién mencio-

nada *Transmutar*. Szmulewicz propone el cuerpo y la voz como medios de protesta, revisando la relación entre arte, espacio público y lucha social. La voz de Martina Pedreros aparece de forma epistolar, en una carta dirigida a la artista, donde reflexiona, a partir de la obra *Tejido Conectivo Líquido* (2023), sobre la interconexión corporal y comunitaria, y donde los fluidos y redes orgánicas se convierten en metáfora de vínculos colectivos. Este es un punto clave en la práctica de Valentina: por un lado, el cuerpo como una matriz con potencia colectiva, y por otro, el trabajo colaborativo. Esto último es algo que se debe entender por las metodologías buscadas por la artista, pero también desde su propio contexto cultural inmediato definida por la amplia y dinámica red creativa e interdisciplinar de la ciudad de Valdivia, en donde académicas/os, estudiantes, artistas, escritoras/es, gestoras/es culturales, funcionarias/os, vecinas y vecinos forman parte de un escenario cultural rico y cercano.

Las acciones colectivas, al igual que talleres u otras actividades de co-creación han sido instancias muy importantes para entender la práctica de Valentina. El diálogo y la escucha son parte de su metodología de trabajo. En ese marco comienza el taller de

conversación y representación *Curar la Pena* (2024-activo), el cual ha tenido diferentes versiones. Elisa Figueroa escribe tres escenas o actos dramáticos a partir de su experiencia como participante del taller. Con un relato sensible, pone en acción el contenido y sentido del proyecto, creando un imaginario en torno a todo el proceso, que es personal y colectivo a la vez.

Volviendo a las problematizaciones del cuerpo como archivo y espacio de rebelión para lo subalterno, “Grafías del ombligo: impresiones para negar el origen”, es un ensayo visual y narrativo escrito por Valeria Vargas sobre la obra titulada “¿cuánta vida hay en los pliegues?” (2024), en el cual observa los pliegues del cuerpo como lugares donde se esconden memorias, afectos y resistencias: los pliegues corporales como refugio de memorias.

Para terminar, un hechizo: el colectivo Estudio de Campo escribe desde su experiencia en la acción *Durmientes* (2024), convocada por la artista. En un texto cercano, nos sumerge en una dimensión onírica y pos-onírica que no describe ni discurrea, sino que nos arrastra, nos convierte, como si fuera un conjuro, en una Señora más.

Así, como un nuevo cuerpo mutante, este libro se alimenta de pedazos de

dramaturgias, de piezas sonoras, de imágenes, de borraduras, de recuerdos, testimonios, de discursos académicos y recetas de cocina, y se levanta como un nuevo cuerpo de obra, que lejos de querer homogeneizar, busca vibrar en los diferentes tonos de las 13 voces que lo componen.

Valentina Inostroza Bravo encarna una generación de artistas que entienden el arte como una práctica vital, ineludiblemente situada, que no solo interpreta el mundo sino que lo cuestiona y lo interviene. En su obra, el cuerpo se convierte en un sujeto vivo, expandido y colectivo, trascendiendo el mero acto de representación. Es ahí, en esa fisura entre lo humano y lo abyecto; entre lo tangible y lo espiritual, donde su práctica cobra toda su fuerza: como gesto político, como forma de cuidado, como posibilidad de imaginar otras formas de vida, vibrantes y resistentes.

Este libro no busca clausurar una trayectoria, sino abrirla en múltiples direcciones, como un sistema de raíces que se extiende bajo tierra y encuentra siempre nuevas ramificaciones. Al reunir voces diversas y críticas, se vuelve también un manifiesto colectivo que entiende el arte como un proceso con pulso y en constante transformación.

Tanto la práctica de Valentina como este libro, se presentan como un cuerpo abierto: sensible a las heridas y a las memorias, pero también orientado hacia lo que aún no existe y puede ser creado. Un cuerpo-territorio que nos recuerda que crear es también un acto de conexión, y que en ese entramado común se multiplican los vínculos, las memorias y los futuros posibles.

Colección de recuerdos

Seleccionar estos 13 recuerdos fue atender a los nudos, a cómo la vida se enreda con la práctica artística; un ejercicio de rastrear gérmenes.

Valentina Inostroza Bravo

1. Cuando aún no sabía leer ni escribir, le dictaba poemas a mi hermano y él los anotaba; luego yo los ilustraba, y así se fueron creando mis primeros fanzines, en coautoría. Creo que nunca dejé ir esa metodología: Todavía me fascina lo que ocurre cuando una idea pasa por distintas manos. Cuando algo no es solo mío, sino que emerge en el con-tacto. Me impresiona que, desde tan pequeña, necesitara crear, y me alegra que mi hermano haya sido mi primer gran colaborador.
2. Con mi mamá salíamos a caminar. Recuerdo pasar largos ratos andando sin un rumbo fijo; me gustaba dejarme sorprender por lo cotidiano y abrazaba la certeza de que no todo debía ser útil, de que a veces bastaba con simplemente caminar. Eso sigue intacto en mi práctica: no todo necesita llegar a ser algo definido, a veces lo importante es hacer y, eventualmente, encontrarme con algo que llame mi atención. También me sigue gustando la idea de caminar juntas/os/es: quizá porque hay más posibilidades de habitar aquel asombro.
3. Con mi papá pintábamos cerros. Él me enseñó a pintar en Castro, y pintábamos los mismos cerros una y otra vez. Creo que es porque nací en Coyhaique, una ciudad rodeada de montañas; quizá al pintarlas volvía un poco al origen. Y quizá ahora, al insistir en una idea o una acción, regreso a esa sensación de seguridad: saber lo que estoy haciendo, pero con la certeza de que nunca un cerro es igual a otro.
4. Pasé tardes enteras junto al escritorio de mi abuelo, que trabajaba en una distribuidora de dulces. Él tenía un catálogo hecho a mano donde pegaba los envoltorios: nos daba a mi hermano o a mí para probarlos, y luego los registraba ahí, con un código. Para mí era como un diario de recuerdos, con

lores y sabores incluidos. También guardaba muchos papeles sobrantes, yo los recortaba y pasaba horas creando universos frágiles y efímeros. Es bastante similar a lo que hago hoy: acciones que generan mundos por breves instantes. Y este libro es, de algún modo, mi propio catálogo de tesoros.

5. Mi abuela tenía un jardín que habitaba tanto como cuidaba. Ella me enseñó sobre la espera, el cuidado y el amor: aspectos esenciales en mi práctica artística y afectiva. Sostener procesos largos, maravillarse con lo que emerge. Este libro también es una invitación a recorrer mi jardín, a mirar de cerca esos procesos que han significado tanto tiempo y energía.
6. Mi primera marcha fue contra HidroAysén, una represa inmensa que querían poner en el lugar donde nací, afectar esos cauces de agua milenarios para abastecer al mercado y sus infinitas demandas. Caminar junto a muchas personas, sosteniendo un sentir común, despertó algo en mí: una energía que no había sentido antes y que sostengo desde entonces. Cada una de mis obras y procesos me hace sentir algo similar, como

un chispazo de sentido, como un grito compartido resonando en muchos cuerpos.

7. Recuerdo conversaciones infinitas, risas y pijamadas con mis amigas/os; disfrutar estar juntas era lo fundamental. Haberme dedicado al arte me permitió preservar eso: compartir, generar instancias para crear en conjunto, hablar de lo que nos importa e incluso, seguir durmiendo en comunidad —como verán en el texto escrito por Estudio de Campo—, aspectos que sostienen mi forma de hacer. Además, estos años dedicada al trabajo artístico me han dado muchas amistades: algunas llegaron en talleres, exposiciones, otras en conversatorios y otras a través de convocatorias abiertas que generé para accionar. Creo que, al ver mis obras, también podrán percibir cómo se va tejiendo una red.
8. Cuando tenía 12 años viví mi primer acoso callejero. Recuerdo ir caminando con uniforme cerca de mi casa y toparme con un hombre de traje que venía en sentido contrario. Se me acercó, me gritó algo al oído y siguió como si nada. Recuerdo sentirme anonadada, avergonzada, pero sobre todo llena de rabia, una rabia que

habito hasta el día de hoy. Ese día entendí que había que disputar el espacio público: nadie me iba a quitar la felicidad de salir a caminar después de clases.

9. Hace años, Gaspar —el co-autor del texto “Cuerpo húmedo”— me grabó trabajando en el taller de grabado. Al ver la grabación, entendí que mi cuerpo generaba una cuasi coreografía en el espacio: cada cierto número de copias me sentaba, luego volvía a la acción, luego me daba una vuelta por el taller. Una y otra vez. Al observarme, pude ver lo que me importaba: cómo mi cuerpo performeaba, cómo la serie se volvía carne y cómo eso invisible comenzaba a aparecer.
10. La primera obra que me afectó, que me hizo sentir algo, fue *Obra abierta* (1978-) de Hernán Parada. Recuerdo haberla visto en clases con Marcela Hurtado —autora del texto sobre la obra *47 lunares*— y conmovirme profundamente. En la obra, Parada se pone una máscara con el rostro de su hermano detenido desaparecido y sale con ella a la calle a buscarlo: pregunta a las personas, recorre los lugares que su hermano habitó. Se pone en su lugar para reclamar su

ausencia. Ahí, así, en una sala de clases, una mañana helada, entendí la magnitud del arte y cómo se enreda con la vida, cómo puede convertirse en un dispositivo para reclamar, para sobrevivir, para insistir en lo que no se debe olvidar.

11. Mis primeras obras surgieron al mismo tiempo que mi abuela empezaba a perder la memoria. Creo que por eso recurrí a la repetición: porque quería aferrarme a la memoria de las cosas, a lo que una tabla de corte portaba, a lo que una matriz —o incluso mis propias marcas corporales— podían retener. Así me acerqué a la memoria y empecé a pensar en el duelo feminista, en cómo acompañar a quienes sostienen ausencias. Quizá de eso surgió *Curar la pena* —proceso que podrán explorar en el texto escrito por Elisa Figueroa—.
12. El “Mayo feminista” —o, en este caso, “Abril feminista”— fue un momento crucial que remeció algo a nivel estructural, pero también en mis propios cimientos. Recuerdo haber pensado con pesimismo cuando las mujeres de mi facultad se tomaron la escuela: creí que nada iba a cambiar,

asumí que el sistema era así y seguiría siendo así. Pero no. Con su persistencia y sus modos de hacer, con sus pancartas, gritos, asambleas, actas, petitorios, performances, murales, marchas, algo empezó a quebrarse. Las formas patriarcales se hicieron evidentes en el contexto universitario y social inmediato, y la revisión de ciertas prácticas se volvió urgente. Aprendí sobre la insistencia, la horizontalidad y la potencia del colectivo.

13. Mi primer taller se llamó Sangría; su nombre apuntaba a ese pequeño espacio antes de comenzar un párrafo. Necesitaba un lugar seguro donde pudieran habitar mis ideas, tintas, afectos y proyectos. El taller quedaba en ,Coma, un espacio junto al río que conocí tomando sopas y empapándome de distintos mundos y sabores. Daniela —curadora de este libro— me hizo el primer recorrido. Allí se gestó la idea de este libro.

Comparto estos 13 recuerdos para que, con ellos en el cuerpo, puedan adentrarse en la lectura. Son parte fundamental de mi existencia y, sin ellos, mi práctica artística no existiría como tal, por lo que quise que esta fuera la puerta de entrada.

Les invito a este *compost*: una mezcla rica, húmeda y vital que se nutre de memorias, afectos, personas, prácticas y obras. El *compost*, además de fermentar, alimenta. Me gusta imaginar esta

publicación como un organismo digestivo colectivo: algo que no solo conserva, sino que se descompone en boca ajena, se mastica, se traga, se transforma en nutriente para otras prácticas, otros cuerpos. Cada lectura, cada conversación, cada pregunta y cada recuerdo que surja a partir de estas páginas forma parte de una digestión compartida. Así, las obras siguen su curso: pasan de mano en mano, de cuerpo en cuerpo, de voz en voz. Se vuelven materia viva que alimenta y se deja devorar.

AFECTAR
CITAR
COLECTIVIZAR
COCINAR
COMPARTIR
CON-TACTAR
CONVERSAR
CONVOCAR
CUESTIONAR
CUIDAR
DISFRUTAR
DORMIR
ENTINTAR
ENTREMEZCLAR
ESPIGAR
ESTAMPAR
ESTAR
GRITAR
HACKEAR
HECHIZAR
HUMEDECER
INCITAR
INCOMODAR

001

35x50x2cm. Así comenzó el viaje

Marcela Hurtado Rubio



47. Lunares: archivo del cuerpo, es la obra germen de Valentina Inostroza Bravo, en ella muestra su particular forma de mirar y encarar la investigación artística, con la rigurosidad de una archivista, con la relación e iteración de procedimientos y hechos del territorio, como un viaje por la memoria, el cuerpo y las marcas de vida.

001. uno. un lunar, un acto¹

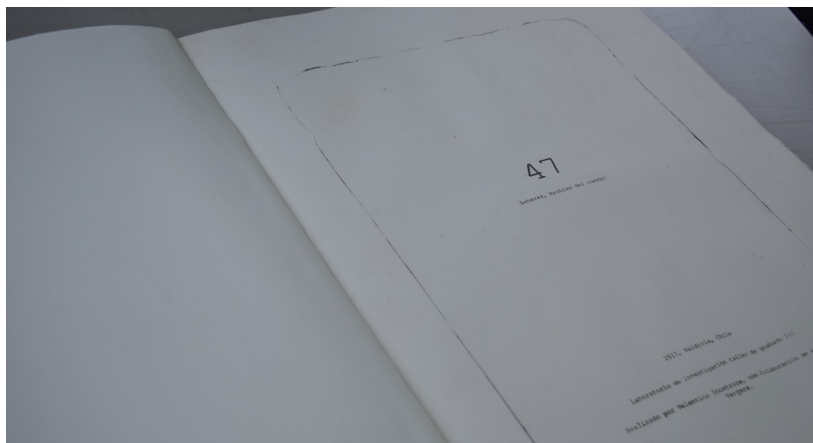
Ella contó cada lunar de su cuerpo, les puso un número, los fotografió, los llevó a la litografía en un ejercicio de atrapar al tiempo. Un acto imprescindible.

En otro lugar de sus afectos, la memoria de un cuerpo se escabullió y la necesidad de fijar la mirada, para que ese cariño no se escapara, fue un acto imprescindible.

Desde 001 a 012 la imagen desaparece. La materia oscura desaparece, el grano se hace visible, aparece una topografía, un mapa. Ya no son lunares, son topografías de cuerpo, la representación de la geografía de la mancha, cada una: única e irregular.

Sé que es litografía lo que observo, pero es un libro que podría ser una pequeña enciclopedia ilustrada, una

¹ El lunar siempre me ha parecido lunático. Decían las abuelas que si contabas estrellas o mirabas la luna en el embarazo, no lo recuerdo bien... decían que el niño nacería con lunares o marcas. Existen rojos, azules, negros, cafés y blancos.



referencia al claroscuro o el registro de un espectrómetro. El lunar se convierte en marca terrestre. Por alguna razón el registro es una forma de capturar aquello espacial, lunático y aéreo de la mancha.

012. inscripción encapsulada²

Cada lunar es una inscripción, una especie de cápsula del tiempo, no sabemos cuándo comenzó, cuánto tiempo demoró en aparecer o si siempre estuvo ahí. El cuerpo del que hablan estas marcas ya no está, ha desaparecido. Qué será de esos 47 de 2017. Así como la desaparición, cada mancha se transforma y crea un nuevo ser.

012. decide desaparecer y dejar su borde rugoso expuesto

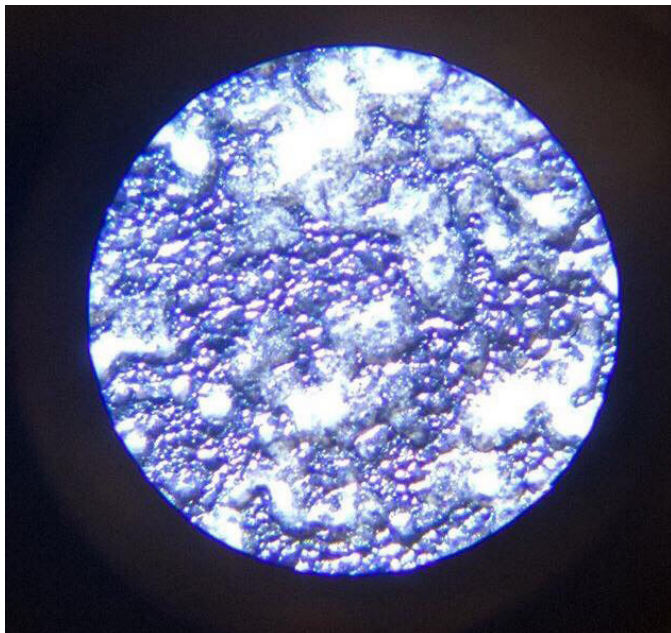
019. los encuentros de pliegues, cada pliegue una risa

Su piel queda registrada como un pliegue, como un límite de tinta más o menos cargada. El poro de la piedra absorbe la tinta, el agua, el lijado y el agua otra vez. El poro de la piel se impregna de sol, al aire de movimiento.

Cada copia es una capa de sentido y de materia conjugadas, para presentarnos un fragmento de su cuerpo que reconstruimos con nuestros cuerpos, imágenes y marcas. Siempre hay cuerpos, por lo menos dos: el de la piedra, del papel, la fotografía. El cuerpo, y luego otro que mira la mancha y ve un mapa: una mancha, un río y su propia desaparición.

² Mi luna en géminis, y un cuerpo con cientos de lunares y manchas, rojos, azules, negros, cafés y blancos. Grandes blancos, como las desapariciones en mi memoria.

Imagen de la piedra entintada, vista desde un microscopio.



022. emergencia³

La litografía requiere lijar y mojar, mucho antes que trazar, la emergencia de la imagen es un acontecimiento, ya no es lunar, fotografía o huella, es eso otro que decidiste decir a través de una imagen.⁴

La piel acumula exposición, se deshace en capas, aparecen en un tiempo. La piedra exige tiempo,

no sabes cual es la forma final, es esa otra huella instituida que solo depende de las interacciones materiales.⁵

024. contener el presente. contener el territorio

La piedra, tiene una mancha, su propia carga de colonización y destrucción. Cómo llegó esa piedra del norte real, a este sur. Ella, por sí sola,

³ El lunar, me muestra los granos de la luna.

Los cráteres son los grabados de los golpes de asteroides, los océanos secos como ojos contando las historias de piratas que nunca existieron.

La piedra en el cielo está seca, la piedra en mis pies se seca.

⁴ Pero nunca es una palabra justa o correcta, es como un grito o un susurro un poquito de aire con forma de cuerpo

⁵ Años después nos reiríamos con las condiciones materiales de un cartón, un espacio en ruinas y un sonido que venía de otro siglo. 50 años decíamos, y parecía que sucedía allí mismo.

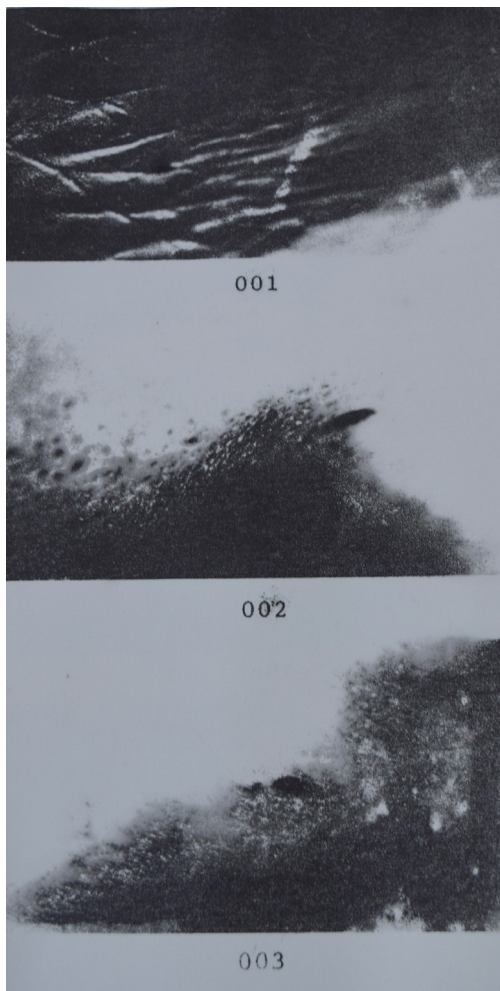
cuenta su historia. Se entrelaza entre apellidos de calles y nombres que se perdieron en el bosque quemado.

La piedra, el lunar 022 y la necesidad de contener el presente. La memoria de un cuerpo se desdibuja y la tuya tiene un nuevo registro. La imagen pierde sombra y aparece un pequeño lunar en un valle de blanco. El lunar muta: de carne a registro, de registro a huella, de huella a impresión. Así se contiene el presente.

030. un plano, un muro, un cerro. todo de piedra. todo lunar⁶

La piedra, el agua y el roce son el principio. Así nos preguntamos cómo delinear sistemas de registro del territorio, si la piedra litográfica es un palimpsesto de archivos, y 030 uno de lunares y piedras, será posible superponer registros hasta trazar el registro del territorio corporal.

La posibilidad de registrar la piedra, la huella, lo que sentía cuando frotaba esa piedra, cuando caía por esas piedras, cartografías en minúscula que puedan ser voz, mapas para desubicarse, planos de lo común.



⁶ La piedra ya no es de pedro, es mía, es tuya, es de la cueva de las vulvas, es mi lunar azul y tu lunar blanco, es el planeta entero y nada. Es el soporte de toda huella, pero de ninguna en particular.

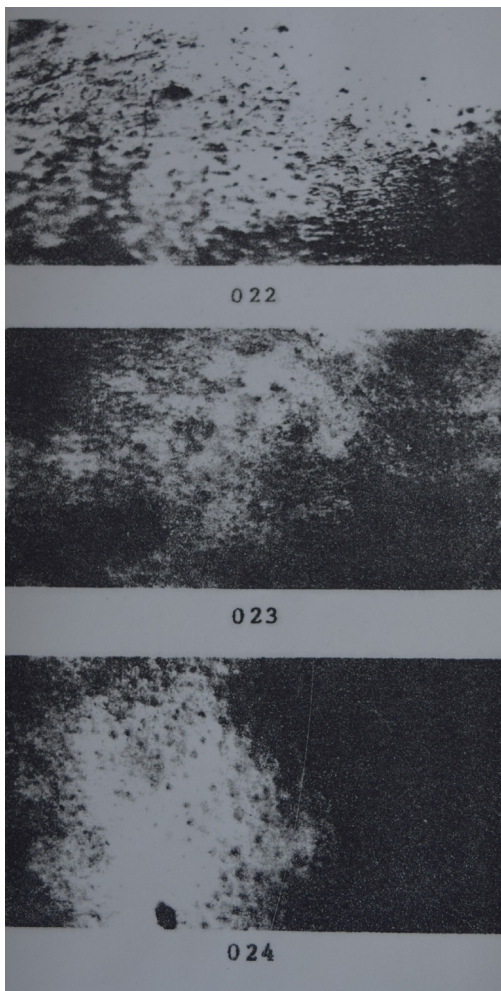
031.032.033⁷

Saber que solo existe un ejemplar tensiona la idea del momentum, aquel segundo exacto en que todo está en equilibrio y luego se desmorona. Es la urgencia de atrapar un momento, un cuerpo, un abrazo de tiempo. No pueden existir más copias porque se perdería aquel afecto que sostiene la insistencia de fijar ese cariño. No hay afectos iguales, ni piedras, ni lunares. Los cariños no son industriales.

Este libro es único e irrepetible, un mismo dispositivo contiene tu historia, propósito, es tu cuerpo, tu registro y tiene tu propio plan de funcionamiento. Solo se puede observar y ver cómo el agua en forma de humedad registra el paso del tiempo.

035. otra consistencia, la que atrapa luz⁸

Observamos “otra consistencia” de los lunares: su capacidad de contener la luz. Intentamos clasificar y distinguir nevós: de nacimiento, por daño solar, blancos, rojos y azules.



¿La consistencia de la luz?, es una pregunta del grabado.

⁷ Todo es materia, todo deja huellas, atravesamos el tiempo como cuerpos líquidos, la inscripción nos deja ver lo fue, mirar el cielo, el agua, la tierra muestra lo que viene.

⁸ Nos reunimos por pantalla, nos mostramos los lunares, te conté de mi nevo azul, me contaste de los tuyos, nos fascinamos con la variación de una misma materia. Básicamente piel, tan igual, tan distinta. Lo que tenemos en común una piel lunar, mi abuela diría que nuestras madres miraron el cielo en luna llena.

¿Cómo se inscribe la luz que tomó un nevo?, parece que los oscuros refieren a terrenos escarpados donde la luz atrajo melaninas y desarrolló capas de piel reforzada. Los azules son un misterio, los rojos llevaron sangre a puntos frágiles, los blancos se silenciaron.

037. piel/corpografía

Pensar en los lunares/nevos del cuerpo del libro, del cuerpo del artista y de todo lo que es cuerpo, requiere intentar otras grafías, unas maneras distintas de comunicarse, leyendo entre pieles, entre montañas de piedras, con aguas y con lijas.

Conversar, darle una vuelta a tu libro de artista nos hace perder la voz individual, ya aparecen otras, que se cuelan, otras quieren hacer y hablar de lunares, de nevós, de azules, de piedras. Ya invitamos a las que leímos en el verano.

041. lunar familiar, objeto familiar de la piel

Sigo con el azul, el ultramar me acompaña de cerca, en el hombro, en la muñeca, en la mano de mi madre, de mi abuela, no sé cuándo apareció. Está ahí y parece que camina por las células epiteliales,

cambiando de lugar. Es hundido o sobresale siempre regular.

La imagen 041 sobrepone mancha, lunar, la historia de las abuelas.

La familia de imágenes da cuenta de generaciones de células epiteliales, que se reparten cada vez que se abre el libro y se pasan las hojas, el dedo se desliza y deja sus escamas, la humedad penetra y otra capa de sentido penetra.

042. la piel. una coreografía

Quisimos pensar en las operaciones del libro, de la piel, de la piedra, y nos olvidamos de un detalle excepcional: todos los cuerpos se mueven, más lentos o más rápidos. Teníamos una coreografía de operaciones, y la queríamos entender en detención. Qué manía de entender al cuerpo por su cadáver y no por su fiesta de movimiento.

047. la piedra era mía

La materia siempre fue el centro del ejercicio. Un día la piedra fue tuya y la impregnaste, los lunares se convirtieron en roca, todas tomaron una y comenzó el viaje.

Nota: Este es un ejercicio de escritura que da cuenta del pensar común de la artista y la invitada sobre un libro de artista que contiene un afecto y un tiempo.

El método es escribir bajo algunas reglas:

a) El libro organiza las imágenes de 01 a 047, a su vez, el texto refiere inexactamente a la imagen sugerida. Se eligieron las imágenes y los números para relevar la condición de archivo.

b) El cuerpo del texto contiene la digesta común de materias sobre la obra y sus bordes. Se utilizaron textos del proyecto, del libro, del acta de reunión, entre otros.

c) Las notas al pie son voces invitadas, hablan de otras lunas, otros cuerpos, otras despedidas.

d) Cada número puede tener una voz distinta y susurrada.

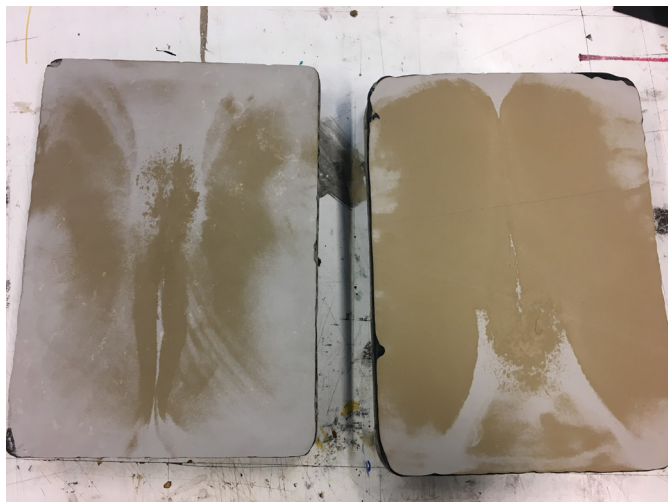
FICHA TÉCNICA	
Título	47. Lunares archivo del cuerpo
Año	2017
Técnica	Libro de artista en litografía, encuadernación tapa dura. Traspaso en piroxilina.
Medidas	¼ de pliego Fabriano (35 x 50cm.)
Lugar	Taller de grabado Escuela de Artes Visuales UACH, Valdivia.
Créditos	Asistencia en impresión y encuadernación: Gaspar Vergara.
Registro	Archivo de la artista.



Cuerpo húmedo: la litografía como extensión del cuerpo y el ritual

Gaspar Vergara Sepúlveda
M. Gabriela Guzmán

La piedra me transmite fuerza por mí, así que voy por mi cuerpo a inscribirlo, separarlo e inscribirlo; me da gusto también separarlo e inscribirlo en la.



El cuerpo como matriz

↳ Gaspar Vergara Sepúlveda

La piel como superficie de inscripción, herramienta, vehículo de lo que se transfiere. No es solo el gesto lo que marca, sino la permanencia: el contacto prolongado, el tiempo de la humedad y la grasa filtrándose en la piedra. La litografía, en este caso, trasciende lo técnico para convertirse en un método de registro corporal, una inscripción donde el cuerpo se imprime directamente, se copia a sí mismo en el mineral. El sudor y el sebo actúan como sustancias gráficas. La artista se ofrece al contacto con la piedra, la piedra accede al contacto con la artista. Sus materias orgánicas en contacto son la única mediación.



La técnica se revela en las irregularidades, las manchas, las zonas donde la grasa no se adhirió de manera uniforme. Lo corporal y lo técnico se funden sin jerarquías: el cuerpo deviene matriz viviente que transfiere texturas, poros y pliegues. Los genitales, la espalda, un seno, son zonas elegidas por su capacidad de exudar, de marcar, de inscribir rastros identitarios.

El ritual y la serialización

La litografía y el cuerpo tienen sus propios tiempos, pero aquí se sincronizan en un acto repetitivo: recostarse, transpirar, dejar la marca, levantarse. La serie surge de la repetición ritual, donde cada acto deja una variación mínima en presión, humedad o adaptación

de la piel a la piedra. Un cuerpo que se despliega una y otra vez, agotando las posibilidades de su materialidad.

El taller deviene espacio alquímico: agua y grasa, repelencia y atracción. Aquí la grasa no proviene únicamente de la tinta, sino que del cuerpo actuando como sustancia



gráfica. Fluidos que normalmente desaparecen quedan fijados en la piedra y multiplicados en el papel. La artista trabaja desde su cuerpo, no con él. La obra es excrecencia corporal y relacional.

El poro como lugar de encuentro

Poros de la piel, poro de la piedra, poro del papel. Tres superficies porosas en diálogo. El cuerpo libera y la piedra recibe y fija; el papel captura el intercambio íntimo entre sustancias. Cuerpo y piedra comparten su naturaleza porosa: respiran, absorben, excretan. El poro como puente facilita el encuentro, decantando en imagen que actúa como rastro de complicidad material.

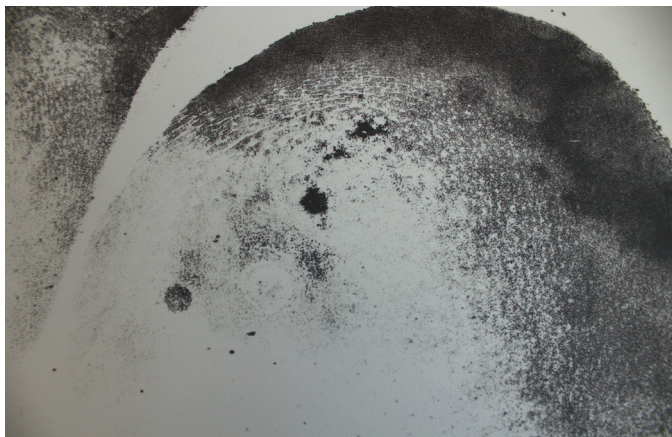
La detención del movimiento

La piedra tiene su ritmo: preparación, limpieza, reposo. La piedra exige su tiempo para que la humedad y la grasa del cuerpo se asienten. No es soporte pasivo; es colaborador. Cuerpo y piedra negocian, sincronizan. El papel registra ese acuerdo.

La litografía captura el proceso. La imagen es estática pero carga una acción. No vemos el movimiento, pero lo intuimos.

El autorretrato como medio para hablar sobre el cuerpo

Cada poro impreso es un acto de entrega: no hay representación, sino presencia. La serie surge de la repetición de aquella presencia. La



grasa humana sustituye a la tinta. El papel atrapa lo que el cuerpo descarta y lo íntimo se vuelve documento. El resultado es un autorretrato sin rostro, cargado de identidad y vitalidad.

El autorretrato trasciende el género para volverse medio. No exhibe un cuerpo; le permite aparecer a través de sus fluidos y texturas. Sin pose, sin voluntad estilística: solo rastro de una presencia que sudó, presionó, insistió y se retiró. La obra perdura como testimonio. El cuerpo sigue su curso, generando otras huellas y relaciones.

ly

LITO

M. Gabriela Guzmán

Encuentros entre la grasa y el agua, entre tiempos de fosilizaciones, piedras calizas, piedras litográficas, orgánicas, porosas, receptivas, cuerpos de millones de años, cuerpos cargados de huellas, cuerpo, necesidad, soporte.

Cuerpo húmedo, permite en esta instancia de diálogo trasladar la historia que conllevan estas piedras. Formadas por sedimentos biológicos marinos hace millones de años, extraídas de canteras desde Alemania, viajadas hasta Valparaíso para terminar su recorrido en la escuela de Artes Plásticas de nuestra Universidad Austral, aproximadamente en el año 1978. En el año 1996, son recuperadas

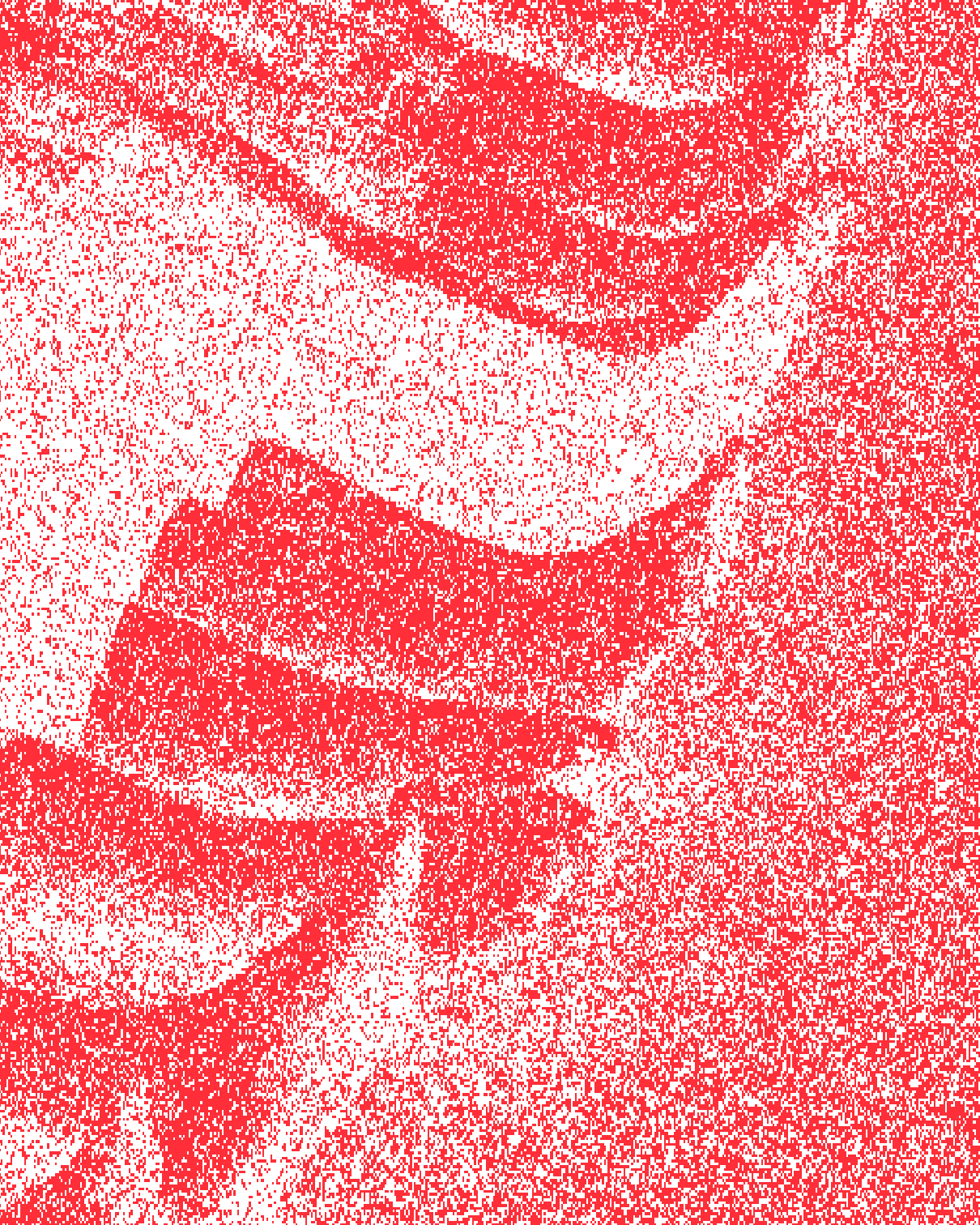
desde la cerrada Escuela de Artes Plásticas (1982), a través del profesor y escultor Guillermo Franco, quien nos da aviso del descarte de materiales del taller de grabado. Las piedras litográficas y la prensa de litografía del siglo XIX fueron rescatadas, quedando a la espera de una reapertura de la carrera, que sucede en el año 2005. Hoy se mantienen y se trabajan en la Escuela de Artes Visuales.

Cuerpo húmedo es recibido en tres de estas piedras, otorgando entrar en diálogo una vez más con un soporte de millones de años.

En el lenguaje del grabado suceden siempre cruces inesperados, donde la disciplina técnica también es permeable, permitiendo entrar a superficies receptivas de investigación, en el que lo conocido se transforma en desconocido, como la grasa, en este caso, se traslada seductoramente a través de este acto performático, abrazando el cuerpo soporte en espera.

M. G. Ormáiztegui

FICHA TÉCNICA	
Título	Cuerpo húmedo
Año	2019
Técnica	Litografía y traspaso corporal.
Medidas	44x55 cm. 300 gr.
Lugar	Taller de grabado Escuela de Artes Visuales UACH, Valdivia.
Créditos	Asistencia en impresión y encuadernación: Gaspar Vergara.
Registro	Archivo de la artista.
Circulación	2024 Exposición colectiva Bordes Fluidos, Balmaceda Arte Joven Antofagasta, bajo la curaduría de Jorge Wittwer. 2023 El grabado es un acto, Centro de Extensión Los Canelos, en colaboración con Galería Réplica, Universidad Austral de Chile. 2020 Exposición colectiva 2do Salón de Gráfica universitaria nacional edición Latinoamérica, Universidad El Bosque, Colombia. Online.



¿Qué pasa cuando soñamos juntas?

Kütral Vargas Huaiquimilla



Reflexionar sobre los ejercicios artísticos que involucran una poética corporal lleva a preguntarme siempre: ¿Qué es performance? ¿Cómo mis familiares que no están insertos en los circuitos del arte podrían comprenderlo? ¿A qué espectador apelo cuándo acciono algo en lo público? Me detengo y pienso en la imagen que podrían capturar las miradas de personas a las que me gustaría apelar. Pienso en el misterio y la interrogante que despierta un cuerpo cubierto en medio de la calle. Nadie es ajeno a la inmediata presencia del miedo a la muerte y el

efecto desgarrador de querer saber la historia detrás de una tela que guarda un rostro. Es así como Valentina Inostroza lleva realizando por largos años, un vengativo ejercicio de memoria cruzado por la belleza, la crueldad y la pulcritud aterradora de sus piezas, que no dejan indiferente a sus espectadores.

Cuando reflexiono detenidamente sobre qué es performance, pienso en "ejercicio de memoria", un proceso el cuál por medio de la repetición intencionada de un gesto, su insistencia se convierte en una acción

Me pareció importante mostrar cómo se hizo / por cuántas manos pasó antes de llegar a cubrir los cuerpos.



que interviene el tiempo y el espacio donde la operación se desarrolla, invocando la posibilidad de encuentro con eso que la reiteración busca hallar. En la búsqueda ocurren los descubrimientos para reconectar heridas y generar puentes hacia procesos que nos mantienen en un estado de alerta y ficción, ya que algo en el mensaje que se intenta reconstruir de esa memoria, está relegada a quedar entretejida por la imaginación y el recuerdo, contaminada por el ahora. Como lo dice Paula Arrieta Gutiérrez en el libro *Mirar hasta el final, memoria e imaginación* (2023)¹, haciendo alusión a la gestión de la memoria:

No es mitomanía (aunque hay quienes sentimos cierta vocación por encantar a quien es-

cucha con una que otra licencia que puede adornar el relato sin saber bien si es cierta o no) sino una forma de reaprehender ese momento que pareciera fugarse. En cada pronunciación, entonces, nace una nueva historia. (p.26)

Ejercitar la memoria es una labor creativa, rizomática, incluso traumática. Me vinculo a dialogar con todos esos elementos cuando ocurre el espacio de la acción pública, para sobrevivir al estruendo de la experiencia, acude una mujer a mi auxilio. Una réplica mía que contiene la fuerza necesaria para estar en “escena”. Una mujer imbuida en un devenir animal que muestra al mundo su fragilidad imponente. Comencé a ver a esta mujer cada vez más presente

¹ Arrieta Gutiérrez, P. *Mirar hasta el final, Memoria e Imaginación*. Santiago, Chile: Tiempo Robado Editoras.



en mi cotidiano, entendí que una fuerza muy distinta a mi corporalidad robustecida por la testosterona luchaba por salir por los poros, saboteando mi antiguo yo con gestos, deseos y la incongruencia que sentía al ver mi propia imagen, queriendo ser retratada de una forma que no podía explicar. Eso fue a finales de 2019, un año que después de octubre nos marcó la piel, los ojos y la memoria, con la cual tendremos que convivir con su rastro en el futuro.

Es así como encontrarme en mi desarrollo personal y artístico con Valentina Inostroza, en un año revolucionado, me permitió entender el lenguaje de sus acciones y la producción de imaginario conceptual basado en el drama que emerge desde su quietud, la constancia y orden de sus producciones con la cual exhibe

políticamente un cuerpo que interpela el régimen visual hegemónico. En ese camino me conecto a través de acciones de larga duración, o que perduran en el tiempo, relatando de manera asertiva la capacidad de contarnos historias con elementos sutiles que se convierten en estruendosos al profundizar en su lectura.

El tiempo post estallido fue crucial para ficcionar mi vida, más que vivirla. No supe qué hacer después de ver tantas marchas, sentí que no hice suficiente en una ciudad que era nueva para mí. Ese año Valentina me hizo parte de una colectividad de la cual yo no pertenecía. A través de una invitación de la artista, en un tiempo duro de pretransición y con emergencias que no dejaban aflorar la persona que soy hoy, mi otra yo, la performer, vivió la obra *Duerme Tranquila* por mí.



Una acción de performance en el año 2019, coordinada e imaginada por Valentina Inostroza en la cual participaron 19 invitadas. Un ejercicio realizado en el campo de batalla que fue Chile desde octubre de ese año y que llevó a la artista a crear bajo la emergencia, para escribir sobre el cemento de la calle Bernardo O'Higgins, en el centro de Valdivia, un reclamo y evidencia del abuso perpetuado por las fuerzas de orden del estado.

La acción consta de cuerpos inmóviles que se repiten uno junto a otro, bajo el manto de una tela de color verde olivo, bordada con fragmentos del himno de Carabineros de Chile. Durante un tiempo que no pude contar bajo este lienzo, a la vista de transeúntes, nuestros pies escapaban al ancho de la tela, para mos-

trar su desnudez sobre la aspereza urbana.

La urbanidad es la circunstancia dónde nos exponemos a una cantidad de ojos a diario en trayectos incontables, dejando un leve rastro de nuestras identidades que luego se esfuman al momento que la vía con su progreso avanza. Este espacio asfaltado fue nuestro colchón, de una cama que imaginamos para soportar el tiempo de reflexión estática por quienes estaban siendo heridos. Una serenidad que interpela al transeúnte al revelar una poética alusiva al cuerpo atropellado, la indigencia y la rudeza que nos puede hacer omitir colectividades que el mismo sistema ha llevado a un extremo, dejando perecer las vidas que ya no importan. Porque habitar la calle se ha convertido en una zona

“Duerme tranquila niña inocente. Sin preocuparte del bandolero. Que por tu sueño dulce y sonriente. Vela tu amante carabinero.”



gris de baja solidaridad, lo cual en el contexto del estallido fue completamente lo contrario, la ayuda mutua y el pensamiento por un futuro común se abrió de par en par.

La acción coordinada por la artista exponía cuerpos bajo el peso histórico de las palabras bordadas sobre el verde olivo que advertían la consigna “Duerme tranquila niña inocente. Sin preocuparte del bandolero. Que por tu sueño dulce y sonriente. Vela tu amante carabinero.” Versos pertenecientes al himno de carabineros, trabajado por el músico Arturo Arancibia con letra del General de

Brigada Francisco Flores Ruiz, obra inscrita en 1928 un año después de que la institución de Carabineros de Chile fuera fundada por Carlos Ibañez del Campo en 1927, año dónde inicia su periodo dictatorial en el país. Como dato anecdótico, el General Francisco Flores Ruiz es padre del compositor Francisco Flores del Campo, autor de la música de La pérgola de las flores, una reconocida obra musical que aborda la historia y conflictos en un espacio de la capital chilena y que refleja las luchas de clase y políticas de un periodo particular del país ambientada en el año 1929. Año conflictivo y decisivo en la

política global, al golpear al mundo con la caída de la bolsa de New York y los estragos posteriores.

Es así como pequeñas señales reunidas por Valentina nos entregan una suma de conflictos históricos y que, en el contexto de la obra *Duerme Tranquila*, a pesar de la lírica de los versos de Carabineros en insistir que son nuestros protectores, la historia nos demuestra lo contrario, siendo la institución cuestionada y denunciada la impunidad de sus violentos actos contra los derechos humanos y la rabia emergida al tener privilegios que los diversos grupos de la sociedad no poseen. En el caso particular del estallido social, pudimos entender en carne propia cómo fueron la representación del poder represivo, dejando cientos de secuelas físicas y emocionales traumáticas que es importante no olvidar.

Nosotras, ese día de octubre, decidimos cubrirnos con su himno, ese gesto permitía leer que aquel cuerpo militarizado no había cumplido su misión, se habían vuelto contra nosotras y justo ahí comenzamos a generar una imagen que nos acercaba o acercó al sentir de una época, en la cual los asistentes a la Plaza de la República de Valdivia podían

reflejarse en 19 cuerpos tendidos sobre el suelo, quebrando por un instante el vértigo de una revolución.

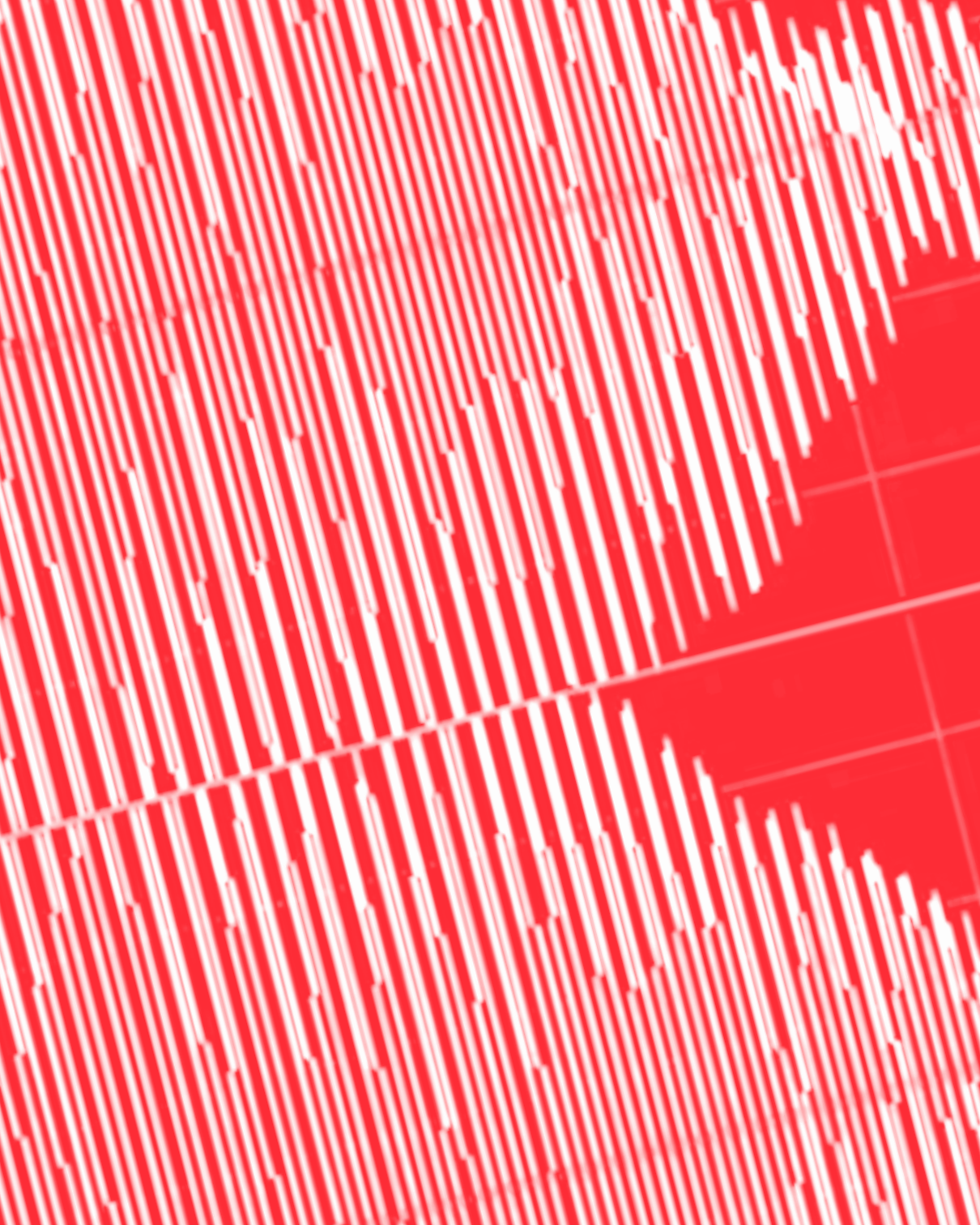
Ahí, al dormitar en público, se nos invitó a soñar con el mundo que deseábamos para todas, ese que imaginamos cuando nos atrevimos a dormir juntas.

En nuestro lecho de asfalto, me pregunto si mi otra yo, la performer soñó un futuro distinto. Tengo leves recuerdos y suposiciones de lo que ocurrió ahí, que gracias al registro pude entender que fuimos capaces de generar una imagen para acudir e indagar en la lectura de nuestra historia reciente. Donde todas estuvimos reunidas teniendo quizás un sueño colectivo, una manera de hablar en la esfera pública de lo que nos ocurría, pero al igual que en los sueños, nada es completamente claro, hay imágenes que traducir y mixturar con lo que conocemos del mundo y sus narrativas. Una interconexión de deseos que nos llevan al mismo sueño, el sueño del encuentro con quienes somos, fuimos y seremos.

FICHA TÉCNICA	
Título	Duerme tranquila
Año	2019
Técnica	Performance, intervención colectiva y arte textil.
Medidas	1,5 x 19 m.
Lugar	Calle O´Higgins frente a Plaza de la República, Valdivia.
Créditos	Performers: Camila Contreras, Constanza Bravo, Catalina Bravo, Catherine Núñez, Javiera Riveros, Kathia Thiers, Margarita Carrasco, Pilar Celedón, Kuträl Vargas Huaquimilla, Paulina Siel, Valentina Parra, Andrea García, Roberta Lirio, Berni Castro, Bárbara Betanzo, Fernanda Lagos, Estefanía Triviño, Sofía Naranjo y Valentina Inostroza.
	Confección: Camila Contreras, Choyün, Gaspar Vergara Sepúlveda, Trinidad Guzmán, Catherine Núñez, Cristian Arriagada, María Jesús Román y Valentina Inostroza. Asistencia y producción: Gaspar Vergara Sepúlveda.

Registro	Gaspar Vergara Sepúlveda y Antar Fernández.
Circulación	2024 Exposición colectiva El cuerpo es ahora un conjunto de píxeles: performance transfeminista en el estallido social, curada por Ivón Figueroa y Naomi Orellana. Matucana 100, en colaboración con Registro Contracultural. Santiago, Chile.
	2022 Exposición colectiva Resiste: Archivo visual de la revuelta en la región de Los Ríos. Galería Réplica. Valdivia, Chile.
	2022 Exposición colectiva Encuentro Persistencias: Performance y Arte político. Registro Contracultural (2022). Espacio Comunidad Cultural Rogelia e itinerancia Casa Palacio. Santiago, Chile.





(Des)Activar la memoria: ensayo en torno a *No me acuerdo*

Constanza Alvarado

Tengo en la ventana del whatsapp web un mensaje sorpresa, uno de esos que transforman una mañana invernal. Es Valentina Inostroza, artista visual y performer. Me convoca a participar de esta publicación para explorar una de sus obras: “mi obra más tierna por lejos”, me dirá después al reunirnos. Se trata de un trabajo que concibe como una contra cita al libro *Me acuerdo* de Georges Perec, una aproximación a la memoria, lo sensorial y lo afectivo. A días de su invitación recibo los registros fotográficos, una reseña y el enlace a la pista de sonido para escucharla. Apenas me pongo los audífonos me envuelve un inventario sonoro de “no recuerdos”, relatos breves, múltiples voces, edades y acentos que conforman un repertorio sensible, un espectro heterogéneo de narraciones que, al modo de una confesión, me conmueven y activan¹.

Concertamos un encuentro para conversar sobre su obra, conocer el contexto y bosquejar las primeras líneas de este ensayo. Me comparte que este proyecto surgió en el contexto de la pandemia por COVID 19, entre el 2020 y el 2021. Que

No me acuerdo del día
en que deje de ser
niña para ser ave

Me acuerdo del silencio
que sentí al escuchar a
Amparo, mi hija llorar
por primera vez.

No me acuerdo del olor de las casa
de mi mamá
no me acuerdo de la última vez
que fui al cementerio

No recuerdo cuál fue el momento
en que empecé a sentir miedo
de salir sola a la calle

No me acuerdo del olor de mi
mami cuando la abracé
por última vez

No me acuerdo del color de la
polera del hombre que me acoso
por primera vez en la esquina de
mi casa la primera vez que sali
sóla a comprar el pan

NO ME ACUERDO DE MIS AMIGOS
DEL TARDÍUM DE LOS
SUEÑOS DE LA HUNEDAD

ESA VOZ INFANTIL ME RECORDO
LO HERMOSA QUE ES LA ESPONTANEIDAD

¹ Los registros de *No me acuerdo* están disponibles en la web de la artista <https://vbinostroza.myporfolio.com/no-me-acuerdo>

en esos días de aislamiento y encierro experimentó cómo algunos de sus recuerdos se diluían y, queriendo retenerlos, los fue registrando en una libreta. Esta motivación personal la impulsó a iniciar un ejercicio colectivo invitando a otras personas por medio de un mensaje de whatsapp a sondear en sus memorias desde el olvido, estableciendo este punto de partida como una vía invertida de contacto con sus recuerdos.

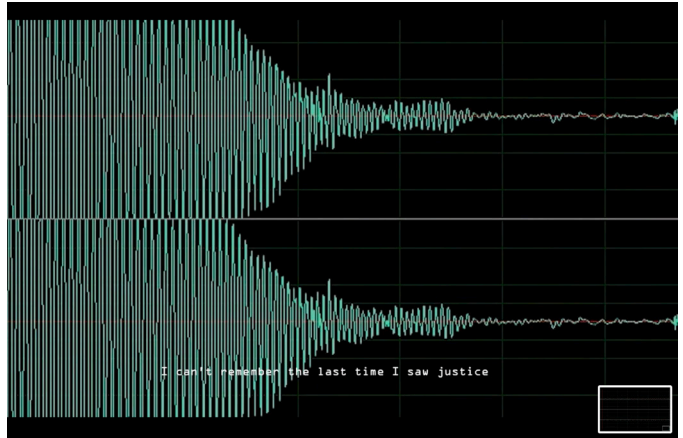
Muchas de las voces recopiladas en su obra provienen, en primera instancia, de sus afectos, amistades, familiares, abuelos que partieron y que hoy puede volver a escuchar gracias a este archivo afectivo. Al poco andar, ese círculo cercano se fue ampliando y se sumaron nuevas personas que dotaron de sentidos inesperados a la frase que da pie a la obra.

Recuerdo y olvido: la liminalidad de la memoria

Y soplar cuidadosamente en la ceniza, de modo tal que la brasa debajo irradie nuevamente su calor, su fulgor, su peligro.

GEORGE DIDI-HUBERMAN

No me acuerdo funciona como una pieza sonora que se resiste al olvido, una búsqueda por inscribir un momento, una sensación, una imagen, un sentido del cual nos distanciamos por el devenir del tiempo y nuestra propia naturaleza frágil y fugaz. Aparecen en ella evocaciones de la cotidianidad —desear la calle, invocar el mar, anhelar el olor de la casa materna—, añoranzas del encuentro y el contacto —imaginar un abrazo, a los amigos y amigas de la infancia—, cuestionamientos vitales sobre la construcción de la identidad y la borradura de lo que fuimos —no recordar la voz antes de transicionar—. La invitación que la artista ofrece a través de esta obra colectiva —sugiero esto tras nuestra conversación— se ancla en una suerte de apuesta: si reconocemos aquello que se nos escapa, aquello que se distancia de nuestro presente, si lo nombramos con deseo, lo anhelamos y ponemos en común, quizá podamos retomar esa experiencia aceptando la cualidad difusa de la memoria.



Desde este lugar, la obra evidencia su liminalidad, la relación dialéctica que existe entre olvido y recuerdo.

El olvido, la selección y el recorte son procesos inherentes a la memoria. Desde nuestra propia experiencia, sabemos que la memoria no es un registro exacto, textual ni aséptico, sino que opera en el espacio de la subjetividad, los sentidos y la inventiva. Como plantea Alessandro Portelli desde la historia oral, “la memoria es un constante trabajo de búsqueda de sentido, que filtra los rastros de la experiencia entregando al olvido lo que no tiene más un significado en la actualidad pero también lo que tiene demasiado significado” (2013, s/p). En situaciones límite, la borradura opera como un mecanismo de defensa eficaz. Sin embargo, desde una perspectiva psicoanalítica (Merlin,

2018), se vuelve necesario indagar en ese tipo de olvido —el de lo penoso, el de lo cargado de significado— para elaborar simbólicamente lo traumático. En definitiva, recuerdo y olvido son procesos complejos en el territorio pedregoso de la memoria, que no se reducen ni a la transparencia del contenido ni a la unidireccionalidad del tiempo.

Desde el campo artístico-cultural, ámbito donde la memoria se despliega de forma fascinante, Nelly Richard la describe como un elemento central en sus ensayos críticos. Para ella, la memoria es “un nudo de temporalidades que amarran el pasado, el presente y el futuro en tanto formaciones siempre inconclusas que están hechas de cancelaciones, anticipos y revelaciones, de tachaduras y diferimientos” (2021, p. 15). Uno de los conceptos que Richard



utiliza es el de la huella, un término cargado de sentido para la práctica y la experiencia artística. Define la huella como “la inscripción que deja lo acontecido en un soporte de retención... que le da perdurabilidad al recuerdo... [y como] señal intermitente que queda grabada en una superficie de marcación como rastro o vestigio de la experiencia del pasado” (2021, p. 63). Esta referencia me guía en la experiencia que comparto con mis compañeras del Proyecto ARDE, utilizando la huella como clave para explorar y nombrar los procesos de memoria y archivos en las artes.

Cajitas de voces para escuchar

No sé cuántas veces/ he
escrito este poema./ No sé
cuántas veces/ he visto tem-
blar las imágenes/ que esas
voces me recuerdan./ Caen
desde el cielo/ y cambian mis
visiones./ Transforman mi
caminar/ y se alimentan de
mi silencio.

BRUNO MONTANÉ,
Mapas de Bolsillo

Las voces necesitan un espacio de atención para aparecer. La memoria requiere de condiciones de escucha para ser elaborada, como plantea Elizabeth Jelin (2002) desde el ámbito de la memoria y los derechos humanos. Esta misma idea es expresada por Ludmila Da Silva Catela en el prólogo de Memoria, olvido, silencio... de Michael Pollak: “todo testimonio se sitúa en un espacio de lo decible” (2006, p. 14).

No me acuerdo cómo
era mi voz antes
de transicionar.

No me acuerdo de
mi primera menstruación

Me acuerdo de
jugar y volar
de niña en el
jardín

Para narrar es necesario un escenario donde alguien, concreto o potencial, quiera/pueda escuchar posibilitando transformar los rastros de la experiencia en relato.

No me acuerdo es, precisamente, un gesto de escucha: las voces captan y transmiten recuerdos a partir de tres palabras en suspenso. Esta acción, aún más sutil, se repite en la puesta en escena de los audios en pequeños parlantes, a bajo volumen, que invitan a detenerse. La artista recuerda cómo las personas, antes expuestas a la distancia corporal por la pandemia,

se agrupaban para explorar la obra, formando verdaderas coreografías o partituras corporales al acercar sus cuerpos con las mascarillas puestas. Pienso, al observar los registros fotográficos, que la imagen de las bocas tapadas acentúa la necesidad de cuidar el silencio para dejar narrar la memoria. Entonces aparece la ternura asociada a la atención: el empinarse, agacharse, doblar el cuerpo para alcanzar el relato.

La pieza conforma un tejido de voces que conecta y la escucha de aquellas declaraciones sobre el olvido despiertan, al igual que el acto

No me acuerdo de la voz de
mi abuela

No me acuerdo de la voz de
mi abuelo materno

No me acuerdo de la última
vez que teji

DE LA PELI QUE VIMOS AYER

No me acuerdo como se siente encontrarme a
un amigo en la calle

No me acuerdo como era caminar sin sentir
temor por la otra persona

No me acuerdo de haber sentido seguridad
fuera de casa.

No me acuerdo del dolor.

No recuerdo por qué
empecé a estudiar

No recuerdo por qué
empecé a estudiar antropología

→ Nos recuerda la emoción de vivir en el momento, en esta
situación para volver a vivir en la memoria.

de recordar, nuevas evocaciones.
Un recuerdo nos lleva al otro y un
olvido también enciende la inven-
ción del recuerdo. Las voces articu-
ladas componen así una vibración
sostenida en el límite de las pala-
bras, el llamado a una experiencia
irreproducible que, aún no estando
o no siendo idéntica a lo que fue,

brilla en su aparición. En el acto de
colectivizar lo íntimo, de acortar
la brecha entre recuerdo y olvido
o quizá, precisamente de hacerla
patente, la artista compone una
serie, una concatenación de frases
que estimulan a repetir el ensayo
de nombrar lo (o)ído.

No recuerdo nada del viaje en tren desde alguna olvidada ciudad alemana rumbo al aeropuerto de Frankfurt de regreso a Viena. No recuerdo haber hecho el check in, ni el aterrizaje en Santiago, con tiempo al tiempo de espera por conectar el viaje a Valdivia. Recien recupero la memoria cuando voy a mi destino en el aeropuerto de Pichu.

La memoria fue un balbuceo para saber donde va, que a lo contrario, se me habría hecho simplemente de un estómago ahogado.

No recuerdo la
última vez que
abrajes a alguien

Ni recuerdo la
última vez que
disfruté cocinando
ni que fue lo
que cociné, pero
sí recuerdo que
me gustaba hacerlo.

No recuerdo como olía el sudor
en el cuellito de mis tetas
lamentando olvidarlo y aunque parece
que me "obligue" a recordarlo los olvido

Repasar los fragmentos del (no) recuerdo

No me acuerdo me lleva a leer a Perec, donde la memoria a veces toma la forma de un dato y en otras se transforma en sentimiento. Su naturaleza fragmentaria me encamina a imaginar desde la dispersión; la obra se abre al escucharla, invitándome a su (des)activación y diseminación.

Siguiendo este flujo, quise retribuir el

gesto de la artista de reunirnos en torno a su trayectoria. Para ello, extendí la invitación a otras personas a escucharla, a escribir el (no) recuerdo que más les resonara y a sumar, como en una cadena, su propia memoria. A partir de estas imágenes de palabras a mano alzada, he reescrito fragmentos y repasado letras, texturas y tamaños, como un ensayo de afirmación de esa huella en movimiento, que oscila entre la presencia y la desaparición.

Referencias bibliográficas

Da Silva Catela, L. (2006). Presentación. En M. Pollak, Memoria, olvido y silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite (pp. 9–15). Ediciones Al Margen.

Didi-Huberman, Georges. *El archivo arde*. Trad. Juan Antonio Ennis. Filología Hispánica. Cátedra de la Universidad Nacional de La Plata (2012): s.p. Web.

Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. Siglo Veintiuno de España Editores.

Merlin, N. (2018). Trauma y memoria. *Educación en Revista*, 34(70), 101–116. <https://doi.org/10.1590/0104-4060.58766>

Portelli, A. (2013). Sobre los usos de la memoria: Memoria-monumento, memoria involuntaria, memoria perturbadora. *Sociohistórica* (32). En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6125/pr.6125.pdf

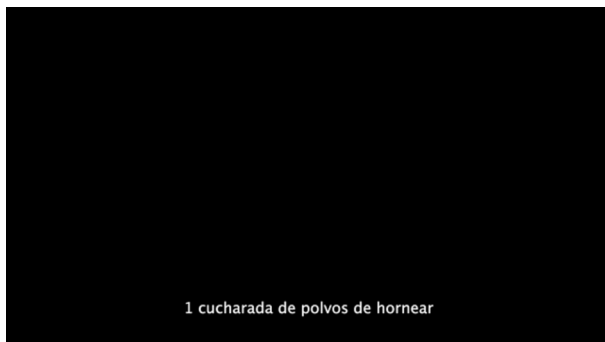
Richards, N. (2021). Zona de tumultos. Memoria, arte y feminismo. CLACSO. https://www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana/contador/sumar_pdf.php?id_libro=2369

FICHA TÉCNICA	
Título	No me acuerdo
Año	2020
Técnica	Archivo sonoro
Medidas	Variables. Duración 5:30 min.
Lugar	Editado desde Ñuñoa. Grabaciones de carácter multilocal.
Créditos	Obra financiada por Ars Electronica. Cita obra original: Me acuerdo (1978), Georges Perec. Audios anónimos Material gráfico: colaboradoras/es anónimas/os de Constanza Alvarado
Registro	Gaspar Vergara
Circulación	2021 Exposición colectiva Indisciplinas: Encuentro de prácticas artísticas contemporáneas. Curada por Iván Flores. Universidad Austral de Chile. Valdivia, Chile. 2021 9º Festival Internacional de Videoarte de Camagüey (FIVAC). Camagüey, Cuba. 2020. I Festival Iberoamericano de Videoarte y Animación “Cero violencia contra las mujeres”. Museo de Mujeres de Costa Rica y Centro Cultural de España). Online. 2020 Exposición colectiva Austral Garden: Mutations en Kleper’s Garden, Festival Ars Electronica, Austria. Curada por Iván Flores. Online.

me rayé todo el cuerpo

Cuerpo de obra versus Obra de cuerpo

Luz Condeza



Corre el 2021. Es mi primer año en el Doctorado en Artes y curso una asignatura que se llama "Performance y Artes Vivas". Nos encontramos en plena pandemia, justo en el momento en el cual, lo que creíamos que era un estado pasajero, se ha transformado en nuestra cotidianidad. Ya es un hecho: estamos aislados. Y no sabemos hasta cuándo. El contacto con mis compañerxs está mediado por una pantalla cuadriculada en la cual – en el mejor de los casos – puedo suponer o adivinar quiénes son algunxs de ellxs. A veces, cuando falla la señal, quedan inmóviles, como si la detención del tiempo pandémico se

concentrara en ese gesto congelado.

Cada lunes, de 18:00 a 21:00 me conecto con este espacio que opera como una suerte de tregua al virus, un oasis donde no existen el alcohol gel, el lysoform, las noticias fatalistas ni los aforos. Semana tras semana tenemos distintos encargos. Algunos son más interesantes que otros. Pero hoy día pasa algo distinto. Dos compañerxs comparten uno de sus trabajos. Es un audio llamado *Receta de Brownie Vegano*. Al escucharlo, todas las adiposidades de mi cuerpo resuenan, y lo hacen a tal punto que, durante varios años, visitaré esta

obra una y otra vez. Y es que este encargo es diferente. No está hecho desde lo cognitivo, sino desde el cuerpo. No tiene mascarillas, ni espacios asépticos: está completamente contaminado por las biografías al desnudo de estxs dos compañerxs. Apago la cámara, cierro los ojos, me cuelgan las lágrimas y me conecto con mi propia biografía. Y es que hasta entonces no había querido mirar de frente mi “sobre – peso” y cómo la norma social de un cuerpo biotípico violentaba constantemente mi morfología. Escucho por primera vez el concepto de

ACTIVISMO GORDO

Allí está, sonando, un audio en el cual dos compañerxs cuentan, a partir de la descripción de una receta de brownie, sus vivencias en primera persona de dos cuerpos que paralelamente estuvieron inmersxs en una cultura gordofóbica. El relato es un disparador de muchas memorias, que me interpelan y me identifican. ¿Desde cuándo el ser gorda empezó a ser algo culturalmente condenado? ¿Cómo es que me dejé dominar por el régimen de vigilancia de la policía social de los kilos? ¿Por qué la vergüenza ha sido mi compañera desde que mi cuerpo no encaja en el prototipo de los cuerpos hegemónicos?

RECETA DE BROWNIE VEGANO RESUENA EN MI CELULITIS

Y LA ACOGE, HACIÉNDOLA SENTIR POR PRIMERA

VEZ BELLA.

No siempre fui gorda. La acumulación de kilos en mi cuerpo fue progresiva, hasta que se instaló en forma rebelde, se convirtió en una “toma”, sin querer exiliarse ni desaparecer. La grasa es una okupa que llegó para quedarse.

El primer atracón que recuerdo fue el masticar compulsivamente una caja de miti – miti: unos chicles gigantes que existían en los años 80. Esa fue la reacción emocional que tuve frente a la reprensión de una tía. Tenía 9 años. Era tan flaca que un tío me decía “Auschwitz”. A esa delgadez se sumó la danza, a la que me dediqué y en la cual me sentí siempre “inmune” a cualquier alteración significativa en mi peso. Con mi embarazo, a los 35 años, engordé y nunca volví a mi peso original. Dejé de bailar. Ahí empezó mi historia gorda.

Los sentimientos de vergüenza son indescriptibles. Mi exmarido me apodó “ballena Wally” y me reprochaba que él se había casado con una “sma-

Il size” y no con una “big size”, lo que lo hacía sentirse “estafado”. Con el cambio de mi fisonomía se instaló la violencia. Creo que la frase que más me dolía era: “cuando comes, siento que no me amas”, como si el ser delgada fuera un sinónimo de “estar” para el otro. Diría más bien que se trataba de “estar” como el otro quería. Estaba convencida que mi cuerpo ya no era deseable. Me tragué toda la rabia, la pena y la vergüenza. Mastiqué la soledad, el aislamiento y la incomunicación. Deglutí la sumisión, la resignación y el patriarcado.

A los 49 años, divorciada y sintiéndome derrotada, la obra de Valentina Inostroza y Gabriel Hono, mis compañerxs de asignatura, abre una puerta en un túnel que parecía no tener salida. Y la salida que me ofrece no consiste en una dieta más: me muestra que una opción posible es resistir. No se trata de resistir frente a la tentación por comerme un chocolate, sino construir una resistencia por la validación y apreciación de un cuerpo no normado.

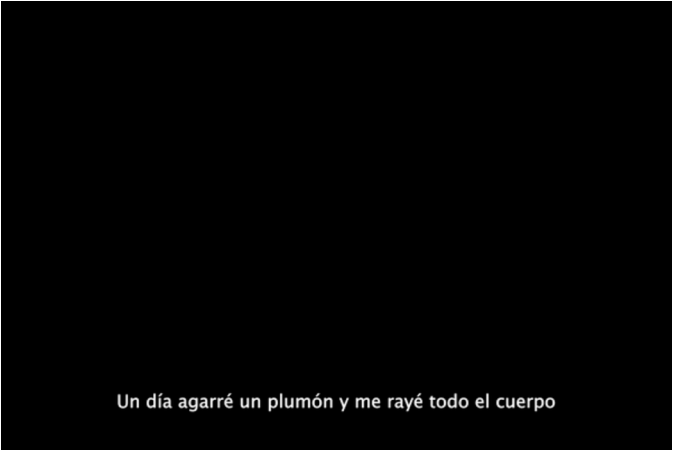
Receta de Brownie Vegano es un audio, un podcast, la descripción de una receta de cocina. Lxs autores la llaman “composición sonora”, pero yo digo que es un manifiesto. De manera

alternada, sus autores comentan episodios de sus biografías desde su infancia hasta la actualidad, en las cuales se fue configurando una visión negativa de ser gordx.

RECETA DE BROWNIE VEGANO DEVINO

UNA HERRAMIENTA PARA RESISTIR, UNA RECETA PARA EMPODERARME.

La pandemia es para mi una oportunidad para enfocarme en mí misma, y para reinventarme. He contratado un personal trainer con el que me conecto telemáticamente tres veces por semana. Me autoimpongo el rigor de la disciplina y, secretamente, me propongo “ser su flyer”. Quiero que se sienta orgullosa de mí. Adicionalmente me receto un riguroso plan de trote, de elongación y restrinjo mi alimentación. Hace años que no me siento tan bien, tan cerca por fin de volver a mi peso original. El sufrimiento está por terminar, podré recuperar mi autoestima. En medio de esta batalla, escucho este relato que valida mi cuerpo tal cual es. Sí: quiero ser flaca y lo asumo. Pero también quiero ser feliz. De pronto, yo, una mujer cisgénero, blanca, me siento parte de las disidencias. Escuchar a mis compañerxs con su valiente y mordaz relato



Un día agarré un plumón y me rayé todo el cuerpo

es asistir a una salida del clóset, clóset en el cual, a su vez, me siento encerrada —sin haberlo sabido antes— desde hace 14 años. Es quizás posible —remotamente al menos— que yo sea suficiente.

Como bailarina toda mi vida he purgado mis excesos alimenticios con ayunos prolongados. El purgar se convirtió en una costumbre compensatoria. Purgar, del latín *purg* re significa limpiar, purificar algo, quitándole lo innecesario, inconveniente o superfluo. “Brownie Vegano” vino a mostrarme que la práctica artística puede purgar lo que sobra. Pero que lo que sobra no es la grasa, sino la connotación que le damos.

Hace un tiempo Valentina me pidió participar de este proyecto. Me costó determinarme a empezar el texto, y,

sobre todo, a terminarlo. Dicen que una procrastina por perfeccionismo. En mi caso, procrastiné también —y, sobre todo— por dolor. Dolor de reconectarme con la violencia patriarcal de la gordofobia. Dolor de recordar las veces que me he tapado, enmascarado, disfrazado y camuflado. Las veces que no he querido ser vista, y, sin embargo, sentir que ocupo cada vez más espacio. Sí, abrazo el activismo gordo, pero no lo encarno. Y es que me cuesta quererme sabiéndome gorda. Quizás lxs decepciono porque no he alcanzado la libertad de Valentina y Gabriel, y soy un fraude para ellxs, y para la potencia política de *Receta de Brownie Vegano*, la misma obra de la cual quiero hacer una apología. Siendo transparente, y totalmente honesta, quisiera pesar treinta kilos menos.

Pero hoy, o mientras tanto, quiero quererme y, definitivamente visibilizar los estragos de la gordofobia y abrazar el activismo gordo.

NO ENCARNO EL ACTIVISMO GORDO PERO LO ABRAZO CON CONVICCIÓN

Los nueve minutos y cuarenta y siete segundos que dura *Receta de Brownie Vegano* me bastan para resignificar mi cuerpo. No estoy sola. Sabía que había otrxs gordxs en el mundo. Pero no sabía que había otrxs gordxs que sentían lo que yo sentía, y menos que eran artistas, y menos que eran mis compañerxs de curso.

Debo reconocer que, en mi caso,

Como por rebeldía
Como por impotencia
Como por dolor

Pero mientras lo hago e indago en mi compulsión por la ingesta y la purga, quiero abrazar mi cuerpo gordo.

Hoy,

ME PESA EL CUERPO

ME PESAN LOS ERRORES DEL PASADO

ME PESAN LAS MALAS DECISIONES

PERO MÁS

ME PESA LA PESA

La pesa, dictadora que perpetúa un ideal estético nefasto.

Debo entregar este texto. Queda tanto por decir... En particular, quería agregar un análisis procedimental de la obra. Algo me falta. Salgo de mi casa en busca de un brownie. Quiero corporalizar la escritura. Pien-

so que en mi dieta actual no debería incorporar el azúcar ni la mantequilla. Pienso que es una contradicción, y acojo la disociación paradójica que atraviesa mi militancia.

Me conecto con el día, hace cuatro años atrás en que —en una fría tarde pandémica— una receta telemática vino a pulverizar para siempre una infinidad de creencias. Una composición sonora en la cual el ritmo del relato, la honestidad de las vivencias, la identificación de lxs artistas entre sí agitaban los mitos que estaban incrustados en mi cuerpo.

Encuentro mi brownie. No está caliente, ni tiene pepitas de chocolate, ni nueces, ni helado de vainilla. Tampoco es vegano.

Pido un té, y envío una foto a Valentina. Me responde casi instantáneamente: “Me encanta”. Y es que en la complicidad de una ciudad al sur del mundo, nos conectamos. Sin pandemia y sin palabras. Ambas sabemos que este brownie es el mismo brownie que en el 2021 comieron con Gabriel como parte de su práctica artística.

Un brownie que es todos los brownies. Los brownies que hemos comido, y los que comeremos. Los que serán cómplices de incluir los cuerpos discriminados y auto-segregados incorporándolos a un presente posible, con la compulsión y pulsión de su militancia. Los brownies que no serán un “cuerpo de obra” sino una “obra de cuerpo”.

← complicidad gestual



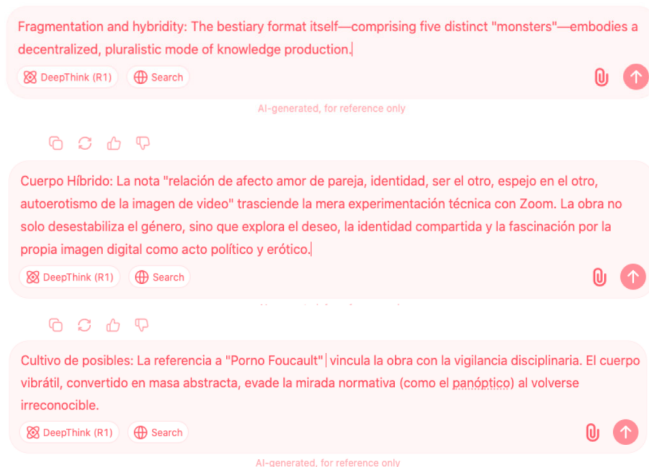
FICHA TÉCNICA	
Título	Receta de brownie vegano
Año	2021
Técnica	Composición sonora.
Medidas	Variables. Duración 9:47 min.
Lugar	Providencia.
Créditos	Creadores/as, escritura y montaje de sonido: Gabriel Hono y Valentina Inostroza. Voz secundaria: Soledad Arancibia Villegas.
Registro	Gabriel Hono y Valentina Inostroza.
Circulación	2023 Menstruasopa marmolada + Brownie Vegano. Apertura de proceso en conjunto con Estela Morales., Coma. Valdivia, Chile. 2022 Exposición colectiva Habitar: Espacios y Memorias. Curaduría: Catherine Núñez Flos. Centro Cultural Osorno. Osorno, Chile. 2021 Exposición colectiva ¿Cómo accionar una revuelta? 3era edición de FRANZISKA Encuentro de Imagen en movimiento. Organizado por Lolita Pank. CDMX, México.

Desde México me llegaron mensajes que decían "¿a mí también me pasó?"



MM: Metodologías Monstruosas

Valentina Serrati



Esos duendes de pánico de identidad: poner con y entre sí neuronas, ser generativo, los datos generados y los aparatos de control/los que
¿quién como siempre en cada imagen.

Valentina Inostroza nos presenta un cuerpo de obra medial que no se arroja con urgencia a lo contingente, sino una criatura que se gesta lentamente en el tiempo, como si cada pliegue visual fuese la capa geológica de una experiencia íntima. Aquí no hay vocación de denuncia momentánea, sino una voluntad sostenida por entretejer lo biográfico que se expanden hacia críticas más amplias de las estructuras normativas de identidad

universales en cuanto a identidad, género y sexualidad. El cuerpo de obra políticamente comprometido con estos problemas, no responde a un evento singular, sino que construye una indagación a distintos niveles de profundidad y cuestionamiento crítico, utilizando la práctica medial interactiva entendida como cuerpo-máquina como articulador de estas posibles respuestas. Específicamente, nos interesa ver cómo,

Figura 1.
Inostroza, V. (2020)
Cuerpo Híbrido.

Imagen registro
videoinstalación



Figura 2.
Inostroza, V. (2020)
*Reflejos en el ojo de un
software*.

Imagen registro
videoinstalación.



en el desarrollo de la investigación de la artista, los cuerpos interactúan con las herramientas digitales cuestionando las normas corporales y binarismos deterministas, para ser transformados por ellas en la construcción de identidades fluidas, híbridas y monstruosas —en el mejor sentido de la palabra—. El formato bestiario —una colección de seres monstruosos— sirve como espacio metafórico y especulativo para imagi-

nar alternativas a las construcciones hegemónicas, reflejando un enfoque crítico a las que se imponen como categorizaciones rígidas de cuerpos e identidades

Su investigación involucra explícitamente a la tecnología como medio para “hackear” sistemas normativos, en particular a través del uso no tradicional de hardware y software.

Figura 3.

Inostroza, V. (2020)
Cultivo de posibles.

Imagen registro
videoinstalación



Ejemplos de esto: al usar los efectos y glitches resultantes del software de transmisión de video a tiempo real de la aplicación Zoom, para crear mutaciones identitarias, en *Cuerpo híbrido* (Fig. 1)

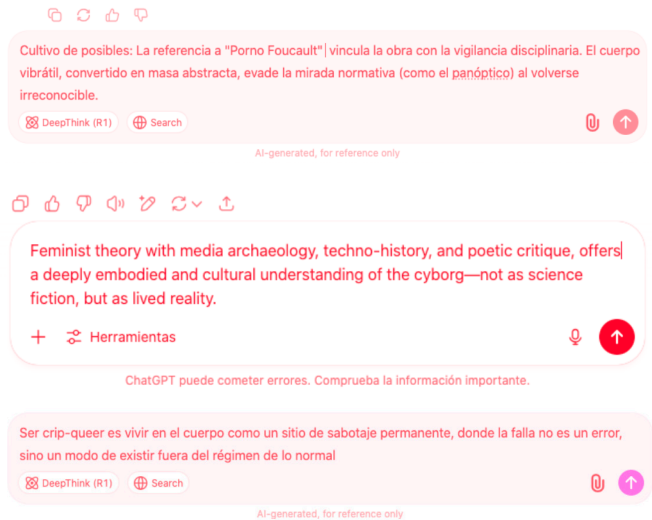
Evidenciar las agencias ocultas en los datos generativos de PIFuHD que reproduce sesgos de género y racializados al generar avatares “monstruosos” (Fig. 2)

El cuerpx es tratado como material mutable, capaz de ser “reescrito” mediante la tecnología Hydra, una plataforma de live-coding usada para distorsionar y regenerar imágenes en tiempo real (Fig.3)

Siguiendo esta misma lógica, es imposible entonces que dejemos de referirnos a las perspectivas cyborg

y de corporeidad fluida que nacen en el seno de teorías posthumanistas, feministas y tecnocríticas en los años 80s y 90s. El “Manifiesto Cíborg” de Donna Haraway de 1985 y otras autoras como Sadie Plant en su texto de 1997 “Zeros + Ones: Digital Women + the New Technoculture” constituyen la piedra fundacional para desafiar las nociones tradicionales de corporeidad, identidad y subjetividad. El cyborg, organismo cibernético, como entidad híbrida, difumina las fronteras entre lo humano, la máquina y el animal. El cyborg permite a los cuerpxs ser figuras íntimamente conectadas a las máquinas y a los sistemas de información, no separadas de ellxs. Plant ofrece una versión del cyborg apoyada en una visión anti humanista del feminismo: el “yo” ya está fragmentado, descen-

Plataforma creada por la artista-programadora Olivia Jack.



trado e interconectado. En lugar de reivindicar una identidad femenina, el cyberfeminismo de Plant abraza la multiplicidad, la mutación y la fluidez, cualidades asociadas tanto a los sistemas digitales como a una reinterpretación feminista del cuerpo. Se vuelve entonces imperante en este bestiario de V. Inostroza, el cyborg como estrategia para romper con las estructuras binarias rígidas preestablecidas (humano/máquina, orgánico/artificial, masculino/femenino), lo que permite nuevas posibilidades políticas y epistemológicas. ¿Acaso pudieran ser las propias tecnologías digitales las que provocan estos colapsos? No es coincidencia que los resultados estéticos del cuerpo de su

obra nos remitan a las obras cyberfeministas de esta época, sugiriéndonos que la cibercultura establecida en los 90s ya era posgénero.

En este proyecto, la artista adopta al cyborg como marco para re-imaginar la identidad, el cuerpo se considera un material hackeable, mutable, capaz de ser “reescrito” mediante la tecnología, hibridación virtual y manipulación de datos biométricos. Esto último nos introduce a una nueva deriva, desde la mediación tecnológica del hardware se desplaza hacia nuevas lógicas del “wet-ware”. Una vitalidad posthumana presente en obras como Cultivo de posibles y BLOB 179 (Fig. 4) difuminan las fronteras entre lo humano/no humano, lo

Figura 4.
Inostroza, V. (2020)
BLOB 179.

Imagen registro
instalación.



orgánico/digital y lo vivo/no vivo. Las corporalidades fluidas en este cuerpo de obra hacer eco en las teorías de la una nueva encarnación (Merleau-Ponty, fenomenología feminista) y el nuevo materialismo, sugiriendo que los cuerpxs no son fijos, sino que se reconfiguran continuamente a través de la tecnología, el medio ambiente y las prácticas sociales.

Inspirada entonces en teóricas como Karen Barad (realismo agencial), interpreto la corporeidad presentada por V. Inostroza como un proceso de intra-actividad: los cuerpos co-emergen con sus entornos y tecno-sistemas. Esta fluidez “mojada” desafía las normas heteronormativas, y antropocéntricas, las desplaza por nuevos acontecimientos más actuales de la encarnación queer post- posthumanista.

New chat

Abecedario Monstruoso: La frase "el mensaje oculto de la palabra guarda el secreto codificado de lo innombrable" sugiere que la distorsión sonora de "GORDA" no es solo crítica a la gordofobia, sino un gesto de criptografía afectiva, donde lo no dicho (el estigma) se vuelve audible a través de la vibración.

DeepThink (R1) Search



AI-generated, for reference only

Conclusión: Lo monstruoso no es un accidente, sino una estrategia de visibilización de las violencias inscritas en la tecnología.<<

DeepThink (R1) Search



AI-generated, for reference only

La artista toma como referencia importante en su desarrollo de investigación la praxis xenofeminista. El xenofeminismo, por ejemplo, del colectivo Laboria Cuboniks, defiende la hackabilidad del género, la tecnología y la biología, rechazando las binariedades naturalizadas. Más interesante aún para este análisis, introduce otras formas de erotismo sexual al proponer una ruptura con los marcos normativos de género, cuerpo y deseo.

El xenofeminismo imagina un erotismo que puede ser artificial, múltiple, tecnológico, no humano, queer y antiesencialista, habilitando un campo fértil para narrativas nuevas sobre el placer, el goce, el cuerpo y la identidad. Surge entonces una especie de posible manifiesto de los afectos disidentes; donde la rabia, el placer y el amor son herramientas para rewilder la tecnología. Desde las prácticas tecno-performáticas que

realiza V. Inostroza usamos el término rewilder, que proviene del inglés "rewilding" para aludir a una reapropiación del cuerpo como territorio salvaje, fuera de normas culturales restrictivas.

Siguiendo con esta idea, la estrategia de usar tecnologías hápticas para la producción de obra, donde el motivo recurrente de la vibración como las plataformas vibratorias y los paisajes sonoros en Abecedario Monstruoso simbolizan tanto la desestabilización de estados fijos, así como agitaciones desde lo que se considera un cierto tipo de vitalidad maquínica.

Este modo de "estar vivo" recibe recíprocamente la agitación de lo humano y pudiera ofrecer a su vez nuevas formas de autoerotismo tecnológico. Puede verse como una expansión del erotismo en clave xenofeminista, el autoerotismo o el deseo colectivo de las ficciones especulativas avatáricas,

rechazando los ritmos capitalistas de productividad, eficiencia y consumo, celebrando los tiempos disidentes de lentitud, pausas y repeticiones. La alienación identitaria, no como algo negativo, sino como una herramienta para devenir-otro, para salirse de los guiones sexuales y afectivos que impone la tradición, donde el erotismo puede encarnar lo no identificable, lo mutante, lo no humano incluso.

Valentina Inostroza construye desde la erosión suave del archivo personal, desde la fricción entre lo humano y lo post-humano, desde el aprendizaje maquínico como acto afectivo. En su obra, el algoritmo no es herramienta sino interlocutor; el código, un lenguaje que se apropia y se erotiza. La pregunta por el género o la identidad no se responde con banderas fijas, sino con superficies mutantes: glitches, reflejos, texturas inestables que permiten pensar corporalidades no determinadas, no binarias, no fijas. Cuerpos que hackean sus propias formas, que se abren al devenir del monstrux.

Lxs monstruxs aquí, no son deformidad sino potencia de lo otro. Es espejo quebrado donde se revela el rostro del amor: el del amor romántico, del autoerotismo mediado por

pantallas, del deseo proyectado en el otro como prótesis del yo. Fig.5. Es en estas imágenes que se confunden rostro y avatar, carne y píxel, donde emerge una sensibilidad cyborg —no como fetiche tecnofílico— sino como posibilidad ética de coexistencia con lo múltiple, con lo alterado, con lo extra-humano.

La búsqueda de un lenguaje personal es evidente en las metodologías experimentales de la artista, donde la tecnología no es sólo una herramienta sino un agente activo en la remodelación de las realidades corpóreas y de género y sexualidad. La tecnología no es neutral; está impregnada de afectos y resistencias personales que amplían su potencial subversivo. Sus metodologías monstruosas se alinean con las teorías contemporáneas queer y decoloniales de resistencia. Además, V. Inostroza nos adelanta las consideraciones y las implicaciones éticas del uso de datos biométricos/ y de la invasión de IA en el arte, dada la tensión entre la subversión, la reproducción de sesgos y la multiplicación de las ficciones posibles.

FICHA TÉCNICA	
Título	Topografías monstruosas. Obras: Cuerpo híbrido, Cultivo de posibles, Abecedario Monstruoso, BLOB 179 y Reflejos en el ojo de un software.
Año	2020 - 2021
Técnica	Performance digital, programación en vivo, videoarte, composición sonora, bioarte, litografía y 3D digital.
Medidas	Variables.
Lugar	Ñuñoa, Providencia y Valdivia.
Créditos	Co-autor Cuerpo híbrido: Gaspar Vergara. Asistencia en conceptualización: Valentina Serrati y Martina Mella. Asistencia en montaje exposición individual: Gaspar Vergara y Robert Tampe. Serie asociada a la memoria de magíster TOPOGRAFÍAS MONSTRUOSAS: Bestiario xenofeminista de agencias entremezcladas. Pontificia Universidad Católica de Chile.
Registro	Gaspar Vergara, Benjamín Matte y archivo de la artista.
Circulación	2022 Exposición colectiva (De) generando parentescos: Conjuguar y conjurar mundos. Espacio Vilches. Santiago, Chile. 2022 Exposición individual Topografías Monstruosas: Bestiario xenofeminista de agencias entremezcladas. Sala blanca, Campus Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile. 2021 Exposición colectiva El problema de un mundo encapsulado: Fármacocultura. Museo de Química y Farmacia Profesor César Leyton Caravagno. Online.





Cuerpo Vibrátil: el temblor en el que nos encontramos

Alejandra Wolff

Y aunque ella no podía
extender sus miembros y,
aunque para ella en este
momento el sol se ha hundido
y no hay luna,
ella continúa alimentando la
llama.

GLORIA ANZALDÚA, *Borderlands/
La Frontera*, 1987.

Noviembre, calor, próximo a las fechas en que se conmemora el “Día Internacional de la lucha contra la violencia hacia las mujeres”. Un auditorio con todo el marco académico celebratorio de la arquitectura hegemónica. Un grupo sentado compartiendo una mesa con mantel largo. Micrófonos para los panelistas. Se dan las bienvenidas correspondientes. Se procede

a las palabras, hablar de prácticas artísticas como investigación.

La palabra se cede a la siguiente exponente. Procede a avanzar casi al abismo del escenario. Coloca como podio una máquina de temblores. Ascende sobre el aparato, un banquillo, un escaño o una escalinata. Dispone su cuerpo frente a las audiencias exhibiendo su



*Al comenzar mi sesión, dos hombres de traje pujan entre sí, entre
y se van, dos inermes, sin haberse un pelo más entusiasmados.*

vientre y sus piernas. Habla, relata la ciencia de su asunto, mientras la máquina tiembla. Su voz vibra al ritmo de la máquina reductora. La monstruosidad es el tema de esta memoria. Inscrita en un cuerpo que se excede más allá de los deseos de un padre, de las miradas de etiqueta que parten fuera del recinto. Hay en esta sesión una acción subversiva. Exponer la intimidad de nuestras cuerpos es un acto político. Un cuerpo que, imaginado bajo el marco impositivo de un modelo sexo-genérico, debe comportarse con la delgadez magra para ser abrazado, una cuerpo que según los mecanismos que perpetúan la violencia, debe para sentir deseo y ser deseada, edificarse en la delgadez extrema, de la juventud lisa y (para mejor “efecto”), blanca.

El contexto del Congreso y las relaciones entre artistas e investigadores proporciona el marco metodológico para soportes amplios de presentación. El formato de la *perfoconferencia* es en este caso, parte de esa subversión y resistencia. La lectura performática hace de la letra un cuerpo vibrante. Y al mismo tiempo que se desmarca de la postura académica, se plantean los asuntos contrahegemónicos que

el ejercicio sobre la máquina hacen ver.

El cuerpo sube a una balanza que vibra, una máquina que hace temblar al mismo tiempo que promete deshacer lo acumulado en exceso, un sobrepeso normado como monstruoso, una marca estereotipada en torno a la salud, la naturaleza corpórea y su imagen, una estética indeseable, una cuerpo desterrada del placer, marginada a la insatisfacción por el esquema paternalista del adoctrinamiento.

El vínculo paterno, se despliega entre mandatos, promesas y deberes. En el “ser la buena hija” se hallan las pautas del buen salvaje, la obediencia, la naturalización y normalización biológica que nos obliga a ocuparnos de nuestra cuerpo siguiendo las pautas hegemónicas del afecto y el deseo. Allí impera el ser deseado por sobre la subjetividad deseante. En este gesto, aparentemente amoroso, se termina por inscribir la herida colonial que hay en la lógica patriarcal del patrimonio: ese espacio donde se debate la herencia y la memoria, los capitales simbólicos, las economías afectivas y los proyectos futuros. Propiedad y *con propiedad* se disputan el

terreno del cuerpo. Inscribirse en la tradición de la familia y ocupar el lugar enunciado, batalla en contra del derecho a dibujar la autonomía imaginada.

La delgadez filosa, impuesta por el espejo paterno, se hace ver en el envoltorio de un regalo, un disfraz para la marca que una retórica médica ocupa en nombre de la apariencia saludable. Aquí la herida se hace visible, esta marca que no cicatriza en tanto hiere, se impone desde su imperativo colonial. Se trata del daño ejercido sobre los cuerpos colonizados, transmitido de generación en generación, mediante mecanismos de dominio y seducción; he allí su cara más perversa. Bajo el contrato “amoroso” de una promesa de cuidado, esta lesión se ha infringido enmascarada para imponer el nombre del padre y cumplir su ley. Mediante su dominio, se ha edificado el territorio de la otredad. Esa que confina al cuerpo y la subjetividad que lo construye, al destierro y la explotación. Su marca es la violencia impuesta para imponer la hegemonía blanca, masculina y burguesa, asegurando con ello, los moldes racializados, los patrones de género y las pautas de la clase.

La delgadez prometida en el manual de la máquina vibrante, depende de la acción de sostener el equilibrio. Bajo este principio, la musculatura se contrae a fin de evitar la caída. ¿Qué caída? En el ejercicio de exponerse oral y corporalmente, Valentina desafía las gravedades de su órbita familiar, muestra la violencia del mandato magro que nos interpela en forma de odio. Odio a los y las cuerpos de talla XL, odio a las “glotonerías insaciables”, a los desbordes insurgentes que escapan a las medidas culinarias de la mesa discreta y silenciosa. Callar y cerrar la boca; mandatos femeninos que perpetúan el control sobre nuestros y nuestras cuerpos.

Cada gota de sudor que la máquina hace caer cuando el cuerpo se resiste al desequilibrio, es una marca del motor rabioso que impulsa la rebeldía. Resistirse a las tecnologías escópicas de la mirada hegemónica, invirtiendo la dirección del espejo, transforma la mampara que nos separa, en la jaula de ese otro. Mientras lo que nos mira es mirado, su imagen nos toca con su amenazante contagio.

Venganza desbordada, insulto vibrante, herida cerosa de grasa y

gordura se escuchan en el texto que se lee. La hendidura de un castigo se acusa en este manifiesto. La práctica artística aborda la obligación impuesta por satisfacer las expectativas normadas que garantizarían la pertenencia. Familia, nación, mujeres, comunidades de cuerpos, cuerpos y territorios, territorios corpóreos y corporales. Materia significada entre los límites del lenguaje, enunciados que figuran la distancia con ese, mi y nuestros otros.

La monstruosidad está incrustada en el cuerpo del otro. Subalternidad y diferencia se encuentran entramados en la lógica de la hegemonía. La fisonomía puesta en valor por el prisma colonial, se viste en este caso de culposa gordura, de obesidad expulsada, de gula pecaminosa. Su remedio se enviste de sudor, de agitación y de silencio, allí donde hay boca cerrada, no hay peligro de lo que consumimos. Sin embargo, en este ejercicio de habla, se expulsa lo que no se ha dicho, lo guardado se hace ver y escuchar bajo el vibrato de una voz que se rebela. Aquí, “lo personal es político”. La urgencia se devela en las restricciones que las políticas del cuerpo nos imponen y en las reacciones de los asistentes que evidencian la violen-

cia de la invisibilidad mediante el acto de levantarse y dar la espalda.

Autoconcebirse como monstruosa, manifiesta la herida colonial de las engenerizaciones, la huella de una regla naturalizada que impuso los lindes de género y sus representaciones para controlar las fuentes corpóreas de la reproducción y los saberes del cuerpo, para así, disponer y administrar los medios de producción. Es la marca de una herencia inscrita en la palabra heredada.

En esta cuerpa está también la que nos habita, todas aquellas acciones que nos oprimen y nos hacen partícipe de una comunidad. El exilio de la norma se convierte en el placer de la insurrección, ir en contra cataliza una serie de reacciones. Cada una es un potencial espacio de placer, allí donde este ha sido negado, allí donde se esconde el castigo se levanta el reclamo por el sujeto deseante, por la sujeta deseada. Al mandato patriarcal se suma la castración de la culpa y la vergüenza que erigieron los constructos ético-estéticos de la religión. Belleza y bondad se alían para perfilar la aspiración de un orden inalterable.

Esta performance irrumpe para evidenciar ese vínculo, para exponer exponiéndose aquella marca perpetuada por los imaginarios simbólicos que han colaborado con la hegemonía clínica, con el mercado de la estética y con los odios a las diferencias.

El gordodio es un eje que aborda esta lectura y en el relato se avisan las estrategias del activismo como un territorio de oposición, el cultivo literal y metafórico de esa resistencia quedó grabado en las impresiones evocadas en esta lectura mientras se declara: 98 calorías gastadas

FICHA TÉCNICA	
Título	Perfoconferencia Vibrátil
Año	2022
Técnica	Perfoconferencia
Medidas	No aplica. Texto: 3 páginas.
Lugar	Providencia.
Créditos	No aplica.
Registro	Alejandra Wolff
Circulación	2022 1er Congreso Latinoamericano de Práctica Artística como Investigación. Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.





Transmutar¹

Conversación entre Midora Sovino y Valentina Inostroza

↑ Conversar, etimológicamente,
, significa 'juntas der la muela'.



Transmutâre 'mudar de una parte a otra'.

1. tr. Mudar o convertir algo en otra cosa. U. t. c. prnl.
2. Sin.: **transmudar, convertir, transformar, metamorfosear, cambiar, mudar.**

¹ El formato de conversación lo definimos juntas en una reunión —en la que también estuvo Daniela— realizada el 15 de julio, cuando nos reunimos para conversar en torno al texto y a Bau. Casualmente, ese día habría sido su cumpleaños. Quizás no sea solo coincidencia, sino un pequeño indicio de la forma en que su presencia sigue trenzando tiempos y encuentros.



M: A Bau la conocí en 2018, creo que fue a principios de año. No recuerdo bien la fecha, pero sí el lugar: estábamos en el pasillo de la biblioteca de la universidad. Bau vendía su arte —entre otras cosas, serigrafías— y, al verla, quedé muy asombrada. Sentí que su presencia era algo sobrenatural; parecía una ninfa del bosque valdiviano vistiendo ropas comunes para infiltrarse en esa fría ciudad.

Se llamaba Emilia Milen, pero eso recién lo supe después de ese fatídico 16 de febrero de 2021. Yo siempre le dije Bau. Aún recuerdo el mensaje en un grupo de *WhatsApp* sobre lo sucedido en Riñihue: le habían disparado a una persona y estaba en urgencia, pero quería creer que era un alcance de nombre. No podía ser ella.

A Vale también la conocí en 2018, a finales de año, después de la toma feminista. En los medios lo llamaron el Mayo Feminista, pero en realidad partió un 17 de abril, ocupando el edificio CIDFIL² de la Universidad Austral de Chile, y se extendió posteriormente a otras facultades y ciudades a lo largo del país. Recuerdo que Vale estuvo presente en las acciones por “Fran, yo te creo”, acompañando el juicio a una compañera de derecho después de que denunciara a su abusador y de que él la demandara de vuelta.

V: A Bau no la conocí de forma cercana, pero siempre la veía a lo lejos. Ella estaba involucrada en cosas que a mí también me importaban, y a veces habitamos los mismos espacios y personas, como

² Centro de Innovación Docente Facultad de Filosofía y Humanidades.



Midora. Me sorprendía su energía y vitalidad, ese brillo que creo que también tiene Midora. Respecto a la toma, yo la viví parcialmente: iba a donar comida, hacía algunas actas y también marchaba, pero no di todo de mí, como sí lo hizo Midora y muchas otras compañeras, a quienes agradezco por haber avivado el fuego en mí y por haber logrado cosas impensadas en un entorno donde las violencias patriarcales se normalizan.

No recuerdo cómo supe la noticia, pero sí que me remeció bastante y sabía que necesitaba hacer algo para insistir en su presencia y exigir justicia, porque estoy segura de que ella habría hecho algo así por mí, y Midora también hubiese sido su principal aliada.

M: Desde el 17 de abril de 2018, cuando nos tomamos la universidad, salimos muchas veces a la calle a protestar. En casi todas las manifestaciones estaba Bau. El 2019, en las marchas del estallido social, también estuvo presente. Al principio no sabía mucho de ella, pero quería conocerla. Lo primero que le compré fue un cartel serigrafado por ella que decía: “si me kieres, kiereme trans”, objeto que siempre llevo conmigo. En ese momento pensaba que Bau estudiaba artes, porque la vi varias veces en la toma e incluso pintó un mural allí.

V: Yo pasaba por el mural todos los días, por lo que habita en mi imaginario. Sabía que una parte la había pintado Bau. El mural sigue ahí, acumulando otras imágenes, demandas y rabias. Creo que el

Fotografía de Sofía
Yelori (2018).



lenguaje de los muros es un espacio donde la he revisitado, donde me la encuentro al caminar; su cara y su nombre se me aparecen constantemente entre las calles de Valdivia y Santiago, emergiendo en el pavimento. Quizás por ello me hizo sentido sumarme a este diálogo callejero, convocar a personas cercanas a realizar una imagen de su rostro, en gran formato y también en un lenguaje próximo a ella, desde una materialidad orgánica y en constante transmutación.

M: Bau era lo más cercano a lo cuir que conocía, no lo queer que venden en junio. Ella era realmente una desertora del género. A mí lo cuir me llegó con Butler; a ella se le daba como parte de sí. Antes de

conocer a Bau, solo había conocido desde la poesía trans-travesti a Mara Rita y Claudia Rodríguez, pero nunca me había detenido a pensar tan detenidamente en las imposiciones de género hasta 2018. Parece que ha pasado tanto tiempo desde la toma y nuestra búsqueda por cambiar todo lo establecido.

V: A mí también me llegó con Butler; me hizo sentido pensar lo raro, pensar desde lo raro. En particular me conmovió un extracto que mencionaba la pregunta sobre qué cuerpos merecen ser llorados. Quizás el mural era una forma de llorarla, de llorarla en lo público, de reclamar en grande su presencia.

M: Últimamente, para buscar inspiración para este texto y no llorar en el intento, he estado leyendo a Preciado, quien plantea “[...] Surge así, en medio de la guerra fría, una nueva distinción ontológico-sexual entre los hombres y mujeres «cis», aquellos que conservan el género que les fue asignados en el momento del nacimiento, y los hombres y mujeres «trans» o «tecno» aquellos que apelarán a las tecnologías hormonales, quirúrgicas y/o legales para modificar esa asignación”³ (2008, p. 85). Bau intervenía esas tecnologías de género desde su tránsito constante, desde una apertura radical a la mutación. Su existencia era ya una forma de desobediencia, un gesto vital que desbordaba lo impuesto.

También he revisado otros materiales y creo que lo más cercano a Bau es la performance de Seba Calfuqueo *You will never be a weye* (2015). En la obra ella aborda su relación con lo mapuche y cómo su sexualidad y género eran resignificados desde lo weye, palabra en mapuzugun que se utiliza para nombrar a las personas que se identifican fuera de la norma binaria de género. Yo nunca entenderé

bien lo que es ser weye, por mucho que lea *El género en disputa* (1990) y cite a Preciado. Pero sé que a Bau la mataron en una recuperación territorial mapuche. La mataron por ser trans. Entiendo la peligrosidad que significa para ciertos grupos de poder aquello que desborda el mandato blanco y cisheteropatriarcal.

El 16 de febrero de 2021, pasada la medianoche, Bau fue asesinada. Bau la defensora territorial, Bau la artista, Bau en la playa de San Ignacio, libre, trenzándose el pelo.

El 25 de enero, con resolución dividida, el tribunal declaró culpable a un único acusado, pero no pasó nada con los autores intelectuales del hecho. El 30 de enero, posterior a la resolución, Vale nos convocó a realizar *Transmutar* como homenaje a Bau.

Vale es vegana, igual que lo era Bau, así que la acción fue realizada sin ingredientes de origen animal. La receta para generar la sustancia que actuaría como pintura contenía musgo, agar-agar, cerveza, harina, todo licuado y dispuesto en botellas para que se creara un ecosistema próspero, capaz de sobrevivir una

3 Preciado, P. B. (2008). *Testo yonqui: Sexo, drogas y biopolítica*. Barcelona, España: Espasa Calpe.

vez adherido al muro. Creamos — junto a Flo, Pilar y Vale— un gran stencil de su rostro para que sumara al tránsito de la ciudad, para que su presencia siga habitando y transmutando, para que su lema “reforesta el cerro, di te kiero” se hiciera materia entre quienes la conocimos.

V: Estuve unos días recolectando musgo; le pedí a mi mamá que me acompañara a buscar. Luego realicé la mezcla y la guardé para que fermentara. Mientras eso ocurría, la acción se fraguaba en forma paralela. Pilar creó el retrato y lo envié; luego, con Midora y Flo, lo convertimos en stencil. Recuerdo esa tarde en la Ex Fábrica: fue triste y también conmovedor, literalmente nos puso en movimiento. Entre lápices, cortacartones y tijeras, píxeles y plástico reutilizado, apareció su rostro. Después, entre las/es cuatro, buscamos un lugar y acordamos un muro blanco, inmaculado, que daba hacia una calle transitada. Junto con Flo realizamos la intervención, y Cami nos acompañó haciendo el registro que ven aquí. Pasé a regar su imagen un par de veces para que el intenso verano no la afectara, y perduró en el muro por unos meses, hasta que el ritmo de la ciudad hizo lo suyo.

M: En Transmutar convertimos el dolor en semilla. Bau, como compost, se transformó en nutriente; su muerte alimenta la resistencia, su memoria abona la lucha cuir, ácrata, antiespecista y territorial. Pienso en lo que dice Silvia Rivera Cusicanqui cuando habla de lo ch’ixi: “La coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagোনizan o se complementan” (2010, p. 69). Bau era ch’ixi: mapuche y urbana, trans, anarquista y vegana. No buscaba sintetizar estas identidades, sino habitarlas simultáneamente, manteniéndolas en tensión y, a la vez, tendiendo puentes entre mundos que rara vez se tocan. En esa fricción vivía su potencia, y en su memoria sigue germinando.

Su asesinato nos afectó profundamente —digo “nos” porque su huella dejó una estela en quienes la conocimos y también en muchas personas más. Tenía solo 24 años cuando la mataron. Yo no pude seguir estudiando derecho después de lo que pasó, en parte porque, desde entonces, no puedo confiar en una justicia que avaló el crimen, que no supo —o no quiso— protegerla.

Transmutar fue más que una imagen, una acción o un homenaje: fue

sentir, por breves instantes, que su presencia seguía ahí. Fue reconocer que, a través del musgo, la espesura y la tristeza de esos días, su ausencia comenzaba a transformarse en memoria viva, urgente y presente.



Que vuelvan las plantas de entre las sombras.
Que vuelvan las muertas de entre las sombras.
Que vuelva mi amiga de entre las sombras.
Que vuelvan las cabras de entre las sombras.
Que vuelva la mapu de entre las sombras.

(Bau, *Que vuelvan les cabres desde las sombras*, 2019)

Que vuelva Bau de entre las sombras.

FICHA TÉCNICA	
Título	Transmutar
Año	2023
Técnica	Mural de musgo, stencil.
Medidas	1,70 x 1,30 m.
Lugar	Fachada calle Yungay, Valdivia.
Créditos	Co-autoría: Florentew, Midora Sovino, LaPilar y Valentina Inostroza. Asistencia: Camila Núñez.
Registro	Camila Núñez y Sofía Yelor
Circulación	No aplica.



Una pregunta en voz alta: (Re)clamar de Valentina Inostroza

Ignacio Szmulewicz R.



Palabras que caen al río

Imagine que camina por las calles de una ciudad y es interrumpido por una extraña procesión de personas que susurran, declaman y gritan la pregunta “¿Dónde están?”. Imagine ahora que esto sucede un día de conmemoración para su país. Imagine que estas personas no hacen esto de manera improvisada sino que concurren de común acuerdo,

vestidas idénticamente y que siguen un trayecto planificado. Imagine que al hacerlo, los transeúntes se miran sorprendidos, algunos ignoran, otros responden “¡Dónde los dejaron!”. Imagine que la acción comienza en una plaza al centro de la ciudad en dirección al río. Imagine que el séquito concluye frente a ese mismo río, tal vez con la expectativa de que la pregunta sea absorbida por el cauce de las aguas y que



toda la densidad contenida en esas dos palabras migre de lo humano y encuentre una segunda vida en las moléculas de H₂O.

Ahora imagine que este cauce fluvial es responsable de acunar esas palabras rumbo a su destino final en el Pacífico. En el inmenso océano que une América con Asia, el sonido de la pregunta se mezcla con el canto de las ballenas, con el tronar de los motores de los cargueros, con la algarabía de los turistas en los cruceros, con la vibración de los cables de fibra óptica y con las expresiones de la flora y fauna del reino acuático. Finalmente, imagine que esas aguas que han integrado la pregunta con todo lo que encuentra a su paso se evaporan con los rayos del sol y al condensarse retornan al continente en la forma de inmensas nubes. Sin previo

aviso, *cumulus* y *nimbus* depositarán sus cargas en el mismo lugar donde alguna vez un grupo de personas caminó por las calles de una ciudad susurrando, declamando y gritando “¿Dónde están?”. Ahora la pregunta caerá del cielo, diluida en gotas de lluvia, sorprendidas sus dos palabras por su transmutación en el océano junto a ballenas, cargueros, cruceros, cables y la flora y fauna del reino salado. Por un minuto imagine eso. La vida de una pregunta declamada en voz alta por un grupo de personas en una ciudad junto a un río.

La procesión y el signo

La escena recién descrita se inspira en la pieza *(Re)clamar* de la artista Valentina Inostroza. Realizada en Valdivia, al sur de Chile, la obra tuvo dos versiones. La primera consistió en el recorrido de siete



personas vestidas de negro desde el centro de la ciudad hacia la ribera del río la mañana del 11 de septiembre de 2022, mientras declamaban en voz alta la pregunta “¿Dónde están?”. Caminaron pausadamente y sin interrupciones, casi imperceptibles, hasta las aguas que bañan la ciudad. Cada una seguía su propio ritmo en el tono, timbre e intensidad con que expresaba la pregunta y se mantuvieron a cierta distancia la una de la otra, creando una especie de manto sonoro que las aislaba del resto de los transeúntes. Salvo algunas reacciones del tipo “¡Dónde los dejaron!”, la pieza tuvo su aparición pública integrada sin aspavientos a la cotidianeidad. Para la realización de la pieza, la artista hizo una convocatoria abierta los

días previos y, en calidad de archivo, registró las voces de las siete mujeres que caminaron ese día. Para la circulación de la obra, la artista ha seleccionado cinco fotografías que muestran el séquito con el paisaje urbano de fondo.

La segunda versión tiene otras características. Al año siguiente, cuando se cumplían los cincuenta años desde el Golpe de Estado, la artista aplicó el mismo modus operandi de abrir una convocatoria para participar de una acción conmemorativa. Esta vez se trató de una performance controlada en una sala acústicamente preparada. Once personas se reunieron en el Laboratorio de Imagen y Sonido de la Universidad Austral de Chile,

→ Poder
Al finalizar la performance, una de las participantes
dijo: "Cero que ya se nos van, pero uno confina
que regresar es el teatro".



en Valdivia, para liberar su fuerza expresiva con la pregunta "¿Dónde están?". Clamaron, gritaron, susurraron sin interrupción ni término aparente; dispuestos de espaldas, de frente, acostados, reclinados, rozándose, interactuando el uno con la otra, hasta que las cuerdas vocales se agotaran y marcaran el fin de la acción. Un registro sonoro de altísima calidad fue el resultado y una serie de fotografías esta vez en blanco y negro.

En ambos casos, el registro es mínimo contrastado con la fuerza expresiva de la acción. El timing, la situación cara a cara, las cualidades de lo vocal, todas estas características hacen que (Re)clamar se resista a ser encapsulada en el soporte fotográfico o en las traducciones a lo sonoro. Sin embargo, la obra se

ha exhibido como instalación en dos ocasiones. Fue parte de la curaduría *Santuario*, presentada en la Corporación Cultural Municipal de Valdivia el 2023 y en el Centro de Extensión Palacio Pereira en Santiago al año siguiente.

Al pensar en el carácter performático, *(Re)clamar* se puede entender como una procesión en el más antiguo sentido de la palabra. Apela a la idea de séquito, de acto comunitario, de compartir el sentimiento con los demás. En la repetición del gesto, en su posibilidad de que se vuelva coral, que penetre en la epidermis y vaya más allá de la iconografía, gana un poder en el presente. Al contemplar sus archivos y representaciones, la pieza se comporta como un signo, un *statement* visual sobre el espacio público,

el olvido y la desaparición. Muestra tanto una ciudad como manto para el arte y la performance como medio para percutir lo urbano con una partitura distinta de la cotidiana.

En su obra confluyen la tradición de acciones efímeras, conceptuales y políticas del arte contemporáneo. Son obras que no escapan a las paradojas de abogar por el aquí y el ahora, y sobrevivir a un mundo de archivos, superficies e imágenes. Fueron los gestos radicales de Mariana Abramovic, Vito Acconci, Tomislav Gotovac, Gordon Matta-Clark, Cecilia Vicuña, Mierle Laderman Ukeles, Krzysztof Wodiczko, David Hammons, Tehching Hsieh, David Wojnarowicz, Alfredo Jaar, Regina José Galindo, Elías Adasme, Hernán Parada y los colectivos brasileño 3Nós3, y chileno Mil M2 con su *Proyecto Pregunta* —una estela que se prolonga en obras recientes de Marilyn Boror Bor, Seba Calfuqueo o Constanza Hermosilla—. En todos se encuentra una defensa de la fluidez contra la inexpugnable retícula urbana, sea con gestos de amor, humor, juego, erotismo, sensualidad, promiscuidad o transgresión, atacando tanto el mandato de la funcionalidad moderna como la esquizofrenia del espectáculo.

Conservar en frío, entrar en calor

La conmemoración y el duelo han sido los grandes temas del arte público (véase Félix Duque o Javier Maderuelo). Desde siglos, la cultura occidental asoció el recuerdo a un emplazamiento, un conjunto escultórico, un arco, una columna, es decir, una manera de fijar para el porvenir las hazañas de hombres célebres en materiales nobles y cuerpos idealizados. En las últimas décadas, los antiguos monumentos han dado paso a sitios de memoria, lugares donde el recuerdo ya no está atado a una forma ideal de representación sino a la posibilidad de generar una experiencia sensible donde contener y expresar las emociones más dolorosas sin necesidad de apelar a una estética clásica.

¿Cuál es el sentido de recordar en la era de los *Data Centers*? ¿De qué sirve la mirada perdida en el pasado cuando a un click la información de todas las eras se teletransporta causando estupor? ¿Cuál es la necesidad de la pregunta si todas las respuestas están siendo modeladas con la Inteligencia Artificial? Creo que este es el gran desafío para el arte que busca instalar la posibilidad de la memoria en el espacio



público. Y aquí me quiero detener. *(Re)clamar* abre una reflexión crucial para el futuro. Lo puedo sintetizar con la figura de “entrar en calor”. La obra de Valentina Inostroza se posiciona desde el llamado al “calorcito”, con la humedad de quien se moviliza, con cuerpos sudorosos y vaporosos. Con la matriz del movimiento en colectivo, una herencia muy pregnante de los movimientos sociales durante el estallido de octubre del 2019 —cuyo reverso fue la agorafobia y el encierro en la pandemia del COVID-19 el 2020—. Acciones de este tipo están ocurriendo en múltiples rincones del mundo. Un contrapunto con la pieza de Valentina Inostroza se puede reconocer en los quince minutos de silencio que miles de personas han vuelto un suceso diario en distintas

ciudades de Serbia para conmemorar a las quince personas fallecidas en la estación de trenes de Novi Sad producto de la negligencia del Estado.

Y esto lo veo en una tensión más amplia y global. Toda la información del planeta está siendo empujada a la conservación en *digital clouds* que requieren de un estado de enfriamiento *ad infinitum*. Una sed por agua dulce que no se agota bajo ninguna circunstancia. Un apetito que busca afluentes, lejanos o cercanos, desechables o reciclables, que le permitan un estado de asistencia inmediata. Un *maná* para la Torre de Babel conocida como ChatGPT. La imagen de la catástrofe del conocimiento en el siglo XXI no se encuentra en el incendio de

la Biblioteca de Alejandría sino en la interrupción del suministro de agua dulce para las corporaciones informáticas.

(Re)clamar es otra cosa. Apela al eco de la cultura oral; a lo que se transmite de boca en boca —o lo que llega de oídas, a lo lejos, errático—. En este sentido, su valor está puesto en entender la memoria como un proceso colectivo de entrar en calor. Un salto continuo de un estado a otro: de lo rígido a lo álgido hasta llegar a la calma. Y viceversa. Por lo mismo, se resiste a la catarsis de lo que fue el “que arda todo”, uno de los lemas del estallido social, en su hambre por incendiar las huellas del patrimonio. Con la pregunta “¿Dónde están?”, Valentina Inostroza deja aparecer un estado de incertidumbre necesario. Así, su proyecto es tanto el de una sociedad donde las personas encarnen un pasado vivo —el Bradbury de *Fahrenheit 451*— como una que abraza el contacto con los espíritus del pasado —el *Recado Confidencial a los chilenos* de Elicura Chihuailaf o *Actos Humanos* de Hang Kang—. Una sociedad que se alimenta de palabras vertidas a las aguas de un río, cual nutrientes para el porvenir.

FICHA TÉCNICA	
Título	(Re)clamar
Año	2022-2023
Técnica	Performance sonora.
Medidas	No aplica.
Lugar	2022: Plaza de la República, Paseo Libertad y Costanera de Valdivia. 2023: Laboratorio de Imagen y Sonido, UACH.

Créditos	2022 Performers: Elisa Figueroa, Midora Sovino, Doris Maillan- ca, Daniela Sepúlveda, Estela Mora, Milisen San y Valentina Inostroza. Asistencia: Gaspar Vergara y Luisa Rivera. 2023 Performers: Elisa Figueroa, Midora Sovino, Javiera M. Ra- mos, Gabriel Correa, Camila Córtez, La Pilar, Benjamín Segovia, Nicole Colipán, Ama- ra Bravo, Catalina Navarro y Valentina Inostroza Bravo. Asistencia en montaje 2023: Constanza Bravo y Cristian Arriagada. Montaje 2024: 2do Nombre.
Registro	Gaspar Vergara. Cristian Arriagada.
Circulación	2025 Exposición colectiva Ter- cer espacio, curada por Taller 556. Dispositivo Instalación “P.I.M.A. Panel Interactivo de Mediación Artística”. Corpo- ración Cultural de Osorno, Osorno, Chile. 2024 Exposición colectiva Santuario: arte contemporá- neo en Valdivia, curada por Ignacio Szmulewicz. Palacio Pereira. Santiago, Chile. 2023 Exposición colectiva Santuario: arte contemporá- neo en Valdivia, curada por Ignacio Szmulewicz. Proyecto de Galería Réplica en colabo- ración con Mac Valdivia, Ga- lería Barrios Bajos y Gore Los Ríos. En Corporación Cultural Municipal. Valdivia, Chile.

Día 1

Martina Pedreros

Día 1

23 de junio

*sol en cáncer
una en géminis
(casi nueva)*



Querida Vale:

No sé si estás menstruando, a mí me ha bajado hace algunas horas.

Me desperté con los pantalones del pijama completamente inundados. Digo inundados porque la poza, al fondo de la entrepierna, iba generando un depósito. Me imagino que, en la medida que la tela vaya ejerciendo su naturaleza absorbente, la marca de la sangre irá quedando como la de un charco seco y resquebrajado.

Es una impronta, una impresión.

Presto atención a esos grabados cotidianos, a la mancha que señala algo que dejó de estar limpio, que se hace notorio solo por perder esa



Proceso de Terminados para realización de tinta
holográfica menstrual.



cualidad. Es tan indicativa la mancha, la atraviesa una intimidad que revela acciones que pasaron por ese cuerpo. La comida que se cayó de la cuchara y dejó su patinada sobre un polerón; el lápiz que explotó en la mano y tiñó los dedos; la sangre que bajó con tanta fuerza que atravesó barreras higienizantes y dibujó en el pantalón.

Te escribo en el día 1 porque me parece el gesto sincrónico más honesto con esta misión. Te pienso menstruando. El mes pasado coincidimos, nos dimos una tarea de registrar, para ir aceitando estos canales de intención de sincronizar, de perder el pudor a las materias de la otra. Tú escribiste: TIEMPO con tu sangre.

Pensar la sangre de la otra, invitar a la otra a donarse, exprimirse como fruta y conservar el jugo tibio dentro de un frasco que se empaña por el diferencial de temperatura. Tener un refrigerador pequeño que compartimos para guardar ahí nuestro archivo menstrual, esta hematoteca que hemos construido del sueño de materias disponibles para jugar.

Tejido conectivo líquido¹ surgió así, del desparpajo. Tú nos invitaste a Estela y a mí, luego de conversaciones pudorosas, sin conocernos tanto, a compartir lo que íntimamente habíamos ido abriendo sobre

¹ **Sangre** (del latín: sanguis, - nis) es un tejido conectivo líquido, que circula por capilares, venas y arterias de todos los vertebrados.



nuestras experimentaciones artísticas con sangre menstrual. Habíamos tanteado ese horizonte de la otra a lo lejos, esos juegos que sabíamos existían, que habíamos escuchado que la otra hacía.

Esa invitación fue como una tomadita de mano para lanzarnos en la especulación, el juego, la pérdida de pudor y, sobre todo, en la urgencia de manchar el discurso inmaculado. Entonces escarbamos en las memorias de nuestras menarquias, de lo que nos dijeron las madres, las tías, las abuelas, las profesoras, las compañeras... y los varones, por cierto, que poco saben sobre esto. Hablamos de la incomodidad de “hacernos mujeres”, de volvernos “señoritas”, de recibir un ramo como obsequio, y una presentación en sociedad. ¿Cómo reapropiarnos de algo tan personal y pudoroso, algo que aprendimos a conservar en el secreto como un tabú y no un tesoro personal y colectivo? Porque es colectivo también, reconocer lo que se enseña dentro de las casas como un discurso que se replica tanto, en todas partes, ya deslavado de tanto decirse.

Ahora lo llamamos tesoro. La potencia de pulir el líquido rojo y brillante en distintos formatos, como una materia primigenia, dúctil, flexible, tan versátil. Un desprendimiento que pudo convertirse en cristales — como hizo Estela en colaboración con LABVA—, que pudo ser emulsión reveladora —como hizo Coni con sus fotografías—, que pudo so-

laboratorio de Biomateriales de Valladolid



larizarse y quemarse, y en el óxido mostrar la palabra en negativo —como probé con stencils sobre sangre—. Tú la probaste en tu rostro, tus propias células madre regenerando tu piel, y también probamos que fuera tinta.

Nos permitimos armar un calendario, un sincronario, siendo más precisas. Porque no eran las fechas lo que cuadraba el tiempo, sino nuestra propia temporalidad la que marcaba hitos. Este sincronario devino en “menstruario”, tan próximo a las formas de medir el cuerpo con el tiempo, de volver nuevamente a esa pregunta por el origen, que cuánta hembra sapiens sapiens se habrá hecho.

Recuerdo las lunas talladas en la cueva de las vulvas de Colón, hace 3.000 años. ¿Las conoces? Debiéramos ir. Estoy segura que esa medición del tiempo eran cuerpos en espejo con esa concavidad de la tierra, mirando hacia el mar detrás de las dunas, alojadas bajo el monte en un valle preciso. Pariendo, sangrando, orgasmeando bajo la tierra. Latiendo a un son presente.

TIEMPO

¿Qué medimos cuando lo nombramos? ¿No estamos sino preguntándonos por lo que afecta los cuerpos? Esta abstracción, este concepto, sólo surge de la observación: lo otro que se modifica, lo propio que se afecta, las acciones que tienen efectos, la noche que sucede al día que sucede a

→ El libro fue manchado a mano como un
quipo gráfico y político.



la noche, y todos los umbrales de luz y sombras que los preceden. La luna llenándose y vaciándose por un lado y por el otro. Nosotras mismas, ¿no? tenemos esos anocheceres y atardeceres, medios días y medias noches. Estaciones. Lo escalable de la vida en toda dimensión. Tiempo es vida, y así podemos generar nuestras propias herramientas de medición.

Juguemos a marcar el tiempo, træmos esa potencia. La sangre menstrual es potencia.

Y entonces lo hicimos, lo hacemos, lo seguimos haciendo.

Es extraño ahora escribir una carta que hable de esto, quizás porque es un ejercicio metæscritural. Ya está todo bastante datado en el tiempo de la bitácora. Agradezco mucho que nos hayamos propuesto dar cabida a esa práctica disciplinada de ser actuarías de lo que se va contando. Allí hicimos espacio, bosquejos, y un mapa de ruta para ir pensando y concretando un libro que se desarma para proponer autopistas y atajos. En ese despliegue, fue fundamental el mismo registro de las lecturas, las ances-

tras teóricas que ya jugaron y son referentas en este camino de tabú, unas para volverlo altar, otras para liberar las cargas de la mancha. La potencia política de manchar.

Agradezco que escribir todo esto hoy no duela. Anoche dolió, como si una piedra rodara dentro de la lava, buscando derretirse. Entonces, el alivio de liberar el coágulo hizo su ofrenda.

Agradezco este mes haber sentido menos náuseas que otros. Y estoy segura que ahora sangrar es distinto para todas.

Agradezco que mirar el color y textura de mi sangre sea una posibilidad que me indique vías de interpretación posibles. Agradezco poder mirar y oler la tuya también, y la de mis amigas, y la de mujeres amadas y también desconocidas que nos han donado sus frasquitos anónimos. Esa fascinación alquimista donde todo es posible. No podríamos habernos permitido nada de esto sin la sangre derramada por otras.

Así abrimos este portal de juegos. Lo sé. Sin expectativa alguna. De la maravilla lúdica, de la curiosidad sin antecedentes, como niñas menárquicas fuimos abriendo un camino de conocimiento que nos mostró antigüedades a punta de intuición y arqueología. Un tejido conectivo tan líquido, que inunda y se irriga sin precedentes ni condiciones. Un río que no sabemos hacia dónde irá a desembocar.

P.D.: Un par de días después de escribir esto recibí tu mensaje:

“Bebé, hoy es mi último día de regla y creo que en este sangramiento dejé ir el miedo”

Me subió un escalofrío cuando te leí, entonces te escribí de vuelta:

“Me emocioné”.

Quizás, leo ahora, solo por la complicidad ya tejida, es que puedo comprender la liviandad que provoca el saberse sin miedo, el saber que ese miedo que venía con sangrar, a punta de consistencia en darle lugar, es parte del cuerpo que construye esta obra. Pienso en tí, Vale, como una alquimista del miedo. Con eso quiero decir que mi emoción es la admiración posible desde la complicidad. Sé que es la transformación que subyace a la muerte del miedo una puerta para otra forma de crear, que es la vida que viene luego de despojarse de la sangre como señal de muerte, y comprender la sangre como señal de vida.

Releo esta carta, ahora, para asegurarme que lo diga todo. Es una pretensión tonta, lo sé, porque está altamente sujeta a esta forma de percibir este presente, intensamente impregnado por la nostalgia. Entonces, esta escritura es una forma de signar un presente donde tú y yo coincidimos menstruando, con quién sabe cuántas personas más.

Nos pienso a futuro, también, en el tiempo de la menopausia. ¿Nos juntaremos en 15, 20 años más a datar el proceso de dejar de sangrar? Me encantaría que así fuera.

Quién sabe con qué sustancias escribiremos y si sabremos el día en que caiga la última gota, si la dejaremos correr o si la guardaremos.

FICHA TÉCNICA	
Título	Tejido conectivo líquido
Año	2023
Técnica	Proceso de creación colectiva y libro de artista, Cubierta kraft de 300grs. interiores ahuesado de 80grs. impresión offset.
Medidas	15x21 cm. 100 páginas, 300 copias.
Lugar	Club de Estampa, Valdivia.
Créditos	Financiado por Conarte 2023, Línea Artes de la Visualidad (CCM Valdivia). Co-autoras: Estela Morales, Martina Pedreros y Fabiola Pontigo. Editora: Daniela Hermosilla. Editorial: Tinta Negra.
Registro	Fabiola Pontigo.
Circulación	2024 Exposición colectiva Rompiendo los límites de la página: libros expandidos. CEDOC Museo Nacional de Bellas Artes en la Furia del libro, Estación Mapocho. Santiago, Chile. 2024 Donación y exhibición interna Centro de Documentación (CEDOC) Angélica Pérez Germain CEDOC. Museo de Bellas Artes, colección de libros de artista. Santiago, Chile. 2023 Exposición colectiva Tejido Conectivo Líquido. ,Coma. Valdivia, Chile.



Penar la cura

Elisa Figueroa-Leigh



/ Prólogo

ANTÍDOTO FOTOSENSIBLE

Con Valentina nos conocimos mientras sosteníamos una bomba entre nuestras frentes, aquel caluroso diciembre de un año que a veces se siente olvidado. Intoxicadas con la caspa lacrimógena que nevaba sobre nuestras pestañas y como apóstatas pronunciando por la razón y por la fuerza, conjuramos nuestra amistad.

Veranos después, Valentina nos invitaría a reunirnos en la misma sala para formular un nuevo hechizo. Junto a Fabiola y Gabriel, nos propuso un encuentro que llamaron CURAR LA PENA, invocando el curar en su doble sentido de sanar y de curatoriar.

Esta vez en círculo, nos intoxicamos con luz ultravioleta. El amargo lacrimógeno se volvió salado y oceánico. Los lemas se hicieron impronunciabiles. La bomba: un enigma sostenido entre nuestras nuca y nuestros ombligos.



A través de este ritual diurno, por el que nos guiaron con profundo cuidado y generosa ternura, recuperamos un talismán forjado en el azul secreto de las aguas abisales. Un puñado de piedras. Una llave. Un arma. Una imagen que existe fuera de la razón y de la fuerza.

Comprendí que no hay sistematización posible. Tampoco hay antídoto, pero algunas infusiones se le asemejan, pues entibian nuestros órganos, emulsionan la digesta y tienen el poder de revelar aquellos quistes que hemos escondido del sol.

Para CURAR LA PENA, Valentina nos ofrece una pócima en que funde disciplinas,

saberes, ideas, intenciones, cuerpos, voluntades, afectos y asombro; sabiendo bien, como toda bruja, que el caldero necesita de agua, pero también de fuego, pues las penas son hermanas de la rabia y la venganza, como de tantas otras fuerzas que transitan entre la oscuridad y la luz.

Tiempo después, me invita a escribir sobre esta experiencia. Ahora, que es invierno y es de noche, no puedo sino escribir desde ella y, tal como en aquel entonces, siento miedo. Sólo me queda confiar en que estas dramaturgias contienen material fotosensible.

PZ 15 74

PENAR LA CURA

Drama en 3 actos y 2 mapas



Pena, Poine y Poena habían sido condenadas a 6.000 años de prisión en lo más azul del corazón de un glaciar. Pocos lo saben, pero el azul corazón de un glaciar no es pétreo, sino fluido. Y en su espesa densidad, similar a la lava, durmieron Pena, Poine y Poena, durante

los 6.000 años que les dieron por castigo.

El hielo sabe que esta sentencia está a instantes de cumplirse y su vastedad ruge.

Las gélidas entrañas del monte San Valentín regurgitan a Pena, Poine y

Poena, derramándolas por su rasgada cumbre, hacia el suroeste.

Desde la blanca falda del monte, Pena, Poine y Poena emprenden camino hacia el mar.

Pena, Poine y Poena habían sido condenadas a 6.000 años de prisión en lo más azul del corazón de un glaciar. Pocos lo saben, pero el azul corazón de un glaciar no es pétreo, sino fluido. Y en su espesa densidad, similar a la lava, durmieron Pena, Poine y Poena, durante los 6.000 años que les dieron por castigo.

El hielo sabe que esta sentencia está a instantes de cumplirse y su vastedad ruge.

Las gélidas entrañas del monte San Valentín regurgitan a Pena, Poine y Poena, derramándolas por su rasgada cumbre, hacia el suroeste.

Desde la blanca falda del monte, Pena, Poine y Poena emprenden camino hacia el mar.

Poena camina hasta lo que hoy conocemos como Península Tres Montes.

Poine camina hasta lo que hoy conocemos como Isla Wager.

Pena camina hasta lo que hoy conocemos como Isla Javier.

Cada una se ubica sobre el acantilado más alto y abre sus heridas a la sal.

Poena mastica un nudo de pelos. Poine pela una papa cruda con las uñas.

Pena mete los dedos al enchufe. Poena cambia los pañales de la madre.

Poine corta los mechones más claros a la prima más rubia.

Pena cava un hoyo y entierra la pala.

Poena deja morir las plantas.

Poine grita amordazada.

Pena lame las esquinas del baño público.

Poena traga un puñado de piedras.

Poine orina sobre la alfombra y se recuesta en el charco.

Pena cubre la puerta con todos los muebles.

Poena entrega su hija mayor al volcán.

Poine muerde la lengua hasta sangrar.

Pena incendia por completo la ciudad.

Mientras, yo busco mi pena más profunda, adentro muy adentro, y no encuentro más que un auto verde y oxidado.

FERROCIANURO

C: Huele mal.

B: ¿Qué quieres decir?

C: Que hay mal olor.

B: ¡No abras la ventana!

C: Es que está realmente fétido.

B: Descríbeme el olor.

C: ¿Que acaso no lo sientes?

B: Claro que lo siento. Comenzó esta mañana y se ha ido poniendo cada vez más...

C: Denso. Obvio, si no has abierto la ventana. Por favor, déjame ventilar.

B: ¡No quiero! No quiero... interrumpirlo.

C: No te entiendo.

B: Yo tampoco lo entiendo bien... es como si estuviera haciéndose de cuerpo. Si le damos más tiempo, se volverá cada vez más y más denso. Me gustaría poder verlo.

C: Está bien, pero apenas logremos verlo abriré la ventana.

B: Gracias.

C: ¿Qué haces?

B: Despejo el muro. Con un fondo liso debiera ser más fácil detectarlo cuando encarne.

C: Déjame ayudarte, esta cómoda

es pesadísima.

B: ¡No, no los abras!

C: ¿Por qué no? Si sacamos los cajones, la cómoda se nos hará más liviana...

B: Porque podría esconderse en alguno. No nos daríamos cuenta y nos pasaríamos la vida mirando el muro, esperando verle, mientras se encuentra atrapado en un cajón.

C: Cierto. Tómala desde ese lado, yo empujaré desde acá.

B: Tenías razón.

C: ¿Quieres que abra la ventana?

B: No. Digo que tenías razón con que la cómoda era pesadísima.

C: ¿Qué tiene dentro?

B: No me acuerdo... creo que recuerdos.

C: ¿Qué fue eso?

B: ¿Qué cosa?

C: Ese ruido. ¿Lo escuchaste?

B: Sí.

C: Rarísimo... como un...

B: Lamento.

C: ¡Sí! Como un llanto. ¿Habrá sido un animal?

B: No.

C: ¿Por qué estás tan segura?

B: Porque el ruido comenzó esta mañana.

C: Eso no quita que pueda ser un animal.

B: Es que lo de ahora fue un llanto, pero más temprano...

C: ¿Más temprano qué? ¡Habla!

B: Eso.

C: ¿Eso qué?

B: Que habla. Hablaba. Pero desde hace un par de horas, sólo llora.

C: ¿Cómo que hablaba?

B: Así es.

C: ¿Y qué decía?

B: No lo sé... no le entendí bien. Sonaba como amordazado... o como si le hubieran cortado la lengua.

C: ¿Los ratones?

B: No creo.

C: ¿Y por qué llora? ¿Estará triste?

B: Supongo.

C: ¡Mira!

B: ¿Dónde?

C: En el muro, ahí.

B: ¿En la esquina?

C: Sí... Está apareciendo algo.

B: ¿Te refieres a ese rectángulo?

C: ¡Sí! Eso, un rectángulo. ¿Será él?

¿Su cuerpo?

B: Es la marca del cuadro... Es común que los cuadros dejen su huella en el papel mural.

C: ¿Qué cuadro?

B: ¿Cómo que qué cuadro? La pintura en óleo de nuestra tía triste, que siempre ha estado colgando ahí.

C: Es que no la recuerdo.

B: ¿A la tía? ¿Nuestra tía triste? ¿No recuerdas la canción?

C: ¡La pintura! No estaba. Acabamos de despejar todo el muro y no estaba.

B: Es posible.

C: ¿A qué te refieres?

B: Al temblor. ¿No lo sentiste?

C: ¿Cuándo?

B: Esta mañana. Fue lo que me despertó.

C: ¿Qué temblor?

B: Yo estaba soñando con ella. Esta vez, la tía triste, cargaba entre sus brazos una ruma de ropa, todas las prendas azules, todas empapadas... y se me acercaba, silenciosa y horripilante, estilando agua y colgando las prendas, una a una, sobre los muebles... Pero ella sabía muy bien que no se secarían nunca... ¿Cómo no sentiste el temblor?

Fue fuertísimo. Si a mí hasta me despertó... Y cambió todo de lugar. Cuando abrí los ojos me di cuenta de que la cama tenía la cabecera hacia el sur, el velador estaba boca abajo y el ropero volteado.

C: No me di cuenta de que todo estaba cambiado. Es que aquí dentro está tan oscuro...

B: ¡No abras la ventana!

C: Tranquila, sólo estoy corriendo las cortinas.

B: Mira.

C: ¿Dónde?

B: Hacia el muro.

C: ¿Escuchaste eso?

B: Mira.

C: ¿Está temblando?

B: ¿Lo ves?

C: Es una silueta... azul.

B: Son dos.

C: ¿Qué están haciendo?

B: Están abriendo los cajones.

C: Pero la cómoda está del otro lado de la habitación.

B: Se están metiendo dentro.

C: Está temblando.

B: El muro...

C: Tan azul.

B: Su voz...

C: La escucho.

B: Ha recuperado la lengua.



DER MOND IST AUFGEANGEN

Hace más de 100 años atrás, es medianoche en la funeraria de doña Agnes Wald, momentos antes de producirse el gran incendio que arrasó por completo con la ciudad y marcó su historia para siempre.

Agnes, embarazadísima, yace casi exhausta en el suelo.

Con ayuda del martillo que empuña, logra levantarse y continuar construyendo el ataúd que descansa en medio de la sala.

Las contracciones son cada vez más frecuentes e intensas.

El trabajo de carpintería deviene en trabajo de parto.

Agnes repta por el cajón y se ubica de piernas abiertas sobre él.

Luego puja, ya sabe cómo hacerlo y puja, puja.

Un bulto, mediano y húmedo, se desprende de su vientre y cae, con un sonido tibio, dentro del ataúd. Del bolsillo de su delantal, Agnes extrae un cuchillo cartonero y corta el cordón. Se desmonta del cajón y cierra la tapa.

Agnes Wald toma un puñado de clavos y sella el ataúd a martillazos.

FICHA TÉCNICA	
Título	Curar la pena
Año	2024 - hasta la actualidad.
Técnica	Proceso de creación colectiva.
Medidas	No aplica.
Lugar	Galería Barrios Bajos y Club de Estampa, Valdivia.
Créditos	Co-autores: Fabiola Pontigo y Gabriel Correa. En 2025 se incorpora Constanza Rutherford. Participantes primera versión: Elisa Figueroa Leigh, María Hurtado Izquierdo, Angie Toledo, Georgina Caniffrú, Nanda Rivera, José Martínez, Eduardo Sáez Diocares, Gastón Sobino Jiménez, Javiera M. Ramos, Ameley. Participantes segunda versión: Laura Silva, Clara Garrido, Marcela Hurtado Rubio, María Hurtado Izquierdo, Susana Soto, Marcela Olivera, Claudia Calderón, Amaike Huerta, Gabriela Rivera, Teresa Sepúlveda, Isis Maldonado, Petra Zúñiga, Aníbal Duarte, Aiden González, Andrea Franco y Samuel Rojas.
Registro	Fabiola Pontigo y Constanza Rutherford.
Circulación	2025 Exposición colectiva Tercer espacio, curada y producida por Taller 556. Corporación Cultural de Osorno, Osorno, Chile. 2025 Exposición colectiva Aquí, en el pliegue del paisaje, curada por Laura Ibañez. Departamento Jota, Santiago, Chile. 2024 Instancia de creación y exposición colectiva Curar la pena. Galería Barrios Bajos, Valdivia, Chile.

como materia subv
y peso [me bajó lever
ucción de la imag
tintas y las esparzo
ntro hipotético. Eje
través de la práctica
riendo presión].

Graftas del ombligo: Impresiones para negar el origen

Valeria Vargas Nocetti



0

—¿Lo vas a alcanzar a escribir en Conce? —me pregunta Valentina.

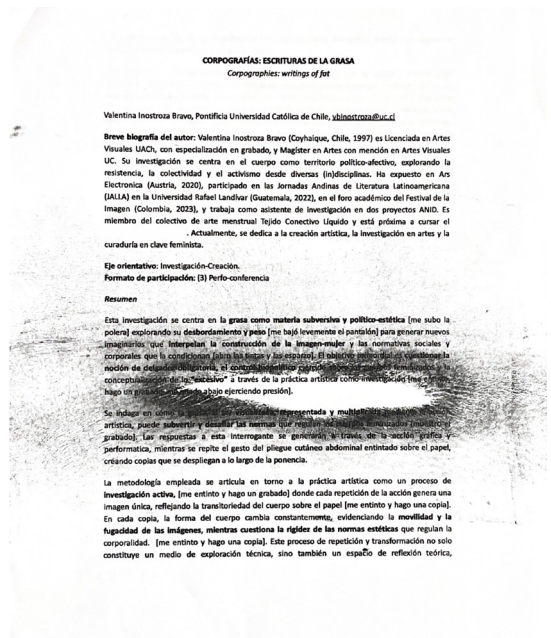
La verdad, no lo sé. Este texto fue apareciendo en breves flashazos que apunté como notas de campo. Pequeños párrafos que se fueron superponiendo unos sobre otros, a los que luego intenté dar cierta coherencia. Pero el carácter fragmentario del ejercicio también responde a una decisión formal, que da cuenta de mi propio proceso de acercamiento a la pieza.



También habla de los territorios en los que escribí. Por ejemplo, vi esta obra por primera vez en Valdivia; luego ayudé con el registro durante un congreso en el que Valentina presentó una perfoconferencia en la que realizó grafías de su vientre en vivo. Pero, además, dada mi historia como sobreviviente de TCA y como persona con socialización gorda, la invitación a diseccionarla se transformó también en una interpelación a mi propia historia o, al menos, en una resonancia. Pensé en este texto muchas veces mientras me duchaba, reflexionando sobre mis propios pliegues y grasa.

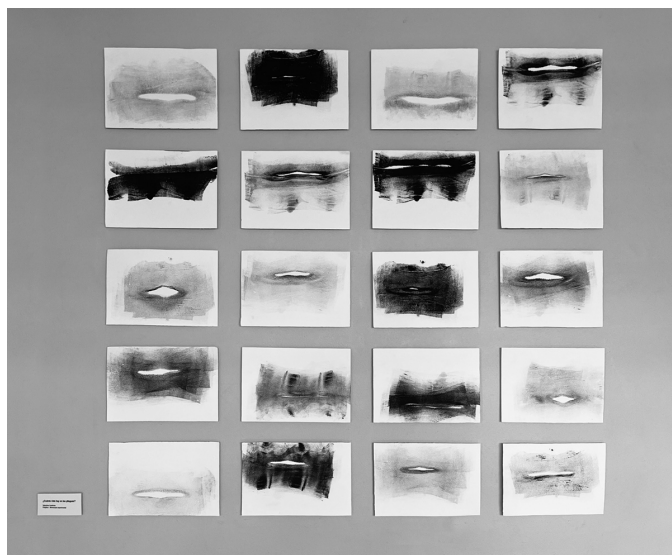
00

El pensamiento arborescente, se caracteriza por la superposición abigarrada de ideas y referencias a gran velocidad, en contraste con las operaciones propias del pensamiento lineal. Es random en esencia. Las imágenes y conceptos generan conexiones inesperadas entre sí, como si se tratara de una deriva de información. Este tipo de gestión de datos es muy frecuente en personas neurodivergentes: irnos por las ramas es nuestro talento natural. En ese orden, la organización de este texto y la imagen del árbol son gestos rebeldes que defienden nuestro régimen perceptivo, pero además lo instala como onto-epistemología.



La primera aproximación que tuve a esta obra fue directamente en el taller de Valentina en ,Coma, durante la Residencia Fragua organizada por la Galería Barrios Bajos (2024). Vale —porque en este punto me cuesta recuperar la formalidad, considerando lo íntimo de ese momento— me mostró una carpeta donde guardaba las primeras aproximaciones a esta serie de grafías corporales. Estaba experimentando con los pliegues cutáneos que se miden con plicómetro para estimar el porcentaje de grasa corporal. Me contaba que había zonas que no podía emulsionar sola y que estaba pensando en pedirle ayuda a Georgina Caniffrú —con quien compartía taller— para imprimir los costados de la espalda.

Después de eso salimos a conversar y seguimos hablando a orillas del río. Se nos sumó una compañera. Hablábamos de nuestra socialización como niñas gordas y de cómo se nos fueron imprimiendo las violencias en la piel. Esta chica, que siempre había sido muy delgada, decía que a ella también le había pasado, pero al revés. “No es lo mismo”, pensé.



II

Luego de que terminó Fragua, me quedé unos días más en Valdivia. En uno de ellos volví a ,Coma; cocinamos una sopa de zanahoria con Geo, y la hicimos vegana para que Vale también pudiera comer. Con el recuerdo vívido de nuestra conversación, pensaba que era hermoso comer con placer y delante de otros ojos. Hartos crutones, hartos aceite de oliva y risas. Coincidencias sanadoras que tardan en digerirse.

Hace dos meses, en el marco de la escritura de este texto, recordé esa sobremesa en una conversación con Valentina. Ella me hablaba de las primeras veces que le hicieron pruebas con el plicómetro, de su recuerdo háptico. Me decía: “Mi cuerpo sabía que algo estaba mal”.

Y conozco perfectamente esa sensación, desde muy niña. También tuve una infancia marcada por la violencia biomédica ejercida por endocrinxs y nutricionistas. Recuerdo el frío, tener que sacarme la ropa, y la mirada severa de mi mamá. El plicómetro se siente como una aguja helada y punzante, pero que no te termina de calar; es como si sólo te amenazara. Una agresión pasiva, casi hecha por tu bien y en nombre del amor.

III

Creo que reparar en el ombligo desde el punto de vista discursivo es una decisión sumamente estratégica. Si lo pensamos bien, se trata de un lazo comunicante entre el exterior y el interior del cuerpo, que cicatriza y recrea un umbral. Es, en ese sentido, un espacio casi de transición.

Pero, además, supone que algo se interrumpa: la separación de la madre en el momento en que se corta el cordón umbilical. Por lo tanto, marca la emergencia de la individualidad y remite a la vez al origen. En la misma línea, esta parte del cuerpo, en tanto imagen prístina que se replica mediante el ejercicio gráfico, pone en juego —a través de su modulación— las posibilidades inherentes a toda iteración: la de reproducir o de interrumpir. O más bien, reproducir interrumpiendo, en gerundio.

Ahora bien, si llevamos esta ecuación al plano de la discursividad biopolítica —en relación con el control y el disciplinamiento de los cuerpos—, la impresión del ombligo como imagen mutable aparece como una suerte de perversión del origen: la abolición del modelo ideal de cuerpo, de su esencialización, o tal vez, una operación que tiende a multiplicarlo. Esto no solo desde el punto de vista de sus imágenes, sino, sobre todo, desde su acopio en los imaginarios. Una solución muy de grabadora, belleza.

IV

Valentina me cuenta que esta obra surge en interlocución con un árbol. De inmediato, se me vienen a la mente las meditaciones del árbol que se practican en el tai chi, donde el chi —esa energía universal— circula y atraviesa todos los cuerpos vivos.

La artista relata que, en su encuentro con este ser —un tino—, quedó profundamente conmovida. Fue entonces cuando decidió tomar una impresión, como si se tratara de una muestra botánica. Le hizo un gofrado, raspando suavemente y procurando no dañarlo. Este gesto gráfico —tomar una impresión sin ajar la corteza— respondía a la intención de no herir el cuerpo ni la integridad del árbol, respetando su historia y su ser. De ahí emerge también la pregunta que da origen a la obra: ¿cómo generar una imagen de un cuerpo sin dañarlo en el intento, sin reducirlo a una única forma, sin revictimizar, ni tener que contar verbalmente la historia?

Esta pregunta aún me revuelve.

V

Creo que, para mí, después de haber estudiado naturopatía, resulta inevitable pensar que la obra guarda una profunda relación con la forma en que se desarrollan los sistemas florales terapéuticos. Hay algo en ella que lleva allá. Por ejemplo, el método con el que se elaboró el sistema de Bach —que, de algún modo, ha marcado el desarrollo de todos los sistemas posteriores— se basa en una metodología inspirada en técnicas alquímicas. Bach recolectaba intuitivamente partes de plantas que eran dejadas en remojo, expuestas al sol, con la intención de que el “ser” de la planta pudiera transferir su sabiduría espiritual elemental al cuerpo de agua que la contenía, es decir, su energía vibracional.

Originalmente, los alquimistas a primera hora de la mañana recogían el rocío dispersado sobre hojas, cortezas y pétalos, reconociendo en ese gesto una forma de capturar la esencia vital de la planta.

Lo interesante de este método es que ninguno de los seres vegetales que se eligen para componer un sistema floral se seleccionan por sus propiedades herbolarias —como podría pensarse—, puesto que estas esencias son inocuas. Es decir, no se rescata en este tipo de preparaciones ningún activo químico, sino que más bien se trata de un proceso plenamente energético y espiritual: se espera que sean las propias flores, plantas o árboles quienes hagan un llamado a quien recolecta. En este sentido, el canalizador de la información puede ser guiado por mensajes recibidos en sueños, meditaciones, o por haber vivido una experiencia significativa con el ser vegetal que se manifiesta. Es una relación basada en la escucha sensible y en una forma de conocimiento que no separa lo intuitivo de lo experiencial. Valentina fue llamada por un árbol.

VI

El uso principal del tanino de la corteza de tino es el de curtir pieles.

VII

La decocción de tino se utiliza tradicionalmente para cicatrizar heridas. Me parece poético, especialmente si pensamos que esta obra utiliza el ombligo como matriz, y que el ombligo, en sí mismo, es nuestra primera herida.

VIII

Al preguntarle a Valentina por la técnica de la obra, desde la perspectiva de la investigación formal, ella la define como una grafía corporal. Inmediatamente, en mi mente surge la pregunta: ¿por qué no hablar entonces de una corpografía? Pero, luego de pensarlo un poco, creo que el término “grafía corporal” resulta más preciso si lo abordamos desde el punto de vista gráfico: hay una matriz que se replica y se pervierte, y eso subraya la problemática del ejercicio copista. Sobre todo, porque el ombligo nunca está del todo quieto. Es una imagen móvil, flexible si queremos.

También, en ese momento, pienso en Camnitzer y le comento:

—Vale, esto me recuerda a Camnitzer.

Ella responde que le gusta él. Claro, es que es inevitable pensar en el gesto de desplazamiento que ejecuta la artista.

IX

Por otro lado, si intentamos deglutir esta pieza a partir del encuentro con la corteza del árbol y su impresión, desde los medios se vuelve borroso determinar si se trata de una performance óptica —en la que conviven sistemas humanos, vegetales y minerales— o si se trata de una serie de grabados que utilizan el vientre como imagen-matriz. En ambos casos, hay una consideración importante del tiempo como recurso estilístico, tanto si se tratase de una acción como de una impresión. Esto complejiza aún más la posibilidad de definir la obra. Tal vez, después de todo, tampoco tiene mucho sentido.

X

En la mesa del 17 de enero, durante el Primer Congreso Internacional en Investigación de las Artes, realizado en el verano de 2025 en la Universidad de Concepción, la artista presentó en vivo la pieza titulada “Corpografías: escrituras de la grasa”. La obra adoptaba el formato de una perfoconferencia, soporte caracterizado por incorporar acciones

físicas y simbólicas, trascendiendo la estructura tradicional de una ponencia académica. Llamaba especialmente la atención cómo la replicación, entendida como fenómeno, se manifestaba tanto en la acción —en el gesto de grabar— como en el pronunciamiento errático de algunos textos que se repetían.

Valentina se emulsionaba el vientre mientras leía el texto, plegándose sobre la superficie de la mesa destinada a los panelistas. Así se convertía en una suerte de prensa humana que, con su peso, imprimía la imagen en papel de algodón. Por eso, creo que el términografía corporal resulta tan preciso.

XI

Tengo en mi poder una de estas monocopias. De hecho, la monté adrede en un marco negro porque resalta el contraste blanco/negro, pero también la mancha de café que dejó un comensal anónimo durante el cóctel del mismo congreso. Con Carolina Castro, camarada y dueña de la casa desde donde se termina este texto, esperábamos que Valentina se quitara la emulsión y se vistiera con ropa social. Dejamos la impresión aparte,

“para que nada le pasara”, ya que circulaban muchos jugos naturales, sanguchitos y chismes. Pero cuando Vale volvió y le pedí que la firmara, nos dimos cuenta de que tenía un pequeño chorrito de café, uno o dos mililitros: cicatriz sobre cicatriz.

Mientras intentábamos conseguir un lápiz, Justo Pastor Mellado se dio cuenta de nuestra necesidad. Se volteó, sacó de su vestón un estuche de lápices de grafito de diferentes durezas y nos preguntó por el tipo de papel y gramaje. Escogió el más idóneo y Valentina firmó. La mancha de café imprimió ese momento.

NOTA GEOREFERENCIAL:

Este texto se escribió en parques y cafeterías de las ciudades de Concepción y Santiago, entre el equinoccio de otoño y el verano de San Juan de 2025. Los flashazos, en general se produjeron al ver hojas amarillentas desperdigadas de ambas metrópolis y la elipsis de las ideas, ocurrió principalmente en la ducha.

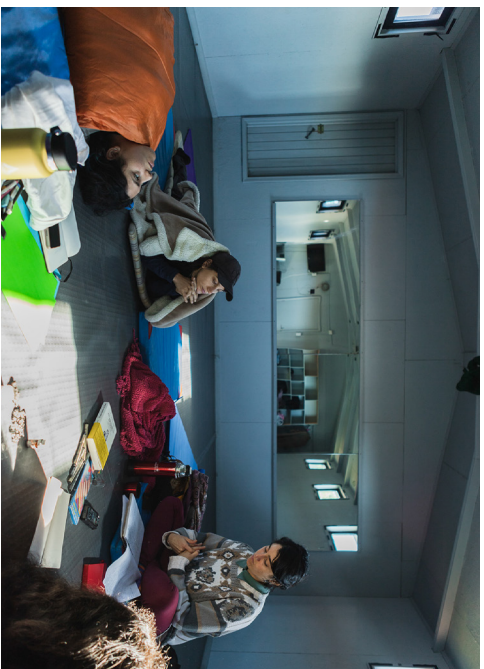
FICHA TÉCNICA	
Título	¿Cuánta vida hay en los pliegues?
Año	2024
Técnica	Monocopia
Medidas	Variables
Lugar	Sangría Taller y ,Coma, Valdivia.
Créditos	Germen creativo: Residencia Cuerpos, trayectorias y temporalidades del Sur (2024), guiada por Marcela Hurtado.
Registro	Constanza Rutherford y archivo de la artista.
Circulación	2024 Exposición colectiva Bordes Fluidos, curada por Jorge Wittwer. Balmaceda Arte Joven. Antofagasta.



SOMNOS

*Esta práctica surge, as de necesidad
de descansar; dormis juntas, fu un
modo de protestar contra el capitalismo.*

Estudio de Campo



Grupo de señoras que se juntan a compartir un dormir en horarios disímiles a las actividades del día. Su propósito es sintonizar en paralelo a los estados mentales metabólicamente activos de los horarios de trabajo. Encontrar fórmulas para bajar los ritmos cardíacos, a estados de calma y somnolencia, para percibir a través del sueño, otros niveles de información etérica e imaginarios incoherentes y significativos.

Las Soñoras canalizan los sueños de sus abuelas, vivas o muertas, en sus laboratorios de sueño utilizan brebajes para experimentar fórmulas que induzcan a los estados esperados. Estas fórmulas provienen de costumbres familiares, decires sociales, medicina mapuche o inducciones que ellas mismas están poniendo a prueba. Entre las plantas y sustancias y técnicas utilizadas se encuentran el triwe, la lavanda, manzanilla, opio diluido, miel, música ralentizada. Los elementos que se utilizan son mantas acogedoras, cojines o almohadas, calcetines cómodos y espacios oscuros. Además de polillas, cartas, lápices, libros, sintetizadores y otros instrumentos, oráculos y nuestra bitácora.

Algunas de estas mujeres han llevado esta técnica a otras disciplinas, poniendo en práctica la "arqueología soñora". Este método de estudio se practica soñando en sitios de interés arqueológico, para obtener información de estados energéticos presentes en lugares de sitio. Es una práctica muy cuestionada entre arqueólogos tradicionales, ya que no puede otorgar una data empírica, si no más bien onírica del estudio de los antepasados.

El grupo de Soñoras, proveniente de una escena artística de los años 2020's en la ciudad de Valdivia, viene a consecuencia de "prácticas interdisciplinarias", tendencia muy frecuente en aquellos años, que deconstruye los límites de las disciplinas, promoviendo nuevas formas de aprendizajes y poniendo en cuestionamiento las formas de aproximación al conocimiento.

El laboratorio de sueños de las Soñoras, comenzó a raíz de que la noche, como la conocemos, empezó

Inspiraron este descanso colectivo 'Sueñaría', de Florencia Kurch y Durmientes, de Sophie Calle.



a desaparecer: toda la ciudad llena de luces, aves desorientadas, todo el ambiente lleno de despertadores, incluso ya lejos de la ciudad, el brillo incandescente del humano y los satélites. Las Soñoras buscan hacer la noche en el día, en el comienzo de la semana, en lugares inesperados y desafiar la electricidad.

Por esos años, la publicación de la editorial de una revista llamada Superreinos, cuyo volumen I “Visión Nocturna”¹ dice así:

El número inaugural de Superreinos decide despojar a la oscuridad de todo aspecto lúgubre para recrearla en una atmósfera fértil y vital, reino principio y motor de la naturaleza y sus reinos biológicos. Porque el contacto con lo oscuro sigue vivo y sabemos que el exceso de luz y su estridencia también nos puede engeguerecer.

¿Qué información se transfiere en penumbras? ¿De qué manera esa información se expresa? ¿Cómo contribuir a que esa información se exprese?

En Visión Nocturna el fenómeno de la noche es entendida como un símbolo que atraviesa la agricultura, el mar, la astronomía, ritos, misterios y reinos; un sistema a custodiar donde la imaginación explota y puede apoderarse del espacio, una memoria que habita la penumbra.

Fue así como las Soñoras, al leer esta revista, deciden entrelazar las pestañas y practicar escenas del momento específico justo antes de dormir. El laboratorio comienza con esta oración:

¹ Revista Superreinos (2024). En Visión nocturna (vol. 1). Recuperado de <https://superreinos.com/editorial>

DORMIR COMO ABUELA

La abuelas se acuestan
experiencia tienen en
el dormir
cada momento de
sueño
es un momento más
de vida
más ritual es
entrar a soñar bien
lugar de libertad
imaginaría
donde las leyes de la
edad no habitan
horizontalidad y lápiz
libreta de apuntes
recortes de prensa y
cola de conejo
fotos de alguien que se quiere
la radio a pilas y sintonía am
convocar el sueño profundo
todo listo para entrar
mantita regalona
respiración celular antifuego



aquí vamos



Una Soñora de turno, guía y sostiene un laboratorio de sueño profundo durante 1 hora. Invitando a encontrarse en otro espacio, onírico, con las demás Soñoras y abuelas. El espacio se dispone para escuchar el balbuceo espontáneo. Ojos cerrados.

→ Cada sesión tenía 3 partes: introducción al sueño, dormir y luego realizar acciones en el taller de performance.

Sueño #113, en el contexto de este libro guiado por la Señora Valentina Inostroza

20 junio, 2025.

Concierto para Patio

Era un barrio, al que llegábamos porque encontrarse con Valentina. Sabíamos que la clave era una señora que hacía cortinas. También buscábamos cortinas para vestir el nuevo hogar.

De repente, entre pasajes de una población antigua y calles pequeñas, empezamos a ver que todas las casas tenían cortinas bellísimas, hechas con cariño, cada una en un género diferente y con detalles personalizados. Algunas parecían manteles de cuadrillé, otras con chapechitos de plástico, otras con vueltos y otras como enaguas. Cortinas y cada vez más... hasta que entrábamos a un galpón amplio y en un rincón se encontraba la señora que cosía cortinas, humilde en su esquina, con su máquina de coser a pedal, un viaje en el tiempo a su oficio, con mesas de madera, mesones, orden y uno que otro retazo de género y más géneros doblados por convertirse en una cortina. Ella no nos oía, seguía en su oficio.

En otro extremo del galpón, a media sala, había una cama, con barandas de bronce antiguo, con un cubrecama de crochet de lana de colores, veladores de madera, una fuente de enlozado en el piso. Un poco más allá, una tina con cortina de baño, y una repisa con libros y un armario. Todo dispuesto libremente, haciendo como si existieran divisiones ilusorias entre espacios, pero no había divisiones. Así, pasamos por el galpón, y nos encontramos con el patio donde Valentina nos había citado. Era un patio, más bien plaza interior, o patio de escuela. Algo entre todo eso, suelo de concreto, con una acústica de piscina temperada. En este patio había un órgano gigante en uno de sus costados. Era una muralla de órgano, el cual veníamos a conocer, para eventualmente componer una pieza. Ahí sería el concierto, o llamémosle ambientación sonora.

Acto seguido e instantáneo, vamos subiendo las escaleras en un edificio, de los años 70, habían mudanzas en las escaleras, todo un poco venido a menos, pinturas descascaradas, amarillentas, escaleras anchas. Y entramos en un departamento, este era un estudio de música. Cada instrumento tenía una pieza para sí. La primera era un salón de doble altura, con un órgano eléctrico, con parlantes

tes gigantes, como de concierto masivos de los años 80, ideal para alguna banda metalera que quisiera grabar órganos en sus producciones. Y había sintetizadores escalados esperando ser tocados. En la próxima sala, un espacio de madera, amplio, y luminoso, solo con unos sillones forrados de género blanco para oír o sentarse a contemplar o... qué se yo. Por último en una pieza / pasillo, había un híbrido de piano órgano, confusamente moderno y antiguo, que tenía las teclas un poco duras. Este necesitaba ser tocado, estaba en semi abandono y cubierto de polvo, pero de madera y calidez.

Ya empezamos a salir de las frecuencias señoras, a "despertar", sabiendo que estaba soñando para este texto, el sueño para el encargo guiado por Valentina. Repasaba cada detalle del sueño antes de abrir los ojos en la noche más fría de las noches frías. Si abría un poco la cortina, la luz de alba ya molestaba y borraba la memoria del sueño.

Luego de esa sesión, de regreso a casa, está el piano que hay en el luminoso salón de madera, el piano quería ser tocado... y así es lo que viene:



ANTES DE QUE VUELVA LA LUZ

recuérdame
tenue
solemne aparición
descíframe
alba
princesa
alba
fresca
interrupciones
sonoras
entre estados
somonolientos
quiebran
lo que menos
acabar quiere
la noche
me duelen las pupilas
un hilo entre cortinas
luz de haz
me encandilas
cortando filudo
separando lo que fui
mientras soñaba
el búho ya no ve

los grillos se pierden
las polillas se queman
con tu luz artificial
radiación de watts
falso calor
¿a quién espantas?
peor al susto de que te roben
es el susto a no dormir
y no soñar
a que no exista más
la oscuridad de la vida
nocturna, otra vida
seres con poderes
de ver en la noche
custodian
tus y mis sueños
los días que después quedan
por vivir
el volumen nocturno
agudos los oídos
todo suena extrañamente más
y no vemos
el sonido deja de ser óptico
se oye hasta el pulsar

de la sangre
en el cuerpo
se oyen los miedos
el yo, del cual no te arrancas
el que se calla cuando te oye
sí fuiste bueno
sí no escondes nada
el que te da el sueño
bendito suena
quiero descansar y sí puedo
es el turno para otros seres
habitar lo que no controlo
y me rindo a la vida
me olvido de que existía.
Buenas noches.

FICHA TÉCNICA	
Título	Durmientes
Año	2024
Técnica	Residencia, experimentación colectiva.
Medidas	No aplica.
Lugar	Centro Cultural Bailarines de Los Ríos y Moctezuma, Valdivia.
	Residencia apoyada y financiada por: Centro Cultural Bailarines de Los Ríos.
Créditos	Co-autoras: Estela Morales, Martina Pedreros, Fabiola Pontigo, Estudio De Campo (Elisita Balbontín y Dominga Del Campo) y Valentina Inostroza.
	Invitada: Bárbara Carrasco.
Registro	Fabiola Pontigo.
Circulación	2024 <i>Siesta Matutina + Conversatorio horizontal</i> , Centro Cultural Bailarines de Los Ríos. Valdivia, Chile.



INSISTIR
INSTALAR
LEER
LLORAR
MANCHAR
MENSTRUAR
MOLESTAR
PREPARAR
PREGUNTAR
PROBAR
PROPAGAR
PUBLICAR
QUEBRAR
RECORDAR
REGISTRAR
REMECER
RESISTIR
RESONAR
SOÑAR
SUDAR
SUSURRAR
VIBRAR

VALENTINA INOSTROZA BRAVO

Artista visual feminista e investigadora en artes. Licenciada en Artes Visuales con mención en Grabado (UACH) y Magíster en Artes Visuales (UC), donde actualmente cursa el Doctorado en Artes. Su trabajo explora el cuerpo como territorio político-afectivo, abordando resistencia, colectividad y activismo desde diversas (in)disciplinas. Forma parte de los colectivos Tejido Conectivo Líquido y Curar la Pena, orientados a la creación, reflexión y acción feminista. Combina su práctica artística con la facilitación de talleres, la investigación-creación y la curaduría, participando en instancias nacionales e internacionales.

DANIELA HERMOSILLA Z.

Licenciada en Artes Visuales y Doctora en Historia del Arte. Investigadora asociada en el grupo Arte, Globalización, Interculturalidad (AGI) de la Universidad de Barcelona, e investigadora postdoctoral (Fondecyt 2023) en la Universidad Austral de Chile. Es autora del libro *Revistas de Artista. Reflexiones desde su legado documental* (Editorial Metales Pesados, Santiago de Chile: 2023) y de *Caballo de Proa. Edición facsimilar* (coeditado con Gabriela Urrutia da Bove. Editorial Kultrún, Valdivia: 2024). Sus ejes de investigación son: Estudios de la Memoria, cultura impresa y nuevas historiografías. Además de la investigación académica, se desempeña como docente, editora y crítica de arte.

MARCELA HURTADO RUBIO

Arquitecta, madre y Doctora en Ciencias Humanas. Académica en el Instituto de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la UACH desde hace 17 años, ha desempeñado los cargos de Secretaria Académica y Directora de Creación Artística en la Vicerrectoría de Investigación. Sus líneas de investigación incluyen cuerpo, espacio, género y manifestaciones culturales. En 2018 realizó una pasantía en Groningen University y en 2025 en la Universitat Autònoma de Barcelona. Entre sus proyectos más recientes destacan Archivo Cuerpo Austral (ACA) y Residencia Cuerpos, trayectorias y temporalidades del sur.

GASPAR VERGARA SEPÚLVEDA

Licenciado en Artes Visuales con mención en Grabado UACH y Magíster en Conservación y Restauración de Objetos y Entorno Patrimonial UFT. Su obra explora la identidad desde el lugar del fantasma y el entre, trabajando desde lo gráfico y los nuevos medios para generar nuevas materializaciones de la imagen, el cuerpo y los espacios habitables. En el ámbito de la conservación, se ha enfocado en archivos vinculados a la dictadura. Paralelamente se dedica a la docencia en artes visuales.

MARIA GABRIELA GUZMÁN CARACOTCH

Artista visual licenciada en la Universidad Austral de Chile (1985). Desde inicios de los años 80 aparece en escena en exposiciones colectivas y grupos de artistas. Ese mismo año se integra al Taller 99, fundado por Nemesio Antúnez, y en 1986 co-funda el Taller La Ventana, primera experiencia colectiva de taller independiente en Valdivia. Ha participado en numerosas exposiciones nacionales e internacionales y recibido diversos reconocimientos. Fue directora de la Escuela de Artes Visuales UACH y promotora de la creación de Galería Réplica. Actualmente es académica del Instituto de Artes Visuales de la misma universidad.

KÜTRAL VARGAS HUAQUIMILLA

Artista visual, escritora y performer mapuche williche. Ganadora del Premio Arte y Cultura Los Lagos 2017 y de Mención Honrosa en Arte Público en 2024 y 2025. Forma parte del *Fellowship* 2024–2025 del Leslie-Lohman Museum of Art, Nueva York. Su obra propone una mirada contemporánea de la cultura mapuche, cruzando la cultura pop y la producción en masa. Con ello, plantea una propuesta estética y política que desafía los parámetros de su territorio y configura un cuerpo mapuche en expansión.

CONSTANZA ALVARADO

Constanza Alvarado Orellana. Investigadora y archivera, con énfasis en la línea de memoria y archivos de las artes escénicas. Candidata a Doctora en Comunicación por la Universidad Austral de Chile, Universidad de la Frontera y Universidad de Sevilla. Becaria Doctoral de la Agencia Nacional de Ciencias de Chile, ANID. Magíster en artes y actriz por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Desde el 2017 es parte de Colectivo ARDE, plataforma digital de archivos de prácticas artísticas y culturales.

LUZ CONDEZA

Bailarina, coreógrafa, docente e investigadora. Licenciada en Artes con mención en Danza, Profesora Especializada en Danza y Magíster en Artes Visuales por la Universidad de Chile. Magister Universitario en Estudios Teatrales de la Universitat Autònoma de Barcelona. Certificada como “Infant Developmental Movement Educator” por el Body Mind Centering School® y Certificada como “Somatic Movement Educator”, por el Body Mind Centering School®. Diplomada en Educación Inclusiva y Discapacidad. Doctora en Artes con mención en Prácticas y Estudios Teatrales ©, Universidad Católica de Chile y Universitat Autònoma de Barcelona. Académica de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

VALENTINA SERRATI

Licenciada en Artes en la Universidad Católica de Chile. Magíster en Medios Digitales y Cultura de las Tecnologías, Goldsmiths University, Londres. Artista Medial con práctica artística desde la performance, videoarte y la videoinstalación. Conformó el Área de Nuevos Medios (Ministerio de las Culturas, el Arte y el Patrimonio). Durante los últimos 24 años ha desarrollado una carrera académica dentro de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile, implementando la actual Área de Arte Mediales UC. El 2019 funda PRISMA, plataforma dedicada a la visibilización de proyectos en la convergencia arte, ciencia y tecnología, con especial interés en la naturaleza. El 2025 abre el espacio LAITEC, dedicado a creación e investigación en interdisciplinar y tecnología al interior de la Facultad de Artes UC.

ALEJANDRA WOLFF ROJAS

Es Magíster en Artes Visuales y Doctora en Literatura. Artista visual, investigadora y docente. Jefa del Centro de documentación Angélica Pérez Germain del Museo Nacional de Bellas Artes. Investiga en el campo de la cultura visual, las artes latinoamericanas contemporáneas y la narrativa chilena de posdictadura. Sus temas de interés son los imaginarios y representaciones del cuerpo y la corporalidad, los estudios de género, las políticas de la violencia y la memoria. Ha publicado textos críticos de arte y ha realizado exposiciones en Chile y el extranjero.

MIDORA SOVINO

Licenciada en Artes, investigadora y activista feminista, con experiencia en creación musical y performance. Ha sido vocera en movimientos de movilización feminista y se ha desempeñado como facilitadora en procesos de sensibilización y formación sobre acoso, violencia y discriminación (AVD), así como en la implementación del enfoque de género en espacios culturales. Ha sido expositora en instancias formales y no formales sobre temáticas vinculadas al feminismo, las diversidades y el género, tanto a nivel nacional como internacional.

IGNACIO SZMULEWICZ R.

Historiador del arte especializado en arte chileno, latinoamericano y contemporáneo. Magíster en Arquitectura y cursa el Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos UC. Ha publicado los libros *Fuera del cubo blanco* (Metales Pesados, 2012), *Arte, ciudad y esfera pública en Chile* (Metales Pesados, 2015) y *El acantilado de la libertad* (Ediciones Kultrún, 2015). Fue el curador invitado para la 3ª edición de la Bienal en Resistencia en Guatemala y ha curado los proyectos “Santuario: arte contemporáneo en Valdivia” (Palacio Pereira, 2024) y “Lejos, muy lejos” (M100, 2023). Actualmente es académico en la Escuela de Artes Visuales UCT y crítico de arte en las revistas La Pánera, Art Forum, Art Nexus y Momus.

MARTINA PEDREROS RODRÍGUEZ

Licenciada en Letras Hispánicas. Escritora, gestora cultural, editora y docente.

Ha publicado los poemarios *Elemancia* (Tinta Negra Microeditorial, 2018) y *Estado Bisagra* (Tinta Negra Microeditorial, 2024). Editora de la microeditorial Tinta Negra y parte de los colectivos Club de Estampa, colectiva gráfica de exploración editorial, colaborativa y formativa; y Tejido Conectivo Líquido, colectivo de investigación y creación en torno al arte menstrual. Directora de la serie audiovisual *Ramo de Rudas* (2021-2023), proyecto que pone en valor el trabajo creativo de mujeres artistas emergentes de Valdivia.

ELISA FIGUEROA LEIGH

Artista, educadora y gestora, cuya práctica indaga en el desarrollo de metodologías para la creación colectiva, vinculadas a la performance, el sonido, el cine y el teatro, como también al ámbito editorial, el diseño gráfico y la mediación. Desde hace 15 años co-dirige la plataforma de arte contemporáneo Galería Barrios Bajos y la residencia de investigación interdisciplinar Fragua; es directora de los programas Apostasia y Circuito Abierto; forma parte de Wampo Editoras y de la Sociedad de Objetivos Artísticos SOA; y colabora activa y sostenidamente con diversas artistas, colectivas y organizaciones.

VALERIA VARGAS

Curadora y crítica de artes, con formación en artes escénicas, arte-educación y posgrados en estética, crítica cultural y prácticas curatoriales. Su praxis combina investigación, programación y curatorías participativas, enfocándose en el levantamiento de archivos amateur, la valorización de bienes culturales relevantes para las comunidades y la construcción de memoria colectiva mediante metodologías colaborativas. Su trabajo fomenta la participación cultural e incorpora enfoques de pedagogías críticas.

ESTUDIO DE CAMPO

Organización sin fines de lucro con base en Valdivia dedicada al patrimonio, los oficios y el trabajo territorial. Formada el 2021, su labor se ha vinculado al turismo creativo, las microeconomías rurales y proyectos de conservación, cuenta con un espacio en el centro de la ciudad para difundir prácticas agroecológicas, nuevas narrativas y ser un lugar de encuentro de artistas, investigadores, científicos/as, artesanas/os y organizaciones.

E s t a
publicación colec-
tiva fue concebida, diseña-
da e impresa en el actual Valdi-
via, Región de los Ríos, durante la
lluviosa primavera de 2025, en casa
Coma, a orillas del río Valdivia. Sus
textos, en cambio, germinaron de ma-
nera dispersa, escritos desde los distin-
tos territorios como Valdivia, Santiago,
Concepción, Barcelona, París y Berlín.

Fue compuesta con las fuentes tipográfi-
cas Gudea, Roberte, UnormativeFraktur y
Enby Gertrude provenientes del proyecto de
diseño francés no binario Bye Bye Binary (BBB)

La cubierta se imprimió sobre Opalina de 200grs
en tinta roja risográfica, mientras que los inte-
riores reposan sobre papel ahuesado de 80grs y
papel rosado de 75grs. impresos en tricromía,
un color a la vez, en risografía. Cada ejemplar
fue anillado uno a uno con espirales rosados.

Aspiramos a que este dispositivo, a la
vez abrazo y arma explosiva, llegue
a las manos indicadas.

Obra de cuerpo