

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**Escuela de Posgrado**



**Epu Mujeres Otras: Retratos del Arte Contemporáneo**

Tesis para obtener el grado académico  
de Maestra en Antropología Visual que  
presenta:

*Victoria Consuelo Maliqueo Orellana*

**Asesor:**

*Mauricio Godoy Paredes*

*Gisela Cánepa Koch*


**Lima, 2025**

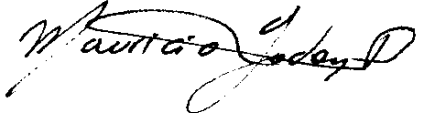
## Informe de Similitud

Nosotros, Gisela Elvira Canepa Koch & Mauricio José Godoy Paredes, docentes de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesores de la tesis/trabajo de investigación titulado *Epa Mujeres Otras: Retratos del Arte Contemporáneo*, de la autora Victoria Maliqueo, dejamos constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 6%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software Turnitin el 11-jun-2025.
- Hemos revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 11 de junio de 2025.

|  |  |
|--|--|
| Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: Gisela Elvira Canepa Koch                        |  |
| DNI: 09144486  | Firma:<br> |
| ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0002-4686-9938">https://orcid.org/0000-0002-4686-9938</a> |  |

|   |  |
|---|--|
| Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: Mauricio José Godoy Paredes |  |
| DNI: 10263751   | Firma:<br> |
| ORCID: 0000-0001-5202-8636  |  |

*A todas las mujeres de mi familia,  
a mis amigas y amigos,  
pu lamngen ka pu ñañas,  
a Rangĩntulewfũ Colectivo Mapuche  
De La Diáspora Champurria.  
quienes me dieron la fuerza para poder  
terminar este proyecto y permitirme crear.  
Y en especial a Fernando Vergara Riquelme  
quien me acompañó en todo el proceso desde su mirada del cine  
y con afecto me enseñó más sobre documental.*

*Agradezco los mates, kombuchas y las conversas  
con Seba Calfuqueo y Wiki Pirela,  
que me permitieron acompañarlas  
con mi cámara y preguntas,  
abrazo esa hermosa porfía nos sigue  
moviendo para ser mujeres otras.  
Fetren mañum pu lamngen.*

## RESUMEN

La tesis Epu: Mujeres Otras exploró la representación audiovisual de dos artistas disidentes en la escena del arte contemporáneo chileno: Wiki Pirela, afro-migrante, y Seba Calfuqueo, artista mapuche. A través de sus retratos, la directora entrelazó su propia búsqueda identitaria con la de las protagonistas, estableciendo un relato íntimo en el que la amistad, los afectos y la resistencia se configuran como ejes centrales en la diáspora.

Esta investigación buscó indagar en los espacios donde se desarrollan las artistas, como talleres, exposiciones y performances, posibilitando una forma de enunciación desde el *nütram* -diálogo profundo tradicional mapuche- como principal metodología cualitativa, la cual se empleó con el fin de desafiar las estructuras históricas de invisibilización y exotización que cruzan las biografías de las participantes. Esta metodología propuso dar un giro en las prácticas antropológicas convencionales, al privilegiar la autorrepresentación como herramienta emancipadora y crítica, dando cuenta del modo en que se manifiestan las condiciones de otredad y los discursos de género, en las obras de las artistas Wilkelys Pirela y Seba Calfuqueo en Chile en los años 2021-2024.

Más que una simple documentación, Epu: Mujeres Otras es un proyecto de investigación que articula cine, teoría y autobiografía para reivindicar espacios de existencia y representación, interpelando a las categorías de género, otredad y producción artística, contribuyendo a la construcción de una mirada más plural en el arte contemporáneo en Chile y la antropología visual.

**Palabras claves:** autorrepresentación, diáspora, mujeres otras, identidades, arte contemporáneo chileno, *nütram*, antropología visual.

## ABSTRACT

The thesis “Epu: Mujeres Otras” explored the audiovisual representation of two dissident artists in the Chilean art contemporary art scene: Wiki Pirela, an Afro-migrant, and Seba Calfuqueo, a Mapuche artist. The director intertwined, through their portraits, her own identity research with the protagonists’, establishing an intimate narrative which friendship, affection, and resistance are the central axis in the diaspora.

This research aimed to investigate the spaces of the artists where they develop themselves, such as workshops, exhibitions, and performances. This provided a form of enunciation based on *nütram* - Mapuche traditional in-deep dialogue - as the primary qualitative methodology, which was used to challenge the historical structures of invisibility and exoticization that intersect the participants biographies. This methodology proposed a shift in conventional anthropological practices by privileging self-representation as an emancipatory and critical tool, exposing how the otherness conditions and gender discourses manifest in the work of the artists Wikelys Pirela and Seba Calfuqueo in Chile between 2021 and 2024.

More than a single documentation, “Epu: Mujeres Otras” is a research project that coordinates film, theory, and autobiography to claim spaces of representation and resistance, by questioning the categories of gender, otherness, and artistic production, and contributing to the construction of a more pluralistic perspective in contemporary art in Chile and visual anthropology.

**Keywords:** self-representation, diaspora, other women, identities, Chilean contemporary art, *nütram*, visual anthropology.

## ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN.....   | 9  |
| CAPÍTULO I: MARCO CONCEPTUAL Y METODOLÓGICO.....                  | 15 |
| 1.1 Pregunta principal y preguntas secundarias .....              | 15 |
| Pregunta antropológica principal: .....                           | 15 |
| Preguntas secundarias: .....                                      | 15 |
| Objetivo general: .....   | 15 |
| Objetivos específicos:.....                                       | 15 |
| Hipótesis: .....  | 16 |
| 1.2 Estado de la cuestión.....                                    | 19 |
| 1.3 Marco teórico-conceptual .....                                | 26 |
| Otreidad.....   | 26 |
| Género: de mujeres a artistas .....                               | 27 |
| Producción artística .....  | 29 |
| 1.4 Metodología.....  | 31 |
| Nütram.....   | 33 |
| Revisión y registro de archivo de las obras de las artistas ..... | 35 |
| Seguimiento a los personajes .....                                | 40 |
| Registro de los personajes en el espacio .....                    | 46 |
| Presencia de la directora .....                                   | 51 |
| Técnica de análisis .....   | 52 |
| 1.5 Especificaciones del documental, decisiones, referencias..... | 54 |
| Ficha Técnica.....  | 54 |

|   |           |
|---|-----------|
| Equipo técnico.....   | 54        |
| Storyline.....  | 55        |
| Logline: .....  | 55        |
| Tagline:.....   | 55        |
| Motivación.....   | 56        |
| Punto De Vista .....  | 57        |
| Nota de intención: .....  | 59        |
| <b>CAPÍTULO II: ANÁLISIS DE INFORMACIÓN Y RESULTADOS .....</b>  | <b>62</b> |
| 2.1 Presentación de personajes, desplazamientos y disputas en espacios íntimos, privados y públicos ..... | 63        |
| Conociendo a las artistas.....  | 63        |
| Delatando mi presencia .....  | 64        |
| Lugares y tiempo efectivo del Trabajo de Campo .....  | 66        |
| Wiki Pirela .....   | 68        |
| Seba Calfuqueo .....  | 74        |
| 2.2 Género e identidades diaspóricas .....  | 78        |
| ¿Quiénes son las otras?: feminismo hegemónico y desplazamiento de cuerpos otros .....                     | 78        |
| Díasporas.....  | 80        |
| 2.3 Mujeres otras en el arte contemporáneo.....   | 83        |
| Similitudes y diferencias de las obras de artistas otras .....  | 84        |
| <b>CONCLUSIONES .....</b>   | <b>87</b> |
| Importancia del nütam entre ñañas .....   | 88        |
| Hacer un documental .....   | 91        |
| PU ZOMO FUTURAS.....  | 93        |
| <b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>   | <b>95</b> |

|   |     |
|---|-----|
| FILMOGRAFÍA.....  | 100 |
| ANEXOS .....  | 102 |
| Anexo 1: Referencias documentales complementarias ..... | 102 |
| Anexo 2: proceso de escritura.....                      | 105 |
| PRE-GUION.....  | 105 |
| ESTRUCTURACIÓN EN SECUENCIA .....                       | 115 |
| Anexo 3: Consolidado de exposiciones por artista .....  | 116 |
| Seba Calfuqueo .....                                    | 116 |
| Wiki Pirela .....                                       | 122 |



## INTRODUCCIÓN

La categoría mujer se ha propuesto como un foco de interés para las investigaciones de manera notoria en los últimos años, en diálogo con las manifestaciones feministas en todo el mundo, donde el continente latinoamericano no ha quedado exento de sus propias movilizaciones sobre derechos sexuales y reproductivos, entre otras demandas sociales vinculadas al activismo feminista. De esta manera, el eco de estas convocatorias ha sido manifestado en movilizaciones multitudinarias, como las marchas convocadas por “La Coordinadora Feminista 8M” (Chile, 2019-2022) o el “Pañuelazo verde” (Argentina, 2020), entre otras instancias que han logrado dar cuenta de la articulación feminista actual, congregando a miles de mujeres en espacios públicos, siendo la calle el principal escenario.

En este sentido, es relevante detenernos no sólo en el impacto de las articulaciones feministas en tanto movimientos sociales, sino que también en su incidencia en campos como el arte, donde la condición de ser mujer, enlazada con la pertenencia a grupos identitarios como migrantes, primeras naciones<sup>1</sup> y disidencias sexuales, toma un rol definitorio en el contenido del quehacer artístico, proponiendo una escena de artistas mujeres que tensionan diferentes temáticas abordando el cuerpo e identidades como un eje de representación distintivo que diferencia sus producciones del canon tradicional, pasando de ser las históricas musas a ser artistas.

Como plantean algunas investigadoras de arte y feminismo, “Las representaciones del arte y las del activismo feminista interrogaron las claves del disciplinamiento del cuerpo masculino” (Giunta, 2018, p.13). De este modo, las obras se instalan en un contexto en el que interpelan las formas estéticas y culturales de aproximarse a experiencias de lo femenino, debiendo enfrentarse constantemente a la negación de espacios de exhibición, limitaciones en tanto a sus contenidos, entre otras disyuntivas que enfrentan y siguen enfrentando muchas

---

<sup>1</sup> Con el concepto de Primeras Naciones me refiero a pueblos originarios, evitando emplear este término, así como el de indígena, dado que son categorías que tienen dificultades en tanto a reconocimiento de las demandas de autodeterminación y autogobierno, como la demanda mapuche de pueblo-nación. En concordancia con mi posicionamiento como investigadora mapuche, considero que Primeras Naciones se ajusta más a una mirada contemporánea de los pueblos y su impacto en distintos campos, siendo el arte uno de ellos.

creadoras. Es por esto que historiadoras del arte, como Soledad Novoa, nos invitan a reflexionar sobre “cómo las artistas mujeres han debido generar instancias de exhibición de sus propios trabajos a partir de redes, utilización de espacios no canónicos, autorreflexión y escritura crítica, en la idea de dar visibilidad a sus propuestas” (Novoa, 2014, p. 11).

En relación con lo anterior, me parece que es urgente explorar el caso de las artistas mujeres, que más allá del género, ponen en la palestra un conjunto de elementos como: las discriminaciones clasistas y racistas, teniendo una perspectiva interseccional que particulariza sus obras, dado que sus experiencias tienen una carga simbólica que rebasa formatos y que se encuentran en diálogo con las resistencias ante sus desafíos como mujeres, personas racializadas, y artistas.

¿Por qué interesarse en el arte y en las artistas no hegemónicas? Esta ha sido una pregunta relevante en tanto a la motivación de la presente tesis que se titula “Epu mujeres otras: retratos del arte contemporáneo”, para ello prefiero comentar algunos aspectos aclaratorios desde el inicio. Epu significa dos en mapuzungun, dado que son justamente dos los retratos que abordo en este proyecto, por un lado, tenemos la interesante historia y obra de Seba Calfuqueo, artista mapuche cuya trayectoria data aproximadamente del año 2014, recorriendo distintos espacios, tanto museos como galerías privadas, quien hoy se encuentra en una etapa de internacionalización de su carrera. Y, por otro lado, he querido indagar en la carrera de Wilkellys Pirela, artista venezolana radicada en Chile desde el año 2016, quien ha tenido una lenta, pero prometedora incursión en los circuitos de arte en este país.

Ambas historias si bien poseen distintos matices en tanto a las materialidades que emplean en sus proyectos, en los contenidos de sus obras y por supuesto los lugares de exposición en que han circulado, comparten un margen dentro del arte contemporáneo chileno, al ser ambas artistas provenientes de una clase trabajadora y sin mayores conexiones en el campo del arte anterior a su carrera, caracterizándose por una biografía donde la otredad de lo chileno se aprecia al ser mapuche en el caso de Seba, y ser migrante en el caso de Wiki, lo que ha traído

consigo una disputa de estos espacios de exhibición y por desarrollar una carrera como artistas en un campo aún muy elitista y hegemónico.

Cuando me refiero al margen que comparten, hablo de la otredad, concepto que pretendo explorar desde distintos autores, cuya significación en la experiencia artística da cuenta de una posición situada que ambas comparten al no sentirse -dentro- del arte y por qué no decirlo, de la sociedad chilena, dado que ambas comparten biografías ajenas a la hegemonía, siendo la identidad mapuche, en el caso de Seba, su gran inspiración y lugar desde el cual se instala en sus producciones; y la identidad migrante, en el caso de Wiki, cuestión que complejiza en sus obras relativas al hogar, el cuerpo que migra, entre otros tópicos, desde su realidad como creadora, en la cual cuenta con limitadas oportunidades que le permitan dedicarse al cien por ciento al arte en este país de asentamiento.

Siguiendo estas motivaciones, la pregunta de investigación que me planteé al comienzo de este estudio fue: ¿De qué modo se manifiestan las condiciones de otredad y los discursos de género, en las obras de las artistas Wilkelys Pirela y Seba Calfuqueo en Chile en los años 2021-2024? Para responder a esta pregunta propuse los siguientes objetivos específicos: conocer la producción de obras de cada artista (Seba Calfuqueo y Wilki Pirela) y sus propias percepciones de su quehacer; elaborar un registro etnográfico audiovisual de las artistas que contempló esta investigación; describir y entender el contexto/marco en el cual las obras de ambas artistas emergieron; y por último pretendí comparar los discursos de las artistas, sus obras, materialidades, soportes y lugares de exhibición, para ver la manera en que se articulan con sus discursos, contemplando sus trayectorias, territorios y cómo tensionan diversos contenidos en sus obras.

Partiendo de la investigación como una aventura que me condujo a explorar a las artistas, sus obras y discursos, y, que igualmente me llevó a integrar una mirada propia, al ver en ellas parte de mi biografía y poder tensionar conceptos como la categoría mujer, arte, otredad entre otros temas que se detallarán más adelante, planteo una tesis en la cual se hibridan técnicas metodológicas,

empleando al *nütram*<sup>2</sup> como una metodología fundamental para dar cuenta de las impresiones de cada una sobre su quehacer y el mismo proceso de investigación, evidenciando una conversación entre *ñañas*<sup>3</sup>, sumado a la revisión y registro de archivo de las obras de las artistas; seguimiento de los personajes y registro de ellos en el espacio. Los elementos mencionados anteriormente, configuraron la estrategia metodológica final, entendiendo que esta tesis tiene dos vértices de registro y análisis, uno por medio de este escrito, y otro en el documental que realicé como producto.

En tanto al proceso de tesis quiero precisar que el registro audiovisual y la escritura de una tesis formal, fueron completamente complementarios, pues la creación documental para mí como investigadora significó un desafío enorme al no tener una experiencia similar antes, por ello, el insertarme en las conversas con las artistas y poner la cámara en un costado o sostenerla en la mano, contribuía a que surgieran nuevas preguntas y aspectos que problematizo en esta tesis escrita. De este modo, el registro de Wiki y Seba, quienes aparte de ser artistas que admiro profundamente son mis amigas, me permitió responder algunas cuestiones y abrir otra caja de preguntas y cosas por hacer. A lo largo de las grabaciones quise respetar al máximo sus tiempos y observaciones, profundizando esa meta de hablar de ellas desde los afectos y el respeto por sus trayectorias y su vida personal; aprendizaje que creo suma algo valioso a esta investigación y a las futuras que pretendo realizar.

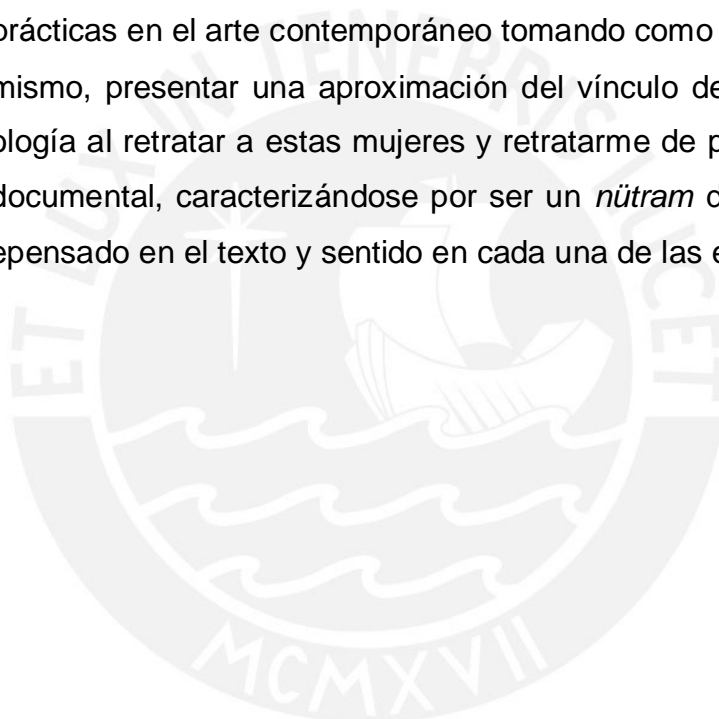
---

<sup>2</sup> La palabra *nütram* proviene del mapuzungun, refiriendo a una conversación o encuentro, de esta manera esta metodología da cuenta de la puesta en valor de la comunicación oral y la transmisión de saberes mediante la conversación “a lo mapuche” distanciándose de otras metodologías de investigación comúnmente empleadas en las ciencias sociales, como la entrevista en profundidad, definida como “La entrevista es una técnica en la que una persona (entrevistador) solicita información de otra o de un grupo (entrevistados, informantes) para obtener datos sobre un problema determinado. Presupone, pues, la existencia al menos de dos personas y la posibilidad de interacción verbal” (Gil Flores, 1999, p. 167, citado en Canales, 2006, p, 223). En concordancia con lo anterior, el hacer *nütram* no sólo tiene un interés unidireccional de obtención de datos, sino que la producción de conocimiento se hace al mismo tiempo que los participantes conversan en un estado de horizontalidad y confianza, estos encuentros pueden replicarse en diferentes momentos y tener una larga extensión de tiempo según los hablantes consideren apropiados.

<sup>3</sup> *Ñaña* es una palabra empleada en el mapuzungun y en otras primeras lenguas, como el quechua, para referirse a una amiga o una hermana del mismo pueblo con la cual se tiene confianza y cariño.

En consecuencia, en las próximas páginas se podrá apreciar el trabajo del proceso de tesis, el cual estructuré en tres capítulos, donde en el primero abordo las indagaciones del marco conceptual y diseño metodológico. En el segundo capítulo, destaco el análisis de la información producida y los resultados, el cual se subdivide en torno a los principales hallazgos de los contextos etnográficos que indagué, respondiendo y tensionando los objetivos propuestos inicialmente. Por último, planteo las conclusiones de la investigación y las cuestiones que quedan por resolver, pues esta experiencia de estudio abre un debate que aún no está zanjado.

Por lo anterior, la presente tesis es una invitación a mirar estos retratos otros, a repensar las prácticas en el arte contemporáneo tomando como foco a estas dos artistas, y así mismo, presentar una aproximación del vínculo de la antropología visual y la sociología al retratar a estas mujeres y retratarme de paso a mí misma por medio del documental, caracterizándose por ser un *nütram* digital, grabado a dos cámaras, repensado en el texto y sentido en cada una de las etapas.





## MARCO CONCEPTUAL Y METODOLÓGICO



# CAPÍTULO I: MARCO CONCEPTUAL Y METODOLÓGICO

## 1.1 PREGUNTA PRINCIPAL Y PREGUNTAS SECUNDARIAS

*Pregunta antropológica principal:*

¿De qué modo se manifiestan las condiciones de otredad y los discursos de género, en las obras de las artistas Wilkelys Pirela y Seba Calfuqueo en Chile en los años 2021-2024?

*Preguntas secundarias:*

¿Cómo el género y las condiciones migrante e indígena dan forma y particularidad a las obras que realizan ambas artistas?

¿Cómo se puede dar cuenta del carácter distintivo de las obras de las artistas y en base a qué tópicos?

¿Qué similitudes y diferencias presentan en sus discursos y propuestas artísticas?

*Objetivo general:*

Dar cuenta del modo en que se manifiestan las condiciones de otredad y los discursos de género, en las obras de las artistas Wilkelys Pirela y Seba Calfuqueo en Chile en los años 2021-2024.

*Objetivos específicos:*

1. Conocer la producción de obras de cada artista (Seba Calfuqueo y Wilki Pirela) y sus propias percepciones de su quehacer.
2. Elaborar un registro etnográfico audiovisual de las artistas que contempló la investigación.
3. Describir y entender el contexto/marco en el cual las obras de ambas artistas emergieron.
4. Comparar los discursos de las artistas, sus obras, materialidades, soportes y lugares de exhibición, para ver la manera en que se articulan con sus

discursos, contemplando sus trayectorias, territorios y cómo tensionan diversos contenidos en sus obras.

### *Hipótesis:*

En el contexto de producción de arte contemporáneo en Chile, hay artistas que se destacan por sus propuestas, la cual abarca sus biografías como principal temática, en este sentido de establecen evidentes diferenciaciones con la escena general del arte, que no necesariamente tensiona aspectos como la racialización o el clasismo de manera situada, entendiendo esta particularidad como una pertenencia a ciertos aspectos identitarios que se transforman en pulsión creativa.

En relación con ese punto, la pertenencia a una Primera Nación, como es el caso de Seba Calfuqueo al ser mapuche y el caso de la condición de ser migrante de Wiki Pirela, va tejiendo un complejo entramado de forma y contenido en sus obras, retomando estereotipos sobre sus corporalidades y lugares dentro de la sociedad chilena, y ahora abriéndose a una comparación global para evidenciarla en sus obras.

Son estas características precisamente las que les otorgan un lugar particular, en el cual reconocen su posición de otredad al compararse con distintas realidades de artistas que provienen de círculos sociales más consolidados cultural y económicamente, siendo estas mismas posiciones otras las que las empujan a seguir creando, y abrirse paso en tanto a circulación de sus obras.

Por medio de su trabajo constante han logrado configurar una escena alternativa dentro del circuito artístico, siendo un elemento relevante de analizar en las vinculaciones colaborativas entre artistas racializadas, lo que se podría ver en las intenciones de recomendar espacios de exposición, financiamiento y proponer redes con curadores que puedan generar los textos de sala e investigaciones en publicaciones. De esta forma, se aprecian una serie de prácticas/estrategias, o retomando la problematización de las tácticas de resistencia que plantea De Certeau (1980), sería posible hablar de micro resistencias en el campo del arte que se oponen al sistema dominante o establecen negociaciones con este, permitiendo así, poder exhibir en algún museo o galería no sólo de manera esporádica o

excepcional, sino establecerse en esos espacios de manera permanente y circular en lugares antes lejanos de las posibilidades de sus orígenes de clase, lo cual apunta a un fin mayor, siendo la consagración y reconocimiento en el arte contemporáneo, una búsqueda no sólo individual, sino colectiva de estas artistas otras, para abrir un espacio para ellas y para futuras artistas. De esta forma, se aprecian una serie de prácticas/estrategias, o retomando la problematización de las tácticas de resistencia que plantea De Certeau (1980), sería posible hablar de micro resistencias en el campo del arte que se oponen al sistema dominante o establecen negociaciones con este, permitiendo así, exhibir en museos o galerías no sólo de manera esporádica o excepcional, sino establecerse en estos espacios de forma permanente y circular en lugares antes lejanos de las posibilidades de sus orígenes de clase. Lo anterior apunta a un fin mayor, siendo la consagración y reconocimiento en el arte contemporáneo una búsqueda no sólo individual, sino colectiva de estas artistas otras para abrir espacios para ellas y para futuras generaciones.

Pese a que las cuestiones de reafirmación identitarias frecuentemente se aprecian como una analogía de un entramado identitario, propongo hablar de capas de reafirmación, puesto que considero que es una forma de ver cómo se enuncian y las funciones estratégicas que cumple esta jerarquización, por ejemplo, se enuncian primero como artistas, luego señalan su identidad mapuche el caso de Seba y migrante, en el caso de Wiki, luego señalan que son mujeres. Estas autodescripciones pueden variar dependiendo de los espacios y las urgencias de qué identidad es la más relevante destacar, lo que se vincula directamente con un ejercicio mentado de autorrepresentación que se complejiza en la interacción con otros sujetos y espacios. Si bien la analogía de capas puede criticarse al verse como elementos separados, sostengo que son parte de un mismo cuerpo de enunciación que responde a necesidades contextuales.

Propongo por lo tanto que la otredad es un punto de encuentro entre las biografías de ambas artistas, la diáspora migrante y mapuche, a la que me adhiero al sentirme también otra como investigadora mapuche, de orígenes de clase baja y al haber migrado a Santiago a estudiar desde mi pueblo alejado del centralismo capitalino.

Es esta condición de otredad que hace parte de un margen dibujado desde la hegemonía de lo “chileno”, pues actualmente hay una interesante movilidad del enemigo interno en Chile que se desplaza de indicar a los cuerpos mapuche indígenas como los cuerpos no deseados y que escapan al proyecto de Estado-Nación, a señalar a las corporalidades de la migración y las negritudes como el nuevo enemigo interno. Esta movilidad de confrontación interna no está ajena a nuestras artistas, pues hoy en día Seba tiene más posibilidades de consolidarse como artista que Wiki, debido principalmente a la contingencia actual, donde la animadversión contra las poblaciones migrantes es más clara que hacia lo mapuche, situación que puede variar dependiendo de la realidad que se experimente en Chile.

Es esta posición de desventaja, la que se ha evidenciado en los años que les ha tomado poder circular en el mercado del arte, pues comparativamente a Seba le tomó menos tiempo estar en espacios importantes del arte contemporáneo que a Wiki, como, por ejemplo, exponer en el Museo de Bellas Artes. Esta diferencia se pretende sortear forjando complicidades entre estas marginalidades, dado que hay un compromiso tácito entre quienes se articulan en esta nueva escena, donde las otredades, las diásporas y otros elementos se toman como una bandera de producción, activismo y colectivización, por lo cual no sería sorprendente en algún tiempo ver colectivos de arte que aúnen experiencias de este tipo, disputando los espacios establecidos como museos y galerías, al mismo tiempo que creando y/o fortaleciendo lugares de exhibición más alternativos.

## 1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Actualmente se puede apreciar el incremento de artistas mujeres a nivel mundial, y Latinoamérica no es la excepción. Siguiendo la investigación desarrollada por Giunta (2018) sobre feminismo y arte latinoamericano, es interesante analizar que, pese al aún bajo porcentaje de obras de mujeres en las instituciones de exhibición y mercado, éstas han logrado poco a poco disputar estos espacios, instalando discursos críticos de la mano del feminismo, permitiendo ampliar los horizontes de justicia y reconocimiento hacia los sectores excluidos, tal como señala la autora:

No busca el fin de la violencia hacia sujetos heteronormativos de clase media, sino hacia un conjunto de identidades que comparten la experiencia de la exclusión, ya sea de género (lesbianas, gays, bisexuales, travestis, transexuales, transgéneros, intersex), como de clase o de raza: pobres, indocumentados, migrantes, sin techo, indígenas, mestizos, negros. (Giunta, 2018, p. 25)

En este contexto es interesante preguntarnos por las motivaciones tras sus obras. Si bien existen investigaciones que dan cuenta de este aspecto de manera general, constituyendo una aproximación muy relevante, considero que falta indagar sobre la distinción de las identidades de las mujeres artistas, siendo un foco de especial interés el tema de primeras naciones y el ser migrante, realidades que se conectan con las biografías de las artistas en las cuales me centro en la presente investigación.

En este sentido, cabe recalcar que la categoría “mujer artista” puede contener este tipo de reflexiones, pero en la generalidad de las publicaciones no se profundiza en las directrices específicas de la producción de este tipo de artistas, como por ejemplo: las dificultades de acceso a la formación académica, espacios de exhibición y vínculos comerciales que les permitan vender sus obras, puesto que estos nexos no son los mismos que los que poseen mujeres provenientes de clases más acomodadas o que no carguen, en palabras de Goffman (2019), con un

“estigma” como la racialización, la marginalidad en el sistema de producción capitalista e incluso la indocumentación en el nuevo territorio que habitan.

Por este motivo considero que es pertinente problematizar la producción de estas dos artistas diversas en territorios y formatos, estableciendo vínculos entre sus obras y contenidos que dan cuenta de la mixtura de sus experiencias, las tensiones histórico-sociales, territoriales e identitarias. Bajo este planteamiento es necesario establecer un puente teórico entre las diversas temáticas que aborda la antropología, como las identidades mestizas, el género como potencia discursiva, entre otros aspectos fundamentales para esta tesis.

Es preciso dar cuenta de los avances en la investigación de este campo, el cual poco a poco ha establecido un conjunto de artistas y también de curadoras de arte contemporáneo, sin embargo, tal como he planteado en párrafos anteriores, la disociación entre la condición de mujer y artista, más allá de una musa, ha sido más lenta de lo que deseáramos. De esta manera, la configuración de la mujer como creadora, artista y activista, cuya voz disputa un lugar en los espacios de exhibición y en la esfera pública, hoy se hace escuchar con más fuerza.

Un aspecto relevante que no quiero dejar fuera es el tema de clase, dado que en el contexto latinoamericano la formación de artistas y la circulación en el mercado del arte, deja de manifiesto redes, accesos y también capitales diferenciados, siendo aún un campo elitista, donde las personas procedentes de clase baja, como nuestras protagonistas, son minoritarias en el circuito y en los procesos de consagración, dado que es dificultoso sostenerse económicamente solo del arte, teniendo que recurrir a múltiples ocupaciones para solventar sus gastos y continuar produciendo, pues, es un privilegio de clase poder estudiar arte y ser artista, sin tener que ser también mesera, cuidadora, docente, entre otros oficios que tienen que complementar quienes no pertenecen a la clase acomodada. En este sentido, al observar otras experiencias, son aún más escasas las investigaciones que indaguen la clase social como un elemento diferenciador en la producción artística y en la instalación en el mercado del arte, siendo principalmente la clase vista desde la óptica del consumo de arte, pero no desde la formación artística o trayectoria

(ascendente/descendente). Es por ello, que uno de los focos temáticos que pretendí estudiar fue la clase, relevando una lectura interseccional de esta realidad.

Uno de los casos de investigación que me sirvió en la misión de desarrollar un estado de la cuestión, fue el libro “Feminismo y Arte Latinoamericano Historias de Artistas que Emanciparon el Cuerpo”, de Andrea Giunta (2018), trabajo que tensiona la condición de ser mujer en el arte y plantea una pregunta muy interesante:

¿qué significa la noción de “artista mujer, sobre todo en una época en que los estudios de género y las nuevas políticas del cuerpo han desdibujado la división entre varones y mujeres desde perspectivas esencialistas? (p. 65-66)

Esta y otras cuestiones relativas a la necesidad de construir una investigación que sitúe a las artistas mujeres de manera diferenciada de los varones responden a la principal dificultad de inequidad en el campo del arte. En Chile, en el caso del Museo Nacional de Bellas Artes, como plantea María Laura Rosa (Artishock, 28 de septiembre 2021), hasta el año 2021 en su colección no se superaba el 12% de mujeres artistas, siendo lo más lamentable que solo el 2% habían sido obras compradas, situación que da cuenta de los lugares que faltan por conquistar y una estadística profundamente desigual.

La investigación de la autora argentina deja de manifiesto un camino hacia la visibilización de las mujeres artistas, viendo el campo del arte como un espacio de emancipación. En su propuesta releva varios puntos de vista sobre el feminismo y el arte, descentrando el discurso más allá de las corrientes feministas estadounidenses o europeas, entregando una interesante lectura de autoras de Latinoamérica, al mismo tiempo que releva el trabajo de algunas creadoras como Magali Lara (1956) artista contemporánea mexicana, Pola Weiss (19447-1990) artista de videoarte y performance mexicana, y Nelbia Romero (1938-2015) artista uruguaya, entre otras referentes. El trabajo de Giunta reúne un panorama teórico con una detallada revisión de estadísticas sobre la escena femenina en

Latinoamérica, dejando muchas preguntas que instan a continuar investigando en esta escena.

Siguiendo el recorrido de investigaciones sobre arte y mujeres en América Latina es relevante mencionar el texto: “Ficciones disidentes en la tierra de la misoginia” (2019), del investigador y curador peruano Miguel López, quien realiza una revisión de la historia del arte contemporáneo peruano, proponiendo un nutrido diálogo del posicionamiento de las obras contra la cultura patriarcal hegemónica. En este libro, se hace referencia al trabajo de varias artistas donde, por ejemplo, toca el tema de la inmigración como temática de las creadoras, relevando el trabajo de Elena Tejada-Herrera (1969), artista visual peruana que se desplaza por distintas materialidades/formatos, como la performance y el videoarte. Otra temática que destaca de la revisión del curador es la tensión de clase al hablar, por ejemplo, de la obra de la pintora y fotógrafa Natalia Iguíñiz: “Charo y Rosario” de la serie La Otra (2001), donde se da cuenta de los roles de una mujer acomodada y su trabajadora de casa particular, dos caras de ser mujer, donde la brecha social y pertenencia de clase marca una línea divisoria entre la otredad femenina.

En este último caso de La Otra es que quiero detenerme, pues ¿quién es la otra? ¿se le permite a Charo, trabajadora de casa particular, pensar el retrato o más aún puede ser ella la artista?; la representación de la artista omite su propio posicionamiento, dejando en pausa la pregunta ¿es más cercana a la patrona o a la trabajadora?

Esta propuesta, entre otras obras, siento que si bien se aproximan a una crítica de posicionamiento femenino son mezquinas aún con una crítica situada. Al pensar el retrato desde otra realidad, por ejemplo, suponiendo que fuera cercana a la trabajadora, quizás la posición de la cámara sería distinta, se elegiría una ropa más cómoda o incluso más linda, pero se prefiere el retrato con el uniforme dejando en claro el rol de subalternidad. Como hemos conversado en ocasiones con Wiki y Seba, nuestras abuelas, tías y madres han desempeñado roles de cuidado, dedicándose a las labores domésticas en casas ajenas, por lo que nuestras antecesoras fueron esas otras, lo que releva la importancia de que hoy puedan sus nuevas generaciones posicionarse, representarse, crear y existir.

Retomando las investigaciones realizadas sobre mujeres artistas y otredades, es importante visibilizar que se han estudiado las temáticas de manera separada o en algunos casos se han obviado las repercusiones de las distintas cargas identitarias como la clase y la condición de ser indígena, categorías que se eclipsan bajo el alero de “ser mujer”.

En este sentido, al dar cuenta de la revisión de casos similares para configurar un estado del arte, fue necesario remitir al libro “Mujeres en las Artes Visuales en Chile 2010-2020” (2021), proyecto que emergió desde la necesidad de hacer notoria la participación de mujeres en el campo del arte y también de la curatoría participando en él 37 artistas y escritoras. Dentro de las motivaciones principales de este libro destacó:

Cuestionar la noción de «arte de mujeres» como categoría construida para la promoción de las artistas a lo largo del siglo XX, visibilizando una crítica importante a una casilla utilizada como trinchera en épocas más restrictivas, pero que tras la rearticulación de un feminismo multitudinario del que participan cientos de artistas de diversos estratos sociales, perfila su abordaje desde un punto de vista excesivamente tutelar y conservador. (Olmedo, 2021, p. 26)

Este esfuerzo, en términos de construcción de repositorio de artes visuales exclusivo para mujeres, ha sido uno de los pocos casos que podemos incluir en la búsqueda. En el listado de artistas se incluyen creadoras con distintas trayectorias e identidades, destacando la incorporación de artistas jóvenes de origen mapuche, como Paula Baeza Pailamilla, Paula Coñoepan, proyectos colectivos transfronterizos como Cholita Chic y artistas migrantes donde ubicamos a Wilkellys Pirela.

Siguiendo la búsqueda de referentes, otro proyecto interesante de mencionar es “Bajo el signo mujer” (2021), proyecto encabezado por Catherina Campillay y Mariairis Flores, en el cual dieron cuenta de la producción artística en Chile de mujeres chilenas y extranjeras durante la dictadura militar, abarcando el período

1973-1991, intentando problematizar el vínculo de las artistas con el movimiento feminista y de mujeres de la época.

Al principio queríamos revisar qué ocurrió con las artistas mujeres particularmente, por ello consideramos que las exposiciones son un dispositivo que nos permite observar una organización y preguntarnos cuál era el sentido que tenía para las artistas agruparse en torno a ser mujeres. Ahora que hemos trabajado con muchos de los materiales disponibles también se ha vuelto necesario revisar el vínculo de las artistas con el movimiento feminista y de mujeres y con otro tipo de iniciativas que no se restringen a lo puramente expositivo. (Entrevista a Mariairis Flores en Diario UChile, 5 de marzo 2021)

En este contexto, cabe destacar que la citada investigación propuso una mirada cuya particularidad radica en ver hacia los márgenes. Esta motivación, nació de la necesidad de dar un espacio de análisis a fenómenos que han sido obviados o se han tocado de manera sucinta, cómo son las mujeres otras en las artes visuales, específicamente en el arte contemporáneo, dado que el reflejo de sus propuestas en la escena cultural muchas veces se ha visto reducido a una participación por cuotas, bajo la mirada de la “integración” o del “multiculturalismo” donde se convierten en voces que aportan una visibilización limitada de sus realidades al ser precisamente una cuota, número acotado en participaciones como concursos, convocatorias e incluso colecciones.

La indagación en el caso de las artistas mujeres otras, es necesaria, a mi juicio, pues sus experiencias tienen una carga simbólica en constante diálogo con la resistencia ante sus desafíos como mujeres y artistas, considerando sus particularidades biográficas, que más que invitarlas a “integrarse” a la sociedad chilena, debe distinguir sus aportes.

De esta forma, el feminismo propone una apertura hacia estas discusiones, sin obviar que es urgente realizar una revisión epistemológica de las corrientes hegemónicas de este posicionamiento teórico-político, siendo inaplazable la apertura y fortalecimiento de lecturas interseccionales del feminismo, como plantea

el investigador Miguel López (2019): “los feminismos son una política del afecto, de la generosidad, de la escucha, de la colectivización de los recursos y la resistencia colectiva. Los feminismos nos demandan pensar nuestras posiciones de género, raza y clase social” (p.13). Según este investigador, es relevante ser capaces de cuestionar los privilegios y hacer un giro hacia movimientos antirracistas, anticoloniales y transfeministas donde el arte tiene un rol importante en sus estrategias, instituciones y quienes lo producen, cuestiones que se pretendió abarcar en el presente proyecto.



### 1.3 MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

#### *Otredad*

¿Quién es el otro? Para responder a esta pregunta y desenmarañar el concepto de otredad, es necesario pasar por varios referentes. Primero me gustaría detenerme en el concepto de subalternidad que expone Spivak, citado por Santiago Giraldo en la nota introductoria del texto de “¿Puede hablar el subalterno?” (2003).

Subalterno se refiere específicamente a los grupos oprimidos y sin voz; el proletariado, las mujeres, los campesinos, aquellos que pertenecen a grupos tribales. Y es sobre todo este punto en especial que Spivak monta una parte de la crítica al deconstruir “subalterno” como categoría monolítica en la que se presume una identidad y conciencia unitaria del sujeto. (p. 299)

En este texto Spivak deja en claro la conveniencia de occidente de apartar, señalar y por supuesto categorizar al subalterno con la finalidad de convertirlo en un sujeto al servicio del capitalismo, pero sin voz en este sistema.

Al analizar la contradicción entre occidente y oriente, se pueden apreciar diferencias tangenciales en la construcción de derechos y su legitimación, mostrando una clara prevalencia de lo blanco por sobre lo negro o lo indígena, entre otras de las tantas oposiciones del poder. Aquí es relevante remitir a lo que plantea Said (2008) en su texto sobre el orientalismo, el cual entiende como “un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente” (p. 21). Esta supremacía cultural de occidente sobre oriente contribuye al análisis que propongo en el caso chileno v/s identidades otras, mapuche y migrante, pues deja de lleno la configuración de una otredad o alteridad no chilena que se vincula con estas minorías.

Al reflexionar sobre la otredad, podemos enlazar un segundo concepto, la subalternidad. Aquí es relevante la propuesta de Ranajit Guha (1997), puesto que comenta que la palabra subalterno tiene un significado “de rango inferior”, lo cual se puede expresar “en términos de clase, casta, edad, género, ocupación, o en otra forma” (p.23). Siguiendo este planteamiento, la subalternidad dada la condición de mujer en el arte en la sociedad, sigue siendo un síntoma de sociedades patriarcales,

donde la hegemonía la detentan hombres, cis, blancos, de clase media o alta, siendo toda la gama de interseccionalidad, es decir, pertenencia a un pueblo indígena, el género y la clase, elementos que ponen a una persona en distintos escalafones de la subalternidad. Con esto quiero decir que la triangulación de ser mapuche o migrante, mujer, disidente y no provenir de una clase media o alta, dificultan más las posibilidades de reconocimiento de una artista no sólo en el campo del arte, sino también en la sociedad.

Por ello ¿qué tan subalterna puede ser la subalterna? o ¿qué tan otra puede ser la otra? Es una pregunta que más que irrisoria, comprende la realidad compleja que siempre se puede estar más al fondo de los escalafones finamente contruidos por sociedades desiguales y patriarcales. En este sentido intenté relevar que, la experiencia de una artista que tenga un solo elemento distinto en su biografía, por ejemplo, ser blanca, o de clase media o alta o inclusive portar un apellido europeo, puede ser un pasaporte al reconocimiento en detrimento de la realidad de otras colegas tuyas que no tengan estas cualidades identitarias.

#### *Género: de mujeres a artistas*

La preocupación por el género es importante, pues tal como plantea Giunta (2018), preguntarse por el género como categoría de análisis en las ciencias sociales, se desea descubrir la posición social de las mujeres en cada sociedad, para enriquecer y reelaborar el conocimiento que tienen de ésta, por ejemplo, en qué ámbitos se desenvuelven y cuáles son las herramientas que utilizan las mujeres en la escena del arte mapuche y migrante contemporáneo para consagrarse, colaborar y resistir.

Al detenernos en el concepto de género, central en esta investigación, es interesante problematizar que las temáticas de las obras de mujeres y disidencias casi siempre recurren al género como lugar de enunciación y de creación. La relevancia que va tomando esta categoría es que no quede en las sombras de la obra, sino que vaya de la mano con las prácticas sociales y políticas de sus artistas, lo que deviene en otra categorización, dado que “Hoy, aquellos artistas que señalan que su obra es un canal que visibiliza senderos transformadores se llaman a sí

mismos: "artistas". Una conjunción de las palabras "artista" y "activista" (2 abril 2017). No es extraño detenernos en que la mayoría de las artistas que se definen como artistas son personas racializadas, ya sea provenientes de comunidades indígenas, migrantes, afro, latinas u otra particularidad que reviste la necesidad de transformar el arte en un canal no sólo de producción sino de enunciación política.

Una de las problemáticas, en el caso de las primeras naciones, es luchar contra la categorización que sus obras como "artesanía" y no como arte, puesto que aún bajo la perspectiva de muchos espacios de exhibición y curadores hay una visión esencialista donde los "indígenas producen artesanía", imposibilitando una lectura contemporánea. Esta dificultad deja a un gran número de mujeres desplazadas en el campo del reconocimiento, situación explorada por autores como Ticio Escobar (2014), donde esta distinción o frontera del arte/artesanía tenía una particular manera de jerarquización del arte consagrado blanco, por sobre las producciones indígenas cuya categorización principal era de "artesanía".

Si bien el autor explora la problemática, podríamos añadir una segunda limitación en referencia al género, pues las mujeres indígenas se asocian frecuentemente a los cuidados y a la mantención de su cultura, tal como plantea Marisol de la Cadena (1991), indicando que sus roles han sido poco valorados o supeditados como "complementario" al de los hombres. Si bien la autora lo explora en el contexto andino, igualmente se puede tensionar con respecto a la asignación de la categoría "artesanía" de obras de artistas mujeres de primeras naciones de otros territorios, condición que las desplaza y les dificulta vincularse con espacios de exhibición en diferentes épocas, situación que paulatinamente está cambiando.

Dentro de mis preocupaciones, creo necesario analizar la emergencia de un feminismo propio desde primeras naciones y mujeres migrantes. Ante ello, destaco que en la actualidad hay mayor diversidad de colectivos como la Red de mujeres Mapuche o el mismo colectivo en el que milito llamado Rangitulewfü; sin embargo, ahora continuamos con otras discusiones, como, por ejemplo, desprendernos de la categoría feminista al tener una genealogía fuertemente blanca y hegemónica. Al mismo tiempo, también ha emergido la necesidad de establecer instancias de diálogo con nuestros *lamngen* hombres, pues los hechos que he mencionado

ejemplifican lo que ocurre día a día no sólo en un circuito acotado, como el del arte, sino que también propone la necesidad de pensar las múltiples violencias que viven *pu lamngen* de comunidades. Ya que si se dan este tipo de casos en una esfera que supuestamente es más cercana a discusiones sobre género, es necesario preguntarnos ¿Qué ocurre en otros espacios? La preocupación por la violencia en comunidades ha sido un tema que ha conducido el trabajo de organizaciones como Anamuri, quienes desarrollaron un manual para apoyar estas reflexiones, preguntándose por “memoria de resistencias de las mujeres, ya sea de sus abuelas o bisabuelas ante la violencia de género” (Anamuri, 2015, p.12).

Más allá del ejemplo, hay una preocupación por las estructuras que pueden soslayarse tras una cultura, naturalizando la violencia, siendo fundamental ir tanto hacia la interculturalidad crítica (Walsh, 2017), como incorporar un punto de vista de la interseccionalidad, “perspectiva teórica y metodología que busca dar cuenta de la percepción cruzada o imbricada de las relaciones de poder” (Viveros, 2016, p.2). Estos enfoques son urgentes en el camino hacia el Buen vivir/*Küme mongen*, perspectiva que toma “fundamentalmente propuestas de pueblos indígenas, que implica a la vez el desmantelamiento del capitalismo y del patriarcado” (Curiel, 2015, p.14), siendo tensiones que presentan un desafío importante para los diferentes pueblos, cuyas luchas no sólo se acotan a la autonomía territorial, sino que deben escuchar la multiplicidad de voces existentes.

### *Producción artística*

Ahora al detenernos en la producción artística es necesario hablar que mi investigación se centró en el caso del arte contemporáneo en Chile. Pero ¿qué se entiende por arte contemporáneo? Intentando responder a esta difícil pregunta, Andrea Giunta (2014), propone que el artista frente a lo contemporáneo tiene un doble papel: uno en el que está dentro del propio tiempo, y otro en que le permite distanciarse de éste viendo con mirada crítica lo que ocurre y lo que quiere representar, es antiformalista, en él se privilegia el concepto y la narración.

Al centrarme en este caso de estudio fue pertinente recurrir a planteamientos de Ticio Escobar (2014), quien propone la necesidad de instalar un discurso

tomando el concepto de “lo popular” en Latinoamérica dentro del cual enmarca la producción de artistas de primeras naciones. Sin embargo, nuevamente, es bajo este concepto que se agudiza la relación periférica de este discurso respecto a los sistemas dominantes económicos y culturales, profundizando la condición de otredad o subalternidad.

En este mismo tema es relevante la voz de Giuliana Borea (2017), quien remueve el concepto de arte popular en Latinoamérica. Esto lo señalo porque en varias ocasiones el arte desarrollado por mujeres, sobre todo de primeras naciones, ha sido catalogado como “arte popular”, subvalorando su lugar en el arte contemporáneo. Esta situación es advertida por la antropóloga, quien plantea una crítica sustancial a esta definición al dejar nuevamente en el margen o la otredad a la producción de artistas desde contextos no hegemónicos. Como señala:

La categoría de «arte popular» se enarboló como un discurso de rescate de tradiciones, reconocimiento, y reivindicación de estas artes. Al mismo tiempo, la creación de esta categoría y de sus sujetos creadores contribuyó a la narrativa de construcción del Estado moderno, a la idea de progreso ante la existencia de una tradicionalidad y a rearticular las ideologías de distinción social. (2017, p.100)

De esta manera se ha construido una línea que deja fuera del arte y sus circuitos a las mujeres con sus múltiples cargas identitarias, haciendo más difícil su ingreso a los espacios de exhibición y el mercado artístico.

#### 1.4 METODOLOGÍA

En tanto a la metodología que establecí en esta tesis, recurrí a la incorporación de diferentes técnicas para responder a la pregunta de investigación abarcando distintos aspectos que comento a continuación.

En primer lugar, con el fin de responder a la pregunta general: ¿De qué modo se manifiestan las condiciones de otredad y los discursos de género, en las obras de las artistas Wilkelys Pirela y Seba Calfuqueo en Chile en los años 2021-2024?, decidí emplear como principal metodología el *nütram*, propuesta metodológica que emerge desde la intelectualidad mapuche y que integra la palabra como mecanismo de producción de datos.

El *nütram* se traduce como una conversación, es decir, se establece como una forma de socialización donde se recurre a intercambios de ideas y reflexiones de manera pausada, generalmente al lado de un mate, en un espacio de confianza entre las personas participantes. Por lo que uno de los aspectos que destaca al compararlo con formas más tradicionales de etnografía, es el posicionamiento de quien investiga, pues se sitúa desde la horizontalidad, quebrando la posición de subalternidad que muchas veces se puede apreciar en la relación investigador y lo investigado. Al buscar referencias respecto a la metodología hay definiciones que lo caracterizan como “un ejercicio cardinal que congrega metodologías, epistemología, debates y emociones de historia específicamente mapuche” (Canales, 2019, p. 190).

En segundo lugar, realicé una revisión y registro de archivo de las obras de las artistas, con el fin de contextualizar los elementos mencionados en la conversación y que se reflejarán en la propuesta audiovisual. Esta técnica fue relevante en esta investigación, pues permitió dar cuenta del contenido de las obras, participaciones en muestras, entre otros aspectos de sus ocupaciones como artistas. Cabe aclarar que tener estos materiales tanto en físico como digitalizados, me permitió realizar un montaje empleando registros anteriores para dejar en claro la producción de estas artistas a lo largo de su trayectoria, transparentando mi vínculo de amistad con ellas, recurriendo, por ejemplo, a grabaciones de años anteriores donde se desvelaba la amistad que permitió que la conversación fluyera

y que también pudiera contar con un interesante repositorio de obras, exposiciones y espacios de encuentros más íntimos sostenidos a lo largo del tiempo.

En tercer lugar, un elemento que es importante aclarar, fue la realización de seguimiento a los personajes, empleando la técnica de caminata que plantea Sara Pink (2023), donde se establecen conversaciones más cotidianas al salir a pasear junto a las protagonistas.

En cuarto lugar, fue significativo registrar a las artistas en sus espacios íntimos (sus casa y talleres), espacios privados (lugares de exhibiciones de las obras) y el espacio público (la calle). Para llevar a cabo esto, consideré importante hacer un registro documental de esos tránsitos, con el fin de distinguir el contenido de las conversaciones en los diferentes lugares.

Por último, es necesario aclarar mi posicionamiento como directora y amiga de las artistas, lo que busqué evidenciar con mi presencia en algunas tomas y voz en off. En este sentido, las elecciones que realicé de mezclar las distintas herramientas metodológicas y de registro audiovisual respondieron a la motivación de dar cuenta de una propuesta de investigación que potenció mi posicionamiento situado, es decir, donde quedara claro el rol que tuve como investigadora mapuche, amiga de las artistas y seguidora de sus trayectorias.

Siguiendo los planteamientos de Haraway (1988) la producción de conocimiento situado da cuenta de los significados que hay en los contextos que se pretende investigar, evidenciado un rol activo de la investigadora, acercándose a un relato en primera persona, dejando atrás el higienismo de la investigación social, pasando de la “investigación propone” a “yo propongo” en vista de las conversaciones en que me involucré. En concordancia, al situarme, estuve y estoy consciente que tengo un conjunto de conocimientos que se desprenden de mi realidad y que me permiten conectarme con esta escena, al compartir algunos elementos identitarios.

Entendiendo que el proyecto se situó desde la realización cinematográfica de no ficción, por ello, fue necesario establecer técnicas de captura de lo real que se utilizaron para obtener el material con el cual se construyó el relato documental. A

continuación, se detallan algunos aspectos de la propuesta metodológica de manera más extendida.

### *Nütram*



**Figura 1**

Fotograma del rodaje "Picnic Quinta Normal" (2025).

Nota. Fotograma propio tomado durante el rodaje del proyecto *Epu artistas otras*, material propio (2025).

La palabra *nütram* se refiere a momentos de conversación profundas que provienen de la tradición oral mapuche. Son de larga duración y permiten que las personas participantes se expresen sobre su propia vida, reflexionen sobre su cultura y sobre sus prácticas.

Una definición interesante es la que realizan Simona Mayo y Andrea Salazar (2016) refiriéndose al *nütram* como “uno de los principales elementos de la comunicación mapuche tradicional y contemporánea y se caracteriza por tener variadas modalidades que van a depender de la situación social en que se encuentren los hablantes” (p. 192). En concordancia con esta definición, es importante destacar que esta metodología la planteo desde lo mapuche, incorporando la dimensión de comunicación tradicional, donde el relato evidencia el

posicionamiento de los participantes, relevando su territorio, experiencias familiares, etapas de aprendizaje del oficio, entre otros elementos que se profundizan al hablar.

Por lo tanto, al elegir esta técnica quise remitir al arte de la conversación, permitiendo hablar sobre el pasado, el presente y el futuro de una manera horizontal. Por ello sostuve un *nütram* con las artistas, contemplando mi participación como directora, y posicionándome como persona mapuche y cercana a ellas. La idea fue que todas conversáramos en torno a un mate o compartiendo comida, escenario más de confianza que permitió hablar sobre quiénes somos y qué significación le dan ellas a producción artística. También esta técnica permitió que hablaran en extenso sobre sus biografías, logrando establecer puntos en común. La estrategia fue registrar a las tres, a través de nuestras miradas, diálogos y las pequeñas acciones que realizamos en un momento determinado (por ejemplo, darle un sorbo al mate). Por ello el *nütram* fue uno de los principales dispositivos narrativos del proyecto audiovisual, siendo uno de los elementos al que se retornó de forma frecuente en el metraje.

El empleo de esta técnica tuvo un vínculo directo con el cine testimonio, herramienta que ha sido significativa en la producción cultural latinoamericana, pudiendo aludir a documentales como: “Runan Caycu” (Nora de Izcue, 1973), o el caso chileno de “El Pacto de Adriana” (Lisete Orozco, 2017), observándose en ambos casos el protagonismo del testimonio como estructura narrativa. De esta forma quise fortalecer espacios de reflexión donde se compartiera la comida o las historias en un ambiente cuidado, cercano a un *trawün* (encuentro/reunión), lo cual me permitió sumergirme en la subjetividad de las experiencias de las artistas y en mis propias vivencias.

Revisión y registro de archivo de las obras de las artistas



**Figura 2**

Registro de la exposición de Seba Calfuqueo, Centro Cultural España (2024).

Nota. Registro fotográfico propio tomado durante la exposición de Seba, material propio, (2024).



EL JUEGO DE LA REGULARIZACIÓN



**Figura 3**

Obra de Wilkellys Pirela, extraída del dossier de obra (2024).

Nota. Fotograma Dossier de obra por W. Pirela (2024). Usado con permiso de la artista.

Otro aspecto relevante que intenté dejar en claro en la investigación fue que mi relación con los personajes no era nueva, sino que respondía a vínculos de amistades contruidos a lo largo de años. Por lo tanto, contaba con una cantidad interesante de fotografías fijas que he tomado de sus obras e intervenciones. También, Wiki y Seba me facilitaron sus archivos propios como dossier de obras, archivos audiovisuales y fotografías en alta resolución. En definitiva, quiero develar que antes de embarcarme en la realización del documental, ya contaba con archivos que daban cuenta de sus trayectorias. Frente a esto, abordé su uso de dos maneras.

La primera, se relacionó con mostrar las fotografías dándoles tiempo en el metraje, es decir, por medio de un ritmo pausado lo cual se expresó en la presencia de cada fotografía durante un tiempo considerable que permitiera percibirla, y que, a la vez, se articulara con las voces de las artistas o con mi voz en off. Esto con el fin de generar momentos donde el espectador pudiera apreciar el archivo y las reflexiones que se realizan sobre este. En este aspecto, un referente que revisé fue el trabajo de Susana de Sousa Días, cineasta portuguesa que emplea el archivo para destapar algunas dimensiones del poder político en el contexto de su país, como señalan Limón y Villarme (2022) en la entrevista que le realizaron:

La trayectoria cinematográfica de esta creadora está atravesada por la pulsión de explorar la memoria colectiva para reconstruir aquellos momentos que no pudieron ser registrados o, peor aún, que fueron borrados intencionadamente, escamoteando del relato histórico una interpretación más honesta de lo que había sucedido. (p.153)



**Figura 4**

Fotograma de la película *Natureza Morta* (2005).

Nota. Fotograma tomado del documental *Natureza Morta* (2005), dirigida por Susana de Sousa. Usado con fines académicos.

Precisamente la intención de visibilizar a las personas excluidas y dar cuenta de aspectos complejos en las relaciones de poder, es la invitación de Susana en “*Natureza Morta*” (2005), donde empleó un gran número de archivos para dar cuenta del régimen dictatorial de Antonio Salazar. El archivo nos transporta a la memoria, muchas veces velada por las voces oficiales, que ocultan o enmascaran las atrocidades del poder. Por ello consideré que el archivo es un método y también una herramienta de reflexión frente a las identidades, mestizas en el contexto chileno, donde la heterogeneidad oculta las estructuras de racialización y configuraciones de enemigos ficticios.



**Figura 5**

Fotograma de la película *Bajo Sospecha: Zokunentu* (2022).

Nota. Fotograma tomado de *Bajo Sospecha: Zokunentu* (2022), dirigida por D. Díaz Oyarzún. Usado con fines académicos.

Otro referente al que recurrí fue revisar el documental “Bajo Sospecha: Zokunentu” (2022) de Daniel Díaz Oyarzún, quien construyó momentos contemplativos a partir del archivo de Bernardo Oyarzún (artista mapuche contemporáneo) por medio de una rítmica pausada.

La segunda manera en que trabajé con la revisión y registro de archivo de las artistas se efectuó mediante la creación de momentos más expresivos a partir de un ritmo más dinámico. Con ello, pretendí establecer una concatenación de imágenes fijas que pasaran rápidamente una tras otra. Estos instantes dialogaban más con la experimentación, buscando a través de esto provocar sensaciones en el espectador y que se conectara con las funciones más poéticas del cine.



**Figura 6**

Fotograma de la película Señales de ruta (2000).

Nota. Fotograma tomado de Señales de ruta (2000), dirigida por T. Díaz. Usado con fines académicos.

Un buen ejemplo de esta forma de usar el archivo se observa en “Señales de Ruta”, documental subjetivo del año 2000 del director Tevo Diaz, donde se utilizó el archivo de forma creativa, dinámica y experimental con el fin de generar un impacto en el espectador, dando cuenta de las travesías del poeta Juan Luis Martínez.

## Seguimiento a los personajes



**Figura 7**

Fotograma propio tomado durante el rodaje del proyecto *Epu artistas otras*, (2021).

Nota. Material propio, caminata con Seba y Colo (2021).



**Figura 8**

Fotograma propio tomado durante el rodaje del proyecto *Epu artistas otras*, (2023).

Nota. Material propio, Wiki camino a su primera exposición en Galería Patricia Ready (2023).

La vida cotidiana de los personajes permitió establecer miradas sobre los procesos creativos y el estatus de consagración que poseen las artistas. Es por esto, que se registraron seguimientos a los personajes en sus actividades diarias. En ambos casos prioricé una cámara en movimiento que permitiera establecer una naturalidad. Wiki recorriendo con frecuencia las inmediaciones del Barrio Yungay en búsqueda de objetos y desechos que a posteriori forman parte de las materialidades de sus obras, o simplemente situándose en el barrio, también registrándola en camino a una exposición tomando. En el caso de Seba, la cámara la acompañó en los preparativos de sus performances, así preparando su maleta antes de un viaje, acción recurrente en su vida ya que constantemente es invitada a mostrar su trabajo en distintos países.

Procuré acompañar a las artistas en esos espacios cotidianos, lo que generó diálogos particulares conmigo, aproximándome a los postulados de Sarah Pink (2023), generando un cruce de experiencias empáticas entre la directora, Wiki y Seba. El seguimiento que propuse se relacionó con las “caminatas” que plantea esta autora, generando momentos de exploración y reflexión conjunta en torno a las prácticas artísticas y sus complejidades.

También en esta instancia pretendí obtener testimonios de las artistas que permitirán construir las distintas líneas narrativas del proyecto.



**Figura 9**

Fotograma de la película Los Rubios (2003).

Nota. Fotograma tomado de Los Rubios (2003), dirigida por A. Carri. Usado con fines académicos.

Uno de los referentes documentales que revisé fue “Los Rubios” (2003) de Albertina Carri, donde se realiza seguimiento a los personajes, reflejando la motivación de emplear esta técnica. En esta propuesta quedaba patente la presencia de la persona que graba y el equipo realizador, no invisibilizando su participación. Además, este tipo de grabación abre posibilidades de respuesta ante imprevistos, situación que se plasmó en algunas de las tomas, donde seguía a Seba y a Wiki en sus trayectos cotidianos, delatando mi presencia de vez en cuando.



**Figura 10**

Fotograma de la película Cuatreros (2016).

Nota. Fotograma tomado de Cuatreros (2016), dirigida por A. Carri. Usado con fines académicos.

Se empleó como referencia los Cuatreros de Albertina Carri con el fin de reforzar el uso creativo del archivo. En particular fue importante ver opciones de montaje del material que permitiera dar cuenta de distintos personajes y hechos, que van conectando con la propia biografía o la interpelación de la directora.



**Figura 11**

Fotograma de *Against the Grain: An Artist's Survival Guide to Peru* (2008).

Nota. Fotograma tomado de *Against the Grain: An Artist's Survival Guide to Peru* (2008), dirigida por M. Burnett. Usado con fines académicos.

Evidencia la censura del arte en el contexto del gobierno de Fujimori. El documental desarrolla retratos de artistas de diferentes disciplinas empleando entrevistas a cada uno en sus casas y talleres, incorporando sus reflexiones sobre el contexto político y social del Perú.

Esta propuesta documental es un referente en tanto no solo aborda la dimensión material o el registro de obras de artistas, sino que tiene el componente de establecerlos en un contexto social específico, este punto fue relevado en tanto en el metraje de Epu, las aristas y la directora ponían en la palestra la contemporaneidad y dificultades a las que se enfrentan.



**Figura 12**

*Fotograma de Reassemblage (1982)*

Nota. Fotograma tomado de *Reassemblage* (1982), dirigida por T. T. Minh-ha. Usado con fines académicos.

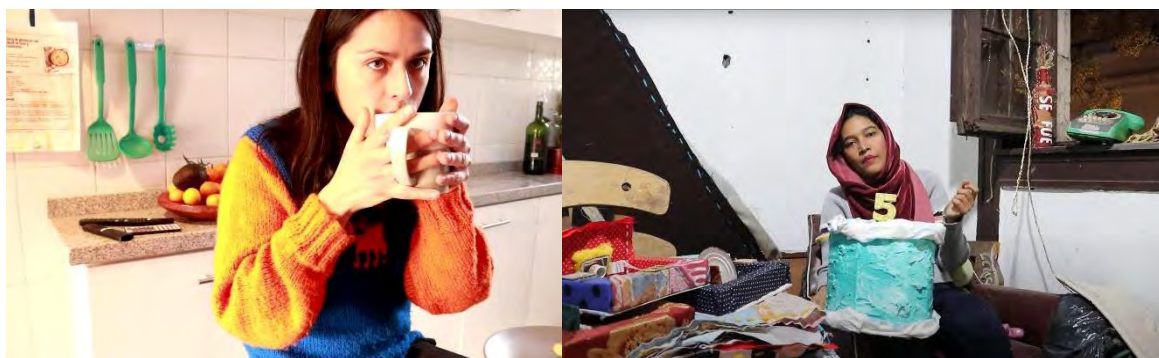
La voz en off de la directora de origen vietnamita Trinh T. Minh-ha, marca una presencia subjetiva de mi visión de los personajes y el cuestionamiento hacia el rol de la etnografía y el registro más clásico de culturas no occidentales, ella en el documental sobre la tribu de Senegal, se cuestiona su propio posicionamiento desde su rol de mujer de la asiadiapora.

La complejización del registro de un “otro” disponer un cuestionamiento ¿quién es la otredad? Resuena como referente en Epu Mujeres Otras, dado que las las artistas, la sociedad chilena y el mismo posicionamiento fragmentado de la directora en su voz en off se aprecia en el metraje aportando discusiones, conversaciones y la urgencia de la autorrepresentación.

### *Registro de los personajes en el espacio*

A continuación, explico la manera en cómo las artistas habitan distintas dimensiones del espacio, diferenciándolos y otorgándoles particularidades en las formas de registrarlos audiovisualmente.

#### a.- Espacio íntimo



**Figura 13**

*Fotograma a la izquierda: cocina de Seba (2021)*

Nota. Material propio, fotograma rodaje Epu Mujeres Otras, tomado en la cocina de Seba (2021).

**Figura 14**

*Fotograma a la derecha: taller Wiki (2022)*

Nota. Material propio, fotograma rodaje Epu Mujeres Otras, tomado en el taller de Wiki (2022).

Mediante esta dimensión aludí al registro de los personajes en sus talleres o casas, en el cual pretendía mostrar el espacio donde los procesos creativos se transforman en algo concreto. Además, estas locaciones nos hablaban de los personajes y de quién estaba habitando ese lugar. Se establecieron secuencias que se construyeron en el espacio a través del detalle de las puertas, ventanas, materiales de las viviendas o talleres, escaleras, sillas, atriles, entre otros elementos que me dieron orientaciones respecto a cómo estaban habitados estos micro territorios.



**Figura 15**

*Fotograma de la película La directiva (2017)*

Nota. Fotograma tomado de *La directiva* (2017), dirigida por L. Giachino Usado con fines académicos.

Uno de los referentes en este aspecto, fue la manera en que se construyó la dramaturgia para establecer un espacio en el documental “La directiva” (2017) de Lorena Giachino, en la cual utilizaron esta técnica. Cabe destacar, que este documental parte desde lo más general (una casa) para ir, a través de planos detalles, estableciendo un contexto lleno de particularidades que circundan a los personajes.

## b.- Espacio privado



**Figura 16**

*Fotograma de la exposición de Wiki en la Galería Espora (2022)*

Nota. Material propio, fotograma de la exposición *Wiki* en la Galería Espora (2022).

Utilicé este concepto para hablar de los espacios de exhibiciones de las obras de Wiki y Seba, en donde se construyeron secuencias que establecieron una temporalidad lineal. Es decir, intenté incorporar grabaciones de algunos comienzos de inauguraciones hasta el desmontaje. Grabé, por ejemplo, la entrada de personas a los lugares, los brindis, las palabras de las galeristas, el público circulando en los espacios de exhibición, las interacciones entre las artistas y los asistentes, y otros elementos necesarios para construir el relato.



**Figura 17**

*Fotograma de JAAR, el lamento de las imágenes (2017)*

Nota. Fotograma tomado de *JAAR, el lamento de las imágenes* (2017), dirigida por P. Rodríguez Sickert. Usado con fines académicos.

Una de las referencias de este tipo de registro se puede ver en “JAAR, el lamento de las imágenes” de Paula Rodríguez Sickert (2017), donde se vislumbran secuencias de inauguraciones de exposiciones de Alfredo Jaar. En ellas es posible apreciar la presencia de fotógrafos, públicos y los distintos momentos que componen el lanzamiento de una exhibición.

En esta misma línea de registro, producto del diálogo que establecí con la antropología, resultó crucial mostrar a cabalidad una parte significativa del corpus de obras producidas por los personajes, ya que ambas son artistas visuales de gran trayectoria, por lo cual, recurrí al registro de obras in situ en exposiciones (galerías de arte) y en los talleres de Seba y Wiki. La idea fue crear secuencias que permitieran visualizar las obras en sí, pero que a la vez permitieran establecerlas en los espacios específicos donde estuvieron situadas. Para ello se emplearon escalas de planos variables, así como planos fijos y en movimiento. Esta diversidad permitió visualizar de forma adecuada las obras y sus materialidades, así como el público que asistió a estas instancias de exhibición.

Un referente importante respecto a cómo registrar obras de artistas, es el trabajo realizado por Panorama Estudio, colectivo con base en Santiago de Chile que se ha especializado en registrar eventos culturales como exposiciones o lanzamientos de libros. En este caso se destaca el uso de planos secuencias y detalles, que van articulando una indagación de la obra.

### c.- Espacio público



**Figura 18**

*Registro de las marchas de 2024*

Nota. Material propio, registro tomado durante las marchas de 2024.

Con este espacio, hago referencia a la presencia de las artistas en la ciudad, pretendiendo representar a Santiago de Chile como un lugar incómodo. Lo cual intenté reflejar en las conversaciones que sostuve con Wiki, retomando sus experiencias en relación a su condición de ser migrante, y en el caso de Seba por su identidad tras. Es decir, el espacio público se intentó retratar una cotidianidad no cómoda en su totalidad. Esto también queda manifiesto en la grabación que realicé del trayecto de Wiki desde su vivienda hacia una zona acomodada de la ciudad

donde ella expuso en 2023, dando cuenta de la ruta desde su casa, un barrio tradicional de Santiago, con rallados en las paredes, hasta los cuidados edificios del sector oriente de la capital, delatando una zona “cuica” que puede comprar sus obras.



**Figura 19**

*Fotograma de la película Alka Domo (2017)*

Nota. Fotograma tomado de *Alka Domo* de S. Calfuqueo (2017). Usado con fines académicos.

En este sentido, la video performance “Alka Domo” (2017), de Seba Calfuqueo, trasluce las complejidades de habitar el espacio público, donde se escuchan silbidos y palabras ofensivas frente a la presencia de las corporalidades no hegemónicas en un espacio como un mercado, en el barrio Franklin de Santiago de Chile, donde Seba realizó una intervención hace varios años. Por ello fue relevante, incorporar parte de esta grabación a la propuesta documental, para definir ese espacio como un lugar no grato para las artistas, pero que disputan.

#### *Presencia de la directora*

Mi presencia se manifestó a través de la voz en off y con la visibilidad de algunas interacciones que tuve con los personajes tanto en los seguimientos en la cotidianidad, así como en las caminatas que se describieron anteriormente. La voz en off se planteó como un instrumento que me permitió instalar el significado que

tuvo para mi esta experiencia en el trabajo de campo, permitiendo establecer reflexiones posteriores sobre su quehacer como artistas, evidenciando nuestra vinculación y profundo afecto. Esto también fue una manera de develar la presencia del sujeto investigador y su propio proceso reflexivo, por ejemplo, al grabarme dentro de las instancias del *nütram*.

La voz en off visibilizó mi rol de manera autobiográfica develando parte de mis opiniones y también mi historia personal que vinculé con la de las artistas. Siguiendo la propuesta de Mauricio Godoy en su texto “180° gira mi cámara. Lo autobiográfico en el documental peruano” (2013), el aspecto subjetivo ha estado oculto en el posicionamiento del director en tanto a su documental:

Solo a partir de las últimas décadas, se ha reconocido la subjetividad dentro del documental, la voz del autor ha ocupado un lugar más protagónico y se ha buscado que el espectador reflexione desde su punto de vista sobre el mundo. (pp. 23-24)

En coherencia con esta búsqueda de representar de manera más evidente mi rol como directora y amiga de las protagonistas, fue que decidí estar presente en la filmación por medio de mi voz. Siguiendo las distinciones de voz en off que realiza Mauricio, mi propuesta se acercó a una voz en off reflexiva y autorreflexiva, instalando una doble hélice de mirar, narrar las obras y el contexto de las artistas, al mismo tiempo que reflexionar sobre mi propia otredad.

### *Técnica de análisis*

La técnica que empleé como estrategia de análisis de la información, fue análisis de contenido, definido como una técnica de interpretación de textos, sea cual sea su formato, en este caso transcripciones de las entrevistas realizadas, catálogos y otros documentos. Como plantea Andréu (2000), el análisis de contenido tiene como particularidad combinar la observación, la producción y la interpretación o análisis de datos, mediante los cuales se logra establecer una descripción global del objeto abordado.

Dicha técnica fue electa debido al interés de interpretar el contenido tanto manifiesto como latente existente a partir de las transcripciones de las instancias de *nútram* entre las artistas y yo, sumado a la sistematización de otros materiales, por ejemplo, de entrevistas anteriores, o cuñas en espacios de exhibición.

Para concretar el análisis de contenido fue necesario transcribir las entrevistas efectuadas dentro del periodo de investigación, lo que permitió realizar un análisis sistemático de la información producida en el trabajo de campo. Otro aspecto que quiero señalar al respecto de la técnica de análisis, es que se empleó análisis de contenido inductivo, el cual me permitió extraer los temas principales del texto producido, los que luego agrupé bajo dimensiones y subdimensiones, proceso que efectué mediante una matriz de análisis, en función de los objetivos propuestos.



## 1.5 ESPECIFICACIONES DEL DOCUMENTAL, DECISIONES, REFERENCIAS

### *Ficha Técnica*

**Título:** Epu Mujeres Otras

**Tipo de Obra:** Documental

**Género:** Documental autobiográfico

**Formato:** HD - Color

**Duración:** 01:10:40:25

**Idioma:** Español /Mapuzungun

**Soporte de rodaje:** Digital HD, GoPro, MiniDV

**Formato de exhibición:** HD

**Locaciones:** Cauquenes, Wallmapu y Santiago de Chile

### *Equipo técnico*

**Producción:**

Victoria Maliqueo

Fernando Vergara Riquelme

**Guion:**

Tanu Araya

Victoria Maliqueo

Fernando Vergara Riquelme

**Dirección de fotografía y cámara:**

Victoria Maliqueo

Fernando Vergara Riquelme

**Sonido directo:**

David Chaskel M.

Fernando Vergara Riquelme

**Montaje:**

Tanu Araya

Fernando Vergara Riquelme

**Música original:**

*EP Resurrecciones fallidas – ravenous*

Eli Wewentru

**Ilustraciones:**

Cat Contreras

**Digitalización de MiniDV:**

Digitalizaciones Gatito

**Con la participación de:**

Seba Calfuqueo

Wiki Pirela

Victoria Maliqueo

*Storyline*

Victoria, una joven mapuche en Santiago, explora su identidad y el legado de su padre en un país que la invisibiliza. En su camino, conoce a Wiki -artista afro migrante- y a Seba -creadora mapuche- quienes se abren paso en la compleja escena chilena del arte contemporáneo. Juntas, encuentran en su amistad un espacio de afectos y resistencias. Entre exposiciones, talleres y performances, comparten una urgencia latente: tomar en sus manos la representación de su propia existencia.

*Logline:*

Victoria, una joven mapuche en Santiago, encuentra en la amistad con Wiki, artista afrodescendiente, y Seba, creadora mapuche, un espacio para desafiar la falta de referentes y tomar en sus manos su propia representación.

*Tagline:*

Tres mujeres unidas en la búsqueda de identidad y resistencia desde el afecto y la autorrepresentación.

## *Motivación*

Indagar sobre el camino de las artistas Wiki Pirela y Seba Calfuqueo, visibilizando las complejidades de sus trayectorias y la potencia de sus obras, me condujo a realizar este documental e investigación. Ambas historias, si bien poseen distintos matices en las materialidades que exploran, en los contenidos de sus obras y, por supuesto, los lugares de exposición en que en que circulan, comparten un margen dentro del arte contemporáneo chileno, al ser artistas provenientes de una clase trabajadora y sin mayores conexiones en el campo del arte anterior a su carrera.

Las artistas se caracterizan por una biografía donde la otredad de lo chileno se aprecia al ser mapuche, en el caso de Seba, y ser migrante, en el caso de Wiki, lo que ha traído consigo una disputa de estos espacios de exhibición y tener una carrera como artistas en un campo elitista y hegemónico.

Esta otredad intenté explorar recorriendo sus lugares íntimos y los espacios donde llevaron a cabo sus trabajos. De esta manera, conecté con la significación de la experiencia artística de ambas, la cual da cuenta de una posición situada que comparten, irrumpiendo con sus obras y tensionando el dentro/fuera de categorías como artistas contemporáneas, puesto que sus carreras han sido hechas a pulso, sin contar con vínculos anteriores en la escena que facilitarían sus trayectorias.

Dentro de esta exploración, me situé como parte de sus círculos de amistades, al posicionarme como mapuche, provenir de una realidad de clase baja y ser parte del colectivo en que participamos junto a Seba. Desde esta perspectiva, he podido seguir de manera más cercana su trabajo y dificultades, las cuales muchas se omiten al momento de hablar de sus creaciones. Igualmente, en el caso de Wiki, nos une un vínculo de cercanía en que he visto lo difícil que ha sido establecerse como artista acá en Chile, pasando de exposiciones en espacios precarizados a grandes galerías, como Patricia Ready.

Este camino de persistencia creo que ha sido justamente lo que las une, y lo que me llevó a escribir sobre ellas e interactuar elaborando reflexiones que transitan desde lo personal a lo colectivo, al tener varios aspectos que nos identifican y vinculan.

De esta manera, una de las motivaciones centrales se basó en cuestionar las identidades en constante construcción, no verlas como algo rígido, sino como algo cambiante, donde muchas estrategias de enunciación y resistencias, por ejemplo, en el arte, relevan estos posicionamientos. Lo anterior me condujo a expresar estas multiplicidades de capas identitarias en diálogo y mi cercanía íntima con las artistas, lo cual produjo cosas en mí que intenté expresar a través de la imagen en movimiento y su potencial capacidad de entregar lecturas polisémicas y complejas respecto a mis reflexiones sobre ellas y mi propia realidad.

### *Punto De Vista*

Pretendí establecer una marcada separación entre las dimensiones públicas de las artistas y los momentos privados. Grabé lo público con alta definición en planos fijos, y lo íntimo y cotidiano con una cámara de video casera en mano, con el fin de dar cuenta de la diferencia entre las texturas y su significado.

Lo íntimo, correspondía a la cotidianidad y a momentos de intimidad de las artistas. Acá intenté capturar tránsitos por la ciudad, o registrarlas en sus talleres o domicilios. También entró la posibilidad de verlas camino a alguna actividad o cargando sus materiales en un taxi. Pretendí que estos momentos se registraran con una cámara de una resolución menor, en plan handycam MiniDV, para dar una textura de lo cotidiano en cámara casera.

Lo privado fue principalmente lo que aconteció en los espacios de exhibición. Como ya he mencionado anteriormente, el circuito de galerías es elitista y hay un marcado cuidado en que todo sea muy pulcro y perfecto. Estos lugares tienen una arquitectura muy moderna y vanguardista. Es en estos espacios donde los artistas irrumpen-después de un largo recorrido desde sus lugares de residencia- para montar sus obras o bien, prepararse para una performance. Lo que sucedió allí fue crucial para mostrar una imagen en alta definición situada sobre un trípode, con el fin de conseguir planos fijos. De esta misma forma registré también cada una de las obras situadas en esos espacios de exhibición.

Ejemplos de lo anterior fueron las grabaciones que realicé en algunas de las galerías más reconocidas de la capital, en las cuales quise establecer una diferencia

de registro para estos lugares. Aquí intenté relevar el comportamiento contemplativo de las personas al observar las obras, y también las interacciones personales parsimoniosas que se daban, las cuales no admitían conductas inadecuadas en el espacio, es decir, todo se desarrollaba con una tranquilidad y elegancia notoria donde las conversaciones giraban en torno a la obra y su valor en términos monetario para adquirirla.

Por último, el espacio público cambió a lo planificado inicialmente, pues pretendía grabar marchas en Santiago para contextualizar ciclos de protesta y participación de las artistas en ellas, sin embargo, este registro pasó a situar las calles y movimientos de las obras de las artistas como principal enfoque, pues en las jornadas de rodaje se intensificó la importancia del movimiento de las obras hasta los espacios finales de exhibición, o la potencia de performances realizadas anteriormente como la que realizó Seba en el Matadero Franklin en 2016.

En concordancia con lo anterior, pude apreciar que se podían instalar puentes entre estos tres espacios, lo que evidenció empleando las posibilidades de acercamiento por parte de la handycam, por ejemplo, usando el zoom al máximo. Este tipo de cámara me permitió enfocar las expresiones, las manos o incluso la risa de las artistas en momentos quizá más distendidos en medio de la presión de la perfección pública. Por lo que intenté mostrar a Seba preocupada antes de salir a una acción con público, o a Wiki comiendo un sándwich en los preparativos para un brindis en una de sus exhibiciones.

De este modo, la mezcla entre las dimensiones permitió situar a las personas como visitantes de los otros espacios, pues la propuesta partió desde la construcción de lo íntimo hacia lo público.

Igualmente quiero destacar que realicé un registro inicial de los espacios íntimos de Wiki y Seba, para que en primera instancia se presentaran a la cámara como quisieran, permitiendo también develar parte de la relación que ambas mantienen conmigo. Este tipo de registro lo repetí al final de todos los años de grabación para poder ver si había algunos aspectos que tomaran mayor fuerza o mutaran.

El cuidado por sus palabras y pensamientos, se relacionaron principalmente con los afectos que sostenemos, estableciendo una distancia de mi propuesta audiovisual con el formato de reportaje. Esto además permitió develar mi posición como directora, ya que no soy una persona externa a lo que está pasando, sino que estuve incorporada en varios de esos momentos, colaborando no sólo en mi rol de directora, sino que también como amiga.

Respecto a mi presencia, pretendí dejarme llevar por la observación y participación en los procesos de Wiki y Seba. Me considero mapuche y es una identidad que está en construcción. Es decir, reconozco mi subjetividad en el proceso e intenté presentarlo en el documental a partir de experimentaciones tanto en acciones como en lo formal, con el fin de generar momentos más expresivos. Así, por ejemplo, me grabé con mi traje mapuche sumergiéndome en la tina de mi casa, empleando un registro con GoPro. Esta experimentación formal pretendió establecer un correlato con lo intenso de mi búsqueda identitaria y con la admiración que siento de sus trabajos como artistas, intentando aproximarme a esas experiencias.

*Nota de intención:*

Mi nombre es Victoria Maliqueo Orellana y, desde mi lugar como mujer mapuche, he sentido en carne propia la ausencia de representación en los espacios que deberían reflejar quiénes somos. En Epu: Mujeres Otras, quise explorar mi historia y la historia de muchas otras mujeres como yo, mujeres invisibilizadas que cargamos con la tarea de reconstruir nuestra identidad desde el margen y en constante tensión con el mundo que nos rodea.

Este proyecto es, ante todo, una búsqueda personal que parte de las preguntas que se han ido gestando en mí desde pequeña. Crecí sin referentes claros, con solo algunos fragmentos de la herencia de mi padre y la conexión con la naturaleza que me rodeaba. Aquellas preguntas sobre mi identidad, sobre qué significa ser mapuche, se fueron acumulando con los años, y hoy me siento impulsada a narrar ese proceso de manera poética y literal, volviendo a esa "Vicky

pequeña” que miraba el mundo con curiosidad, buscando pistas en la tierra y en los árboles.

A través de la estructura de Epu: Mujeres Otras, quise abordar dos grandes tramas que caminan juntas: la evolución de una identidad en busca de representación y la construcción de un sentido de pertenencia como mujer mapuche. Este proyecto es también un acto de resistencia, un esfuerzo por tomar las riendas de nuestra historia y transformar una ausencia en autorrepresentación. Al habitar Santiago, me encontré con otras mujeres de la diáspora que, como yo, llevan consigo una herida y una urgencia latente. Esta película es también para ellas, para nosotras, para sostenernos en conjunto y afirmar quiénes somos, tanto en lo que hemos perdido como en lo que seguimos construyendo.

La amistad y la sororidad también son elementos esenciales en esta historia. He encontrado en Seba y Wiki compañeras de vida y de lucha, espejos en los que he podido reconocirme y fortalecerme. Esta película no solo habla de mi viaje personal, sino también del sostén que creamos entre nosotras, de esas pequeñas anécdotas y momentos que nos permiten afirmarnos y seguir adelante.

Desde el comienzo del proyecto, he querido que Epu: Mujeres Otras sea un espacio para confrontar nuestras propias dudas, una reflexión sobre cómo hemos sobrevivido a las imposiciones y a la falta de representación, y cómo seguimos resistiendo. Este proyecto es un acto de memoria y de proyección: un diálogo entre la Vicky que fui y la mujer que hoy soy, entre lo que busqué y lo que todavía sigo buscando, una respuesta a esas preguntas de infancia que hoy puedo contestar con más certeza, aunque siempre desde un lugar de desarrollo y cambio constante. En última instancia, esta película es una afirmación de nuestra presencia, un acto de amor hacia nosotras mismas y hacia aquellas que vendrán después.

Mi intención ha sido proponer a la otredad es un punto de encuentro entre las biografías de ambas artistas, la diáspora migrante y mapuche, a la que me adhiero al sentirme también otra como investigadora mapuche, de orígenes de clase baja y al haber migrado a Santiago a estudiar desde mi pueblo alejado del centralismo capitalino.



## ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN Y RESULTADOS



## **CAPÍTULO II: ANÁLISIS DE INFORMACIÓN Y RESULTADOS**

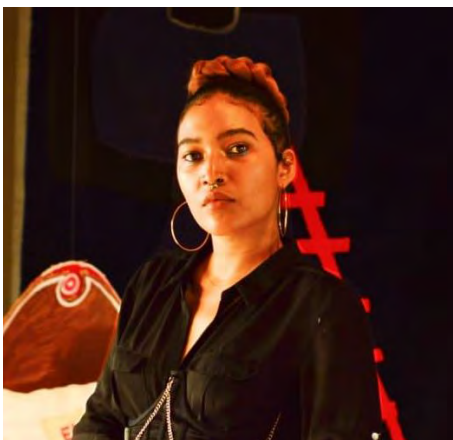
Empleando el *nütram* como principal soporte metodológico, me sumergí en la investigación observando las realidades de estas artistas contemporáneas, evidenciando las particularidades de sus biografías que caracterizan la otredad en sus discursos y obras.

Es así como visualicé una interrelación en tanto a dos principales vértices, en primer lugar, las capas identitarias que ambas manifestaron en nuestras conversaciones y en sus espacios de arte, las cuales más que sobreponerse se entrelazan, siendo lo migrante y lo mapuche la base de sus reafirmaciones identitarias, lo cual estaba se articulaba con su condición de clase y género. Y, en segundo lugar, la distinción de las capas espaciales en las cuales transitaron, siendo éstas lo íntimo, lo privado y lo público, lugares que incidieron en la significación de sus obras y de sus enunciaciones.

Teniendo claridad de lo anterior, es que en los siguientes tres apartados pretendo dar cuenta del proceso de análisis de la información producida, resumiendo los principales resultados obtenidos, sin dejar de lado la profundidad de la palabra.

## 2.1 PRESENTACIÓN DE PERSONAJES, DESPLAZAMIENTOS Y DISPUTAS EN ESPACIOS ÍNTIMOS, PRIVADOS Y PÚBLICOS

### *Conociendo a las artistas*



**Wilkellys Pirela**, (Caracas, Venezuela, 1993) artista venezolana afrodescendiente de 30 años radicada en Chile, proviene de una familia de clase trabajadora y en Santiago sus complejidades se acentuaron al ser migrante. Wiki ha estado en este país hace varios años, dedicándose al arte de manera aledaña a los trabajos que ha logrado tener en Chile, los cuales

han sido de mesera u otras ocupaciones, que no tienen que ver con el arte. Su asentamiento ha sido complejo, extraña a su familia y recién en 2023 pudo ir a visitar por primera vez a su madre después de años sin verla. Pese a los obstáculos que ha enfrentado para posicionarse en el mundo del arte contemporáneo en el circuito santiaguino, ha seguido produciendo de manera constante, exhibiendo en espacios autogestionados para llegar a exponer en circuitos de arte establecidos, como galerías y centros artísticos que cuentan con reconocimiento y permiten que su obra sea conocida, pueda participar en concursos y, a la vez, tener la posibilidad de vender sus creaciones. Wiki es alegre y constante, por años ha demostrado una gran motivación en dedicarse al arte por completo, explora distintos formatos que van desde el dibujo, el trabajo textil, performance, instalación y acciones en el espacio público, manifestando potentes reflexiones sobre el cuerpo femenino e identidad migrante en este nuevo lugar de asentamiento llamado Chile.



**Seba Calfuqueo Aliste**, (Santiago de Chile, 1991) es artista visual mapuche y curadora del espacio 218. Ella proviene de una familia de clase trabajadora, es una de las primeras generaciones que pudo acceder a estudios superiores de su núcleo familiar. Seba destaca por tener una personalidad franca, estando en constante movimiento de un país a otro donde la invitan a exponer, realidad que es más reciente

en su carrera, pues le ha costado años llegar donde está ahora. En su trayectoria ha explorado sus identidades mapuche y disidente, con una marcada narrativa visual crítica, en la cual da cuenta de las complejidades de estas temáticas al interior del mundo mapuche y en los diálogos con lo global. Los ojos de Seba están siempre en el futuro, en lo que le queda por hacer, ¿qué performance nueva realizará? ¿con quién debe colaborar en el extranjero? ¿cumplirá con las expectativas de los demás sobre su trabajo y sus propias expectativas? Varias son las cuestiones que día a día se plantea, sus reflexiones van más allá de sus obras, son parte de su vida y de cómo la ha ido construyendo. Hoy puede decirse que está en un periodo de consagración y abriendo paso a nuevas trayectorias en el arte contemporáneo, no sólo como artista, sino como curadora.

### *Delatando mi presencia*

Respondiendo a la idea de incorporar mi voz en el documental, creo que es justo dar cuenta de quien soy, resumiendo algunos datos biográficos que se entrecruzan con las artistas y que justamente me llevaron a realizar este proyecto estableciendo un diálogo conjunto.



**Victoria Maliqueo Orellana, (Cauquenes, 1993)**

Soy socióloga y formo parte del Colectivo Mapuche Rangitulewfü y del equipo editorial de Yene, revista digital de arte, pensamiento y escrituras de Wallmapu y Abya Yala, espacios que comparto con Seba desde hace años. Vivo hace más una década en Santiago, pero mi raíz está en el sur, en Cauquenes. Soy mapuche por

parte de mi padre y provengo de orígenes campesinos por parte de la familia de mi madre. Llegué a Santiago en el 2012 para estudiar sociología y me terminé quedando aquí. En estos años, sin saber bien sobre qué investigar, conocí a Seba en el 2015, formando una amistad que perdura hasta la actualidad. A lo largo de este tiempo me he dedicado a indagar en la escena del arte mapuche contemporáneo, conociendo experiencias de creadoras y el trabajo tras las obras, lo que me motiva a conocer sobre otras artistas que provengan de lugares diferentes, como las artistas migrantes, deteniéndome en el caso de Wiki en particular, con la intención de dar cuenta de su biografía y obras. Aquí, más allá de mis enfoques profesionales, hay un interés personal con el tema intercultural y la autorrepresentación, desatando el interés en explorar y crear nuevos formatos de investigación.

### Lugares y tiempo efectivo del Trabajo de Campo

A continuación, se presenta un cuadro resumen del trabajo realizado con las artistas en los diferentes espacios en que se movieron en el tiempo que tomó realizar el documental, pasando por lo íntimo, privado y público; explicitando el lugar, tiempo, estrategia metodológica, breve descripción y tipo de registro.

Tabla 1: lugares y tiempo efectivo del trabajo de campo

| Personaje | Dimensión   | Lugar                  | Tiempo | Estrategia metodológica | Descripción de la jornada/actividad   | Tipo de registro   |
|-----------|---|------------------------|--------|-------------------------|---|--|
| Wiki      | Espacio Íntimo  | Taller                 | 2021   | Nütram 1                | Presentación del proyecto y de la artista                                   | Cámara digital   |
|           |   | Taller                 | 2024   | Nütram 4                | Conversación sobre obras y registro de procesos.                            | Cámara digital, Cámara análoga<br>Sonido digital zoom +caña. |
|           | Espacio Privado   | Galería 218            | 2022   | Nütram 2                | Registro de inauguración, conversación sobre exposición<br>Celebración      | Fotografías  |
|           |  | Galería Espora         | 2022   | Entrevista              | Registro de inauguración de exposición.<br>Entrevista a artista e invitados | Cámara digital<br>Sonido digital: zoom +micrófono de solapa  |
|           |   | Galería Patricia Ready | 2023   | Nütram 3                | Registro de proceso de instalación.   | Cámara digital<br>Sonido digital: zoom +micrófono de solapa  |
|           |   |                        |        |                         |   |  |

|      |   |                        |      |                           |  |  |   |
|------|---|------------------------|------|---------------------------|--|--|---|
|      |    |                        |      |                           | Entrevista                                   | Registro de inauguración de exposición.                            | Cámara digital<br>Cámara análoga<br>Sonido digital:<br>zoom<br>+micrófono de solapa |
|      |    | Caminata Barrio Yungay | 2021 | Seguimiento de personajes | Registro contexto espacial                   | Cámara digital,<br>Cámara análoga                                  |   |
|      | Espacio público   | Parque Quinta Normal   | 2024 | Nütram 5                  | Conversación con Seba, Wiki y Victoria.      | Cámara digital<br>Sonido digital:<br>zoom + caña                   |   |
| Seba | Espacio Íntimo  | Casa de Seba           | 2021 | Nütram 1                  | Presentación del proyecto y de la artista    | Cámara digital   |   |
|      |   | Taller de Seba         | 2024 | Nütram 3                  | Acompañamiento en el proceso de creación.    | Cámara digital<br>Sonido digital:<br>zoom + caña                   |   |
|      | Espacio Privado   | Museo Contemporáneo    | 2023 | Nütram 2                  | Registro de inauguración de exposición.      | Cámara digital<br>Cámara análoga<br>Sonido digital:<br>zoom + caña |   |
|      |  | Palacio Pereira        | 2024 | Seguimiento de personajes | Registro de obras                            | Cámara digital<br>Cámara análoga<br>Sonido digital:<br>zoom        |   |
|      | Espacio Público   | Paseo por Providencia  | 2021 | Seguimiento de personajes | Registro de contexto espacial y conversación | Cámara digital<br>Cámara análoga<br>Sonido digital:<br>zoom        |   |
|      |  | Parque Quinta Normal   | 2024 | Nütram 4                  | Conversación con Seba, Wiki y Victoria.      | Cámara digital<br>Sonido digital:<br>zoom + caña                   |   |

## Wiki Pirela



«Creo que es importante reafirmar nuestras identidades hoy en día por varios motivos, pero principalmente creo que al saber desde dónde nos situamos, desde dónde hablamos, cuál es nuestra postura, cuáles son nuestras herramientas, en qué plano de esta pirámide social estamos entablados, que eso no quiere decir que seamos estáticos, eso quiere decir que es tener más claridad de nuestra enunciación. Creo que eso hace que vivamos más plenamente, desde mi punto de vista, porque hace que aspiremos menos también, y eso no quiere decir que caigamos en conformismos, o vuelvo y repito, eso no quiere

decir que las identidades no se puedan mover, pero creo que tener esa herramienta de una identidad afirmada en un punto, en una tierra, hace que nuestra expansión sea mucho más gratificante y menos dolorosa» (Wiki Pirela).

### Nota Etnográfica Wiki Pirela

|        |   |
|--------|---|
| Fecha: | Marzo 2021                              |
| Lugar: | Taller de Wiki, Barrio Yungay, Santiago |

#### **El taller como lugar de contradicciones**

Visité el taller de Wiki en 2021, nos pusimos de acuerdo antes y llegué a este espacio un viernes por la tarde, de camino compré algunas cositas para compartir, unas kombuchas (el nuevo brebaje de moda) y un chocolate para regalarle a Wiki, considero que siempre es bueno compartir algo mientras se conversa, y dentro de la cultura mapuche es mal visto llegar a algún lugar de visita con las manos vacías, por lo que incorporé este hábito a mi forma de hacer trabajo de campo.

El taller es una casona de dos pisos, Wiki me miró por la ventana y bajó a mi encuentro, me abrió la puerta que conduce a una escalera y subimos, se podían ver varias piezas, al centro se encontraba un espacio común, seguí a Wiki hacia

una de las habitaciones, en este lugar estaba ubicado un pequeño escritorio con materiales encima, géneros, acuarelas, pinceles, entre otras cosas que vi a la rápida. Al mismo tiempo observé que en la habitación había una gran cantidad de elementos desplegados, cartones, cortinas, pinturas, y dos sillas, en las cuales nos sentamos a una distancia prudente (por el contexto aún COVID-19), con mascarillas y los resguardos necesarios. Comenzamos la entrevista, le dije si podía grabar y me dijo que sí, pero, me explicitó que no quería que escribiera sobre algunas cosas porque son íntimas, eso me pareció bien y le dije que no había problema, que sólo transcribiría la parte de las obras y que le mostraría el escrito antes de su publicación por si tenía comentarios, le conté del documental y la idea de hacerlo sobre Seba y ella.

Me contó de su viaje a Chile y de cuanto le ha costado hacer arte con las dificultades de no tener trabajo en lo que le gusta, de este modo, el hecho de tener un taller ya es significativo para ella, puesto que se lo ofrecieron de manera gratuita y es un lugar donde puede crear con “cierta tranquilidad”. Esto último, lo señalo porque en el transcurso de la entrevista, los otros artistas, con quienes comparte el espacio, pasaron observando por fuera de la pieza asignada a Wiki, ya que la puerta estaba entreabierta. Me comentó en tono discreto que suelen hacer eso para corroborar el uso de mascarillas y el cumplimiento de las medidas sanitarias, esto a mí me pareció una actitud que bordeaba la vigilancia y el chisme, pero no le di mayor importancia porque estábamos respetando los protocolos.

Dejando de lado a los posibles observadores, comenzamos a hablar sobre la obra electa para la escritura de un ensayo que hice sobre ella llamada “Mantra” (2020), intervención textil de una capa bordada con la frase: “CON ESTA CAPA ME PROTEJO LA DESNUDEZ QUE VULNERASTE”. La acción implicaba cubrirse con esta capa en espacios públicos de Santiago (Barrio Concha y Toro) y en Concepción (en un ambiente natural), contando con un registro fotográfico de estas acciones que subió a su página de Instagram. En esta obra, la capa simboliza la protección ante la fragilidad frente a las múltiples violencias que se materializan en los cuerpos de las mujeres migrantes, con la intención de hacerse invisibles para sobrevivir.

Me mostró la capa, la extendió en el suelo, la observé, me pareció frágil y a la vez poderosa, una contradicción entre la materialidad, una tela reciclada, bordada a grandes punzadas y la potencia del enunciado. Cuando le dije que me gusta el bordado, me dice que no es bordado, que es una intervención textil, porque encuentra que bordar en una dimensión distinta de ese tipo de arte, mucho más elaborada y que ella simplemente interviene la tela. Esta acotación me pareció importante, porque las definiciones que manejan las y los artistas de lo que hacen, suelen ser muy personales y varían bastante, esa misma heterogeneidad, a mi juicio, da más profundidad a sus discursos y cómo les conectan con sus obras.

Vi otros avances de sus múltiples obras, pues en el taller había muchos pedazos de cartón con dibujos, como platos y la palabra hambre. La sencillez de sus propuestas me llamó la atención, porque remiten a un espacio íntimo, a lo cotidiano, pues ver cortinas intervenidas y retazos de tela llama al hogar. Le comenté mi observación, de lo increíble de reutilizar TODO para crear un discurso tan potente, en respuesta señaló que esto se produce por las circunstancias de ser una artista migrante y, sobre todo, por ser mujer. De esta forma, el hecho de estar en constante adaptación implica también adaptar las posibilidades materiales de la obra, como bien lo enunció en una frase que anoté en mi libreta: “como migrante te adaptas a todo”. De modo tal, que la inseguridad ante la cual se proyecta la adaptación como respuesta, se desplaza tanto en el espacio público, ejemplificado por la precarización laboral y el enfrentamiento diario a los atropellos de la sociedad chilena; como en el espacio doméstico, donde muchas veces se da lugar a maltratos silenciados en cuatro paredes.

En este sentido, la búsqueda de espacios seguros para crear, habitar y reconstruir un hogar es una dinámica cotidiana de las vidas migrantes, tal como ejemplifica su taller, desde su configuración como espacio ambiguo entre la “seguridad” y la observación de sujetos que estén espectando y vigilando, pero que al final es lo único con lo que se cuenta, es el lugar posible.

Al analizar esta situación, se puede establecer un nexo con otras identidades más allá de las migrantes, pues también las personas indígenas y/o racializadas vivimos situaciones similares. Por lo que, bajo mi punto de vista se extiende un

puente entre comunidades y sujetos que cargan con un estigma en palabras de Gofman (2006). De esta manera, creo que hay una serie de distancias desde la sociedad chilena hacia todo lo otro; hacia cuerpos otros, hacia culturas otras, es decir, no sólo lo migrante es lo ajeno, sino que también la pertenencia a un Pueblo, como el mapuche, lo que establece una identidad distinta.

Luego de ver las obras en camino de Wiki, me despidió del taller, ha aceptado ser parte del documental, espero volver con cámara en mano en la próxima visita.

### **Disputas en sus espacios**

Wiki lleva años en Chile, es artista de formación, es decir, cuenta con credenciales académicas que podrían corroborar su ocupación, sin embargo, en Chile no ha podido dedicarse a eso, teniendo que ser mesera, vendedora y múltiples oficios que no necesariamente tienen que ver con el arte.

En 2021 logra tener un espacio de creación, un taller cerca de su casa, que le fue prestado. En este taller en sus tiempos libres idea creaciones, recolecta materiales y los tiene guardados a la espera que puedan convertirse en una obra.

Luego de años de insistencia y de producir de manera aledaña a sus oficios remunerados, en 2022 expone en espacio 218 con su muestra *Celebración*, en la cual problematiza su condición de migrante y de por fin tener un documento de identidad en Chile. Esta participación logró visibilizar sus obras y abrir posibilidades de exponer en otros espacios, es así como ese mismo año expuso en Galería Espora con la instalación *Animal Doméstico*, la cual la hizo ganar el premio de la Gallery Weekend Santiago. Ese reconocimiento le permitió poder cimentar poco a poco una carrera, al tener varias observaciones positivas por parte de críticos y otros artistas.

En 2023 expuso en Patricia Ready, una de las galerías más importantes de Santiago, lo que impulsó que pudiera dedicarse al 100% en una obra, renunciando a su trabajo de mesera y dedicándose a tiempo completo a esta instalación.

El movimiento que hay entre espacios autogestionados como Sofá espacio, en el que participó en 2021, a la exhibición en Patricia Ready, deja varios puntos que podemos analizar, como el tema de los tiempos de espera para lograr exhibir

en espacios artísticos que cuenten con todos los elementos para una adecuada realización de la obra, como pagarle a la artista, pagarle a la curadora, lograr hacer difusión con community manager, lograr ser una vitrina para vender las obras y dar a conocer a la artista con el circuito del arte.

En este sentido, la resiliencia como capacidad, posibilita la espera, sin caer en la desesperación, acá me pregunté si no es la resiliencia también una habilidad de nuestros orígenes de clase, de clase baja, de ser primeras generaciones en acceder a la Universidad.

Otras de las cuestiones que fue interesante de analizar remitió a cómo se logran establecer nexos con una clase alta, en específico en galerías como Patricia Ready, de manera tal que todas las contradicciones están dispuestas, obras que se venden, personas que quieren sacarse fotos con Wiki, personas del circuito de arte valorando las obras, al mismo tiempo que Wiki se desplaza casi corriendo para atender al público y a sus personas más cercanas, sus amigos de la comunidad afro en Chile. Todas las contradicciones se manifestaron ahí, abrir un espacio más vinculado a las élites a un público diverso, afro, mestizo, disidente, cola, lo cual me hice cuestionar ¿Wiki posibilitó este encuentro?, ¿cómo impactó su obra en este espacio con este público diverso? ¿la exotizaron entre las mujeres de clase alta que fueron a la muestra? ¿quisieron una foto con ella porque es la artista o porque es afro?

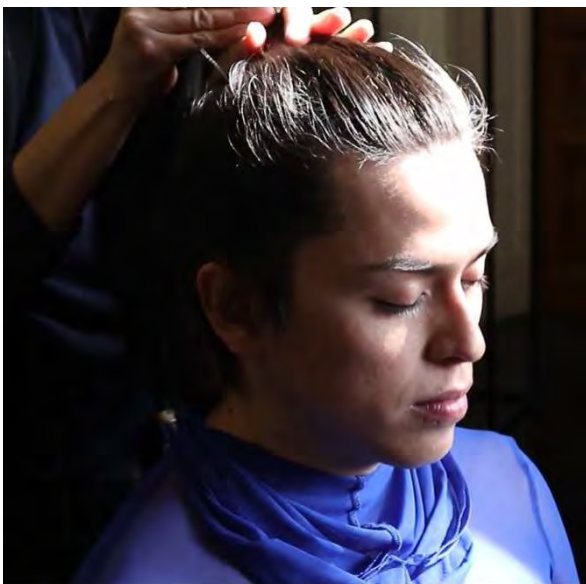
Retomando los planteamientos de Giuliana Borea (2017), quien explora el problema del arte en el contexto peruano, donde se puede apreciar una producción de obras desde artistas andinos y amazónicos quienes “han sido naturalizados como «populares» desde una élite e intelectualidad” (p. 105). Se puede ver un paralelo a lo que ocurre con Wiki, dada la relación de subalternidad que emerge de una hegemonía académica que les señala apelando al imaginario de lo remoto, en palabras de la autora, o bajo mi perspectiva, un margen interesante de incluir en espacios, pero bajo las lógicas que dibujen ellos, por ejemplo, esto se podría evidenciar con políticas de cuotas de participación en el arte, como la cuota indígena hace algunos años o ahora la incipiente cuota migrante.

Es en esta problemática de ver a los artistas como sujetos que pueden participar empleando los repertorios de sus identidades para reforzar una mirada institucional multicultural, o intercultural funcional, sin mayores reflexiones al lugar de enunciación y las complejidades de la producción, o conduciendo a una solapada competencia para ocupar estos “cupos” limitados.

¿Dónde está la interseccionalidad acá? Esa es una de las tensiones evidentes, puesto que el ser mujer, afro y provenir de clase no acomodada, puede tributar a fines de “inclusión” de instituciones, pero puede obviar el contenido de sus obras o bloquear el análisis de las significaciones que hay tras cada propuesta.



## Seba Calfuqueo



«A pesar de vivir en un contexto en el que mi abuela vivía una vida Mapuche en Santiago, extrañamente, cuando íbamos al sur teníamos una vida Mapuche siempre se me fue un poco contradictorio con lo que me decía mi abuela entonces ese cruces, esa unión de ese trabajo permitió que las cosas se dieran de otra forma y ahí empecé a tener amigos que tenían un vínculo con el Mapuche empecé a aprender el mapudungun empecé, me empecé a juntar con gente que tenían un rollo similar a lo mío porque comprendí que el mundo Mapuche, como me lo había enseñado mi abuela no era solamente ese

mundo, sino que eran otras formas también y esto me permite hoy en día poder decir que sí soy una persona Mapuche o un artista Mapuche» (Seba Calfuqueo)

Nota etnográfica: Seba Calfuqueo

|        |   |
|--------|---|
| Fecha  | Agosto 2023   |
| Lugar: | Performance Pasado/Futura De Seba Calfuqueo, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile |

### **Todo azul, quizás menos gris**

Nos encontramos con Seba en el Museo de Arte Contemporáneo, es temprano aún para iniciar la performance, son las 11 am está acomodando todo previamente, mide afanosamente cada espacio en el que está instalando un abrigo de pelo inmenso, con varias capas de extensiones de pelo natural dispuesto en un maniquí al centro del hall del museo. Le ayuda en esta tarea de instalar luces, recoger los pelos que se caen del abrigo y otros detalles, Lupe Abarca la diseñadora que le confeccionó este traje.

Junto con Fernando, mi amigo y quién en esta ocasión hace cámara 1 (la digital) saludamos a Seba y Lupe, preguntamos en qué podemos ayudar, Seba nos dice que en barrer los pelos caídos del abrigo, Fernando graba y yo barro. Le pregunto

a Seba si ha comido, si necesita que vaya por un café o algo, me dice que no ha desayunado y que en breve podemos acompañarla a comprar algo, terminamos de afinar algunas cosas, guardamos parte del equipo en una salita que le asignaron como camerino, y caminamos al café, Fernando ahora toma la handycam, graba parte del trayecto, tomamos un café, Seba come, y Lupe por mientras va sorbiendo su té. Lupe le hace unas plantillas de cuero a Seba para que pueda caminar sin problemas con el traje, es un mono azul completo, es una especie de malla de pies a cabeza de una tela medio transparente, elastizada y azul.

Volvemos al museo, ya sin hambre, Seba comienza a vestirse, cambia su ropa cotidiana por el mono azul, Lupe le ayuda, toma su pelo en una larga cola y le hace un peinado, esto demora un poco, ya que hay que dejar lo más pulcro posible el peinado pues lo pelitos de la cara pueden dejar sin ver a Seba en plena performance. Ya estamos más o menos ok con todo, el traje, el peinado, las cosas dispuestas en el hall, el público está llegando, pero aún no se ha recibido el vamos del museo, esperamos que venga alguien, alguna coordinadora o representante, llega apresurada una chica, a decir, que en unos 10 minutos empezará la perfo, eso lo hace regularmente hasta casi enterar una hora, retraso que a cada minuto pone más tensa a Seba.

Por fin sale al hall, al sonido de una música, sale caminando entre la gente, se aproxima lento hacia su abrigo de pelo, se lo pone con habilidad, ya lo había ensayado antes, los espectadores miran todo en silencio, de pronto se sienten unos aplausos que provienen desde el segundo piso del museo, donde estaban realizando un seminario, justo lo que no querían que pasara pasó, la espera no pudo ordenar los tiempos del seminario y la performance fue interrumpida. No obstante, Seba sigue, yo estoy grabando desde arriba con la handycam.

Entre el público hay amigos de Seba, familiares, y gente que quiere, también hay personas de diferentes grupos, hay presencia de disidencias, críticos de arte, historiadores del arte y otros relativos al circuito.

Al ponerse la capa de pelo, y luego ponerla nuevamente en el maniquí, se aleja y vuelve a la salita camerino, termina la performance y el público aplaude. Sale

nuevamente y da las gracias a las personas que vinieron, a Lupe por el traje y se va.

Se saca el mono azul, vuelve a ser Seba de la vida cotidiana, ordena sus cosas, nos despedimos y con Fernando nos vamos. Tenemos varias tomas interesantes en cámara digital y análoga, pero esta vez la conversación no pudo profundizar tanto en su biografía, analizamos el momento, las dificultades de las instituciones al montar una propuesta como esta, hablamos de lo precario que sigue siendo el museo y lo mucho que cuesta llegar al museo.

Nos despedimos y nos vamos, vamos conversando sobre lo que se dijo y lo que faltó por decir, igualmente, logramos ver el proceso de una de las propuestas artísticas siguiendo toda la jornada. Cerramos esta grabación, nos vamos a comer completos, porque han pasado horas, empezamos a las 11 am y terminamos la jornada de rodaje a las 16:00 hrs. pienso que muchas veces debe ocurrir esta situación de los 10 minutos más, de la falta de certezas y compromisos de las instituciones, Seba también debe tener hambre.

### **Disputas en sus espacios**

Seba dentro de las conversaciones que hemos tenido, ha dejado en claro varios aspectos que son relevantes de analizar, en tanto a sus espacios. Se va desplazando desde su casa-taller a las galerías y museos de Santiago, ya es conocida, posee un importante número de seguidores en sus redes sociales, quienes conocen sus obras y los lugares donde pueden ir a ver sus performances. Hay también un camino que hoy se encuentra más consolidado, en tanto a su carrera internacional, la ampliación de sus circuitos, curadores, residencias artísticas y nuevas formas de producir, por ejemplo, incorporando sonidos, texturas y animaciones 3D.

Al ver la realidad de Seba ahora, a primera vista podríamos hablar de una artista ya consolidada, pero hay aspectos anteriores que se desconocen, por ejemplo, las dificultades que enfrentó al comienzo de su carrera, obstáculos que son similares a los que enfrenta Wiki hoy. Dentro de las experiencias que marcaron su

disposición a continuar produciendo, fue sortear las dificultades, emplear los prejuicios desde la crítica como un elemento relevante en su marca como artista.

Al apreciar la propuesta de Seba, hay un elemento de reafirmación de la identidad mapuche, *warriache* -que hace referencia al mapuche urbano- o el concepto de *champurria*,

que refiere a la mezcla, combinación e hibridez mapuche-*wingka* (o *mürke ko/agüita* con harina) ... término que ha sido empleado peyorativamente, como un insulto, estableciendo un dentro/fuera esencialista de lo mapuche, pero instalando también un espacio de resistencia y re-existencia desde donde se puede habitar, hablar y problematizar el ser mapuche actualmente (Quiñimil, p. 471, 2023)

De esta manera, estos elementos se evidenciaron en la producción artística, situación que no sólo es propia del corpus de obra de Seba, sino también es abarcada por otras creadoras mapuche que comparten experiencias similares como Daniela Catrileo en la poesía o Paula Coñoepan, artista mapuche contemporánea. Esta situación ya ha sido abordada en investigaciones como las de Casagrande y Barton (2022), quienes exploraron los efectos visuales de lo mapuche y el alejamiento hacia las visiones de lo exótico como el “guerrero” u otras estereotipaciones, señalando la existencia de esta producción artística, que se caracteriza por dar cuenta de la diáspora mapuche en existencia, abarcando sus reivindicaciones. En su artículo, destacan justamente el trabajo Seba Calfuqueo y el de otras ñañas, que realizan performance, teatro y poesía, referenciando la mixtura racial a la dislocación territorial al vivir en grandes centros urbanos y no en comunidades rurales, lo cual abre las posibilidades de ver las autoidentificaciones de manera concreta empleando el arte como soporte y como palestra de las nuevas visualidades que emergen desde la diáspora mapuche.

## 2.2 GÉNERO E IDENTIDADES DIASPÓRICAS

*¿Quiénes son las otras?: feminismo hegemónico y desplazamiento de cuerpos otros*

Cuando nos cuestionamos quiénes son las otras, es indispensable pensar en un paralelo a la otredad que se establece a partir de cuerpos y experiencias de mujeres blancas, y porque no decirlo, de un feminismo hegemónico que ha mostrado evidentes dificultades en dar cuenta de demandas que vayan más allá de la equidad salarial, aborto u otros repertorios, que, si bien son importantes, no son los únicos.

En este sentido, es relevante preguntarnos por las posibilidades que ofrece el feminismo en su versión más general y hegemónica, ¿se pregunta por las reivindicaciones territoriales, la inclusión de mujeres trans o las mujeres otras? o ¿hace necesario dirigirnos a un tipo de feminismo en particular que se entregue a estas luchas, como el feminismo comunitario u otra línea específica?

Hay punto que no se puede dejar de problematizar, puesto que por parte muchas mujeres mapuche hay una resistencia al concepto de feminismo al considerarlo una palabra occidental *wingka*, que obvia las particularidades de la realidad de las mujeres racializadas. Por ello, lejos de contestar las múltiples interrogantes que se articulan con ser hoy feminista o no, considero que falta una revisión de privilegios de ciertas mujeres, pues en el caso particular del arte, es más patente aún apreciar las diferencias entre las carreras de mujeres de clase alta que cuentan con conexiones previas en los circuitos artísticos que favorecen sus trayectorias, a las de mujeres de clase baja que se intenten consolidar en ese campo.

De esta manera, no es equiparable las experiencias que provienen de ciertas mujeres, con otras cuyos trayectos han sido más largos y complejos. Esto lo digo, porque en ocasiones se tiende a unir en una categorización general a “mujeres artistas” pero hay diferencias importantes entre ellas, que radican en sus biografías.

Volviendo a la pregunta que planteé al inicio de este apartado, considero importante destacar los alcances que ha tenido el feminismo en los últimos años, las oleadas de manifestaciones son un hito relevante en cimentar un camino más

justo, pero hay que cuestionarse por lo que falta por hacer, por ejemplo, la inclusión de demandas territoriales y de reafirmaciones identitarias que vayan más allá de “soy mujer”.

Ir más allá, creo que es justamente uno de los múltiples aspectos que unen las posiciones de Seba y Wiki, ir más allá de lo esperado, destacar las multiplicidades de identidades que las cruzan en conexión con las cosas que faltan por hacer, por ejemplo, una sala del museo que pueda dar cuenta de la producción de mujeres otras de manera permanente, poder vivir del arte, ser menos una cuota de inclusión de una institución y ser más artista.

Dentro de las referencias que pude revisar sobre otros artistas, me pareció significativo el trabajo del artista afro en Estados Unidos, Kehinde Wiley quien representa a otras personas afrodescendientes como quisieran ser retratadas, elaborando una propuesta que destaca por una postura ante la invisibilización de las negritudes en el arte occidental, el artista logra establecer una crítica a la forma de representación de lo negro, recurriendo a formas erotizadas, rol de servicios o esclavitud, entre otras variables de la subalternidad, el artista interviene estas representaciones imprimiendo su identidad.

Es relevante un fragmento de una entrevista que le realizaron, preguntándole por la elección de los cuadros que intervino, respondiendo:

Me interesa la representación de los cuerpos sometidos. Dado el lugar que ocupaban las personas negras en las sociedades occidentales, en cada momento, las obras en las que sus cuerpos están presentes son las que inspiran mi trabajo. Pero, más allá de la representación de cuerpos negros, me interesan principalmente los cuerpos invisibilizados a través de la historia del arte. (Iglesias, 2020)

De esta forma, creo que sería interesante tomar este caso y conectarlo con nuestras artistas, pues también mediante sus obras hay una interpelación a la manera tradicional de ver el arte realizado por personas mapuche, en el caso de Seba, que se aleja de la visión esencialista de ver las producciones como arte popular o artesanías, elaborando performance y videoarte; y el caso de Wiki, al

proponer instalaciones donde el cuestionamiento a la migración tiene una mirada más íntima que conecta sus sentimientos de extrañeza en el nuevo lugar de asentamiento y el recuerdo de su vida con su familia en Venezuela. Igualmente, estos esfuerzos conducen a movilizar una visión de estos contextos de manera compleja, posibilitando distintas dimensiones de análisis, como el lugar del cuerpo en la performance.

### *Diásporas*

Uno de los conceptos que quise resaltar en los hallazgos es la diáspora, dado que es una teorización que creo está asumida comprendiendo desplazamientos del tipo transfronterizos.

En tanto al estudio de la diáspora y la motivación de incorporar este enfoque dentro de la investigación, creo que, es muy relevante poder profundizar en el fenómeno migratorio interno y externo de los actuales Estados-Naciones latinoamericanos, pues estos flujos inciden en las formas de habitar y resignificar los nuevos lugares de asentamiento, y también las identidades, sus transformaciones e hibridaciones. Siendo este punto fundamental para entender ciertos contenidos que han sido abordados por las artistas desde sus experiencias como mujeres indígenas, mestizas y/o migrantes -en ocasiones indocumentadas o racializadas- las cuales pueden quedar al margen de la protección social, las esferas de producción artística consagrada y los mercados del arte.

Por ello, es necesario ir tensionando esta frontera imaginaria que es la identidad nacional, que desplaza a otras identidades no hegemónicas. Tal como proponen algunas autoras activistas “los conceptos de diáspora, frontera y políticas de la localización son inmanentes, y juntos marcan las conexiones conceptuales para los análisis históricos de los movimientos trans/nacionales contemporáneos de personas, información, culturas, mercancías y capital” (Brah, 2011, p. 39)

En el caso de investigaciones en contexto de primeras naciones, es pertinente remitirse al caso mapuche, donde existen teorizaciones que describen la diáspora mapuche de la siguiente manera:

Hoy, apostamos más a mirar nuestra residencia metropolitana como diáspora, es decir, como el hecho de que parte de nuestra comunidad histórica se ha situado lejos de su espacio y que en esa distancia ha tratado de reencontrarse y mirar su propio proceso colectivamente (Antileo, 2014, p. 263)

Desde algunas décadas la escritura y teorización define la “diáspora mapuche” como las personas que tienen un nexo adscriptivo identitario con este Pueblo, pero que han migrado y viven en los sectores urbanos, lejos del lugar de origen, graficado principalmente en la migración interna desde la década del 60 hasta la actualidad.

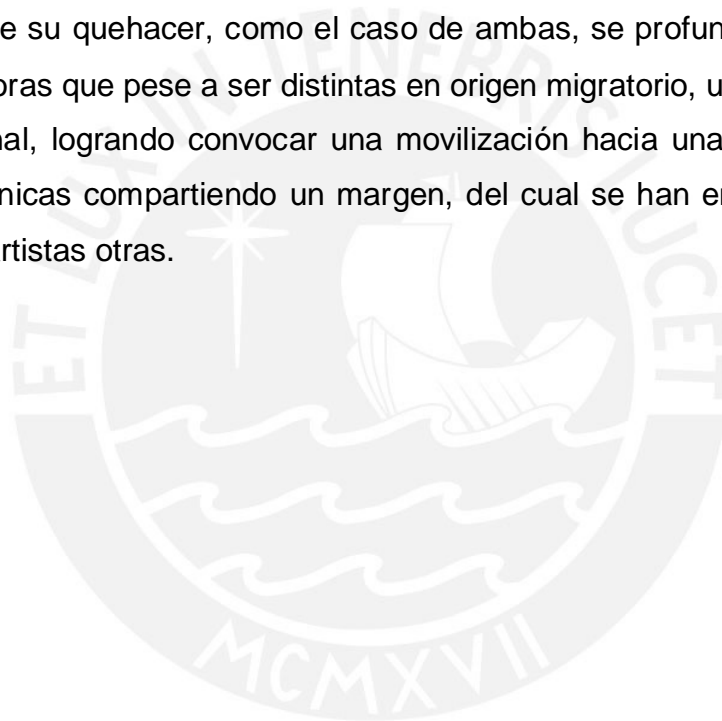
En coherencia con ello, “el concepto de diáspora nos lleva a repensar muchísimos aspectos de la sociedad mapuche en el contexto colonialista” (Antileo, 2012, pp. 50-51). De este modo, al tocar el tema de la producción de artistas como Seba Calfuqueo, es relevante remitir a esta posición de ser nieta de la diáspora mapuche, pues fueron sus abuelos quienes migraron del Wallmapu histórico a Santiago buscando mejores posibilidades laborales, lo cual no está alejado de las realidades de otras diásporas, como la migrante que trajo a Wiki a esta capital.

Son precisamente estos movimientos de reubicación territorial los que repercuten en cómo se generan estrategias de asentamiento, al mismo tiempo que permean la necesidad de resistir con determinadas prácticas culturales.

En este sentido, me gustaría destacar que la colectivización con otras personas que comparten realidades similares, como, por ejemplo, la diáspora, fortalece las posibilidades de resistir en un contexto social y espacial complejo. Esto se puede evidenciar en el caso de Seba con su participación en el Colectivo mapuche Rangitulewfü, en el cual nos encontramos y compartimos con *pu lamngen* que tienen historias en común de desplazamiento, acomodo territorial, y un profundo cuestionamiento hacia la hegemonía. En este mismo aspecto, Wiki también tiene su comunidad refugio, la afro diáspora santiaguina, con la que comparte picnics y conversaciones, dolores y también las invita a los lugares donde expone.

Ante este fenómeno es interesante preguntarse por estas y otras diásporas ¿cómo las artistas manifiestan sus reivindicaciones en los nuevos contextos? ¿el arte propone/canaliza reflexiones respectivas a sus problemáticas? Siguiendo esta misma lógica, es preciso cuestionarse qué pasa con el caso de las mujeres migrantes y sus identidades, recurriendo a las reflexiones de Anzaldúa (2016), quien señala que “vivir en los bordes y en las fronteras, mantener intacta la propia integridad e identidad cambiante y múltiple es como tratar de nadar en un nuevo elemento, en un elemento ajeno” (p.35).

De esta manera, al conocer la producción de obras de cada artista y las percepciones de su quehacer, como el caso de ambas, se profundiza una mirada hacia las diásporas que pese a ser distintas en origen migratorio, uno más interno y otro internacional, logrando convocar una movilización hacia una mirada situada, que las hace únicas compartiendo un margen, del cual se han empoderado para producir y ser artistas otras.



### **2.3 MUJERES OTRAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO**

Como ya he hecho alusión anteriormente, las biografías de ambas artistas se entrelazan en el mundo del arte contemporáneo, donde en los diferentes espacios de circulación se evidencian las diferencias de ser mujeres otras, pues es en estos lugares donde sus obras y discursos se mueven en las diferentes capas espaciales: las de lo íntimo, lo privado y lo público.

En los espacios íntimos, se logró identificar una conexión más profunda entre las artistas con sus obras, proponiendo una investigación inicial que se va ahondando en el proceso de producción. Posteriormente, ellas tienen un momento de reflexión en el cual definen la materialidad de las obras, por ejemplo, si será una performance o una instalación, y cuáles son todos los elementos que deben tener en cuenta.

En el caso de Wiki en su instalación en Patricia Ready contó con una veintena de piezas, de diferentes tamaños, confeccionadas con materiales reciclados de manera casera. Y en el caso de Seba la performance Pasado Futura, la cual incluía un traje hecho a medida tipo malla y un abrigo de pelo natural que se ajustaba a su estatura; además de esto, se debía considerar otros implementos, como luces led, soporte para el abrigo, elementos que debían estar posicionados de manera estratégica para que la audiencia tuviera una experiencia personal de inmersión en la obra.

De esta forma, es en el espacio íntimo que se pasa de la idea a la forma de la obra, concretando un producto independiente de su circulación, es decir, este producto puede modificarse al tener un espacio interesado de exhibición, pudiendo sumar o acotar elementos, dependiendo de la extensión espacial del lugar y las condiciones que presente, así como el financiamiento.

Al pasar al espacio privado la conexión y relación con la obra cambia, puesto que hay otras preocupaciones, como la adaptación al espacio, si la obra va a gustar, exposición a la crítica, y si es en galerías, la preocupación de la venta de las piezas. Es en este lugar donde la obra y ellas pueden convertirse en objetos de exotización, en el cual también ellas mismas performan un rol de anfitrionas al presentarse, mediar con las instituciones y el público, respondiendo muchas veces a preguntas

incómodas, haciendo latente la otredad vivida, que en ocasiones es ocupada de manera estratégica para diferenciar su obra del circuito artístico contemporáneo chileno.

### *Similitudes y diferencias de las obras de artistas otras*

Al volver a dos de las preguntas que propuse al inicio de la tesis, las cuales referían a: ¿Cómo se puede dar cuenta del carácter distintivo de las obras de las artistas y en base a qué tópicos? Y ¿Qué similitudes y diferencias presentan en sus discursos y propuestas artísticas? Me fue posible conocer algunas de sus percepciones más íntimas sobre sus propias obras y sobre las de la otra artista, instalando un diálogo cruzado entre ambas.

Esta situación dejó en claro que hay aspectos compartidos entre las artistas, como la relación fronteriza que experimentan con el arte contemporáneo chileno. En las jornadas de grabación y *trawún* observe cómo una de las hipótesis planteadas al inicio de la investigación fue dando un giro, puesto que, el lugar del cuerpo y la performance como espacios que Seba y Wiki compartían, se tornó un lugar diferenciado de producción dependiendo de la situación económica de cada una. Con esto me refiero a que, abrazarse a la performance, más allá de proponer una creación como emancipación del cuerpo-territorio en lugares hegemónicos como los museos, hay una decisión económica que impacta en si emplear este formato o no. Ambas me plantearon que es más barato hacer performance que una instalación, pues la tener más financiamiento para nuevos recorridos en el circuito artístico, mayores libertades creativas y materiales poseen.

Con ello, mi intención es dejar en claro que la performance tiene una capa de decisiones prácticas que llevan a su empleo en contextos como el estudiado. No quiero quitar el peso que hay en la performance como ejercicio de resistencia en el arte, sino, más bien problematizar que su uso no es meramente simbólico, sino que hay aparejadas situaciones económicas de financiamiento que la permean.

De esta manera, me distancio de la romantización de la performance en el campo del arte contemporáneo, y estoy más atenta a los elementos socioeconómicas que juegan en ella.

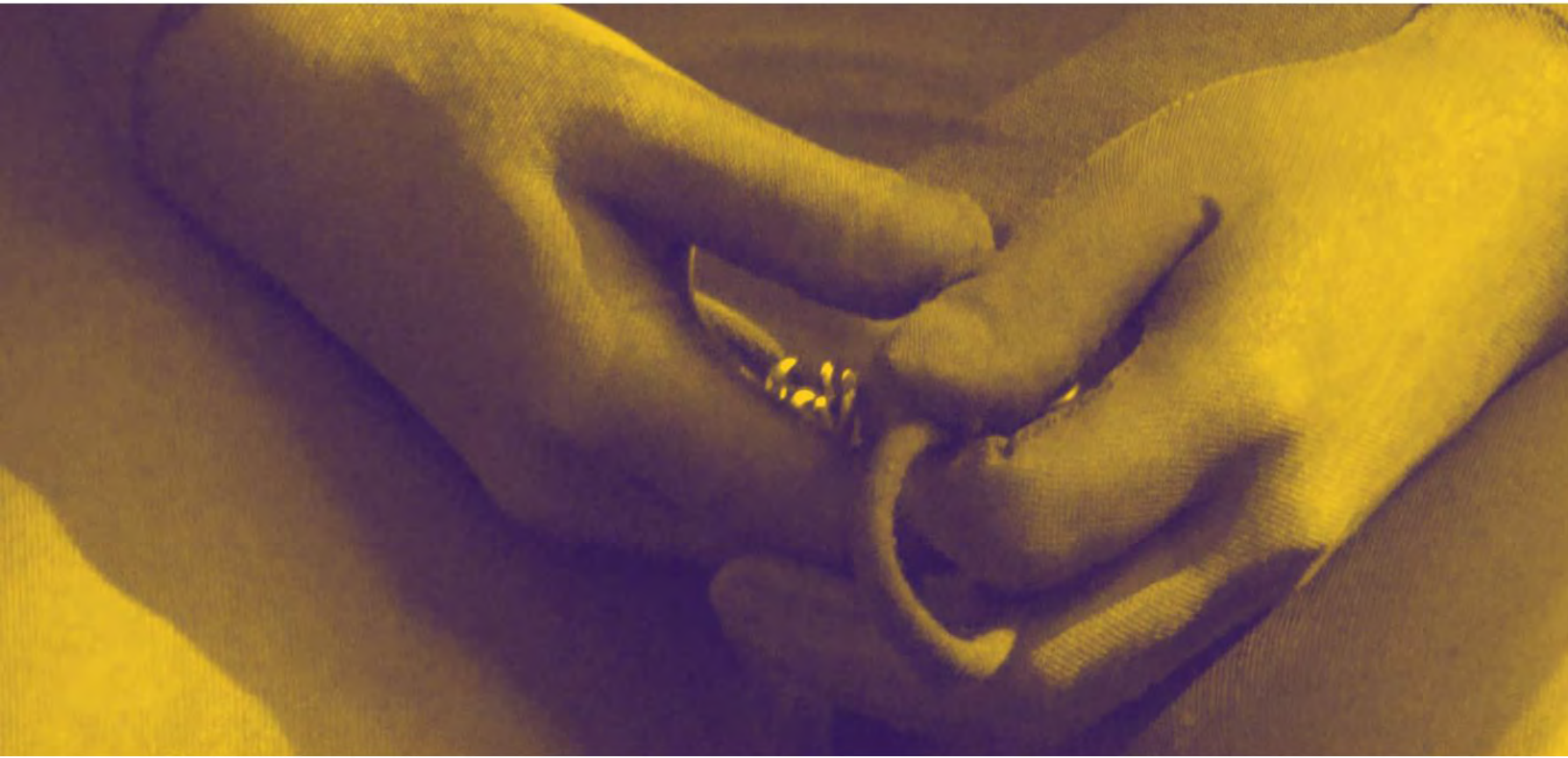
En este sentido, retomo lo que propone Raymond Moulin (2012) en su indagación sobre los mercados del arte, planteando que “Cada espacio artístico nacional está inserto en un sistema global de intercambios culturales y económicos” (p. 63), por lo que, la circulación de la performance en los mercados nacionales e internacionales del arte sigue siendo más económica que otro tipo de intervenciones. Por lo tanto, es más factible poder propiciar este tipo de manifestaciones según los recursos de ciertas instituciones, dado que tendrían que pagarle a la artista, que encarna de alguna manera la obra misma, y no necesariamente tienen que invertir en otros elementos como materiales, traslados de obra, montaje, textos curatoriales de muro, etc.

Dentro de las diferencias, y justamente tomándome del punto anterior, destaco que hoy Seba tiene un posicionamiento de consagración y reconocimiento nacional e internacional que le permite negociar nuevas obras, recurriendo a materialidades más costosas, por ejemplo, la elaboración de un conjunto de máscaras de cerámica que mostró sumado a una performance en Nueva York en abril de 2024; mientras que Wiki está poco a poco acercándose a lugares que le permitan dar el paso de ir más allá del cuerpo en sus obras, por ejemplo, con la instalación en Patricia Ready en 2023, donde presentó más de 20 piezas en una sala individual.

En consecuencia, hay aspectos que comparten en términos identitarios como la otredad en el circuito chileno, pero hoy en día la forma y contenido de sus creaciones depende de la valoración del mercado del arte y circuitos asociados como otros artistas y curadores. En tanto se aprecie una mayor valoración de sus trabajos y trayectorias, se les posibilita mayor libertad en lo creativo, tanto en recursos monetarios, como en extensión espacial de sus instalaciones.



**CONCLUSIONES**

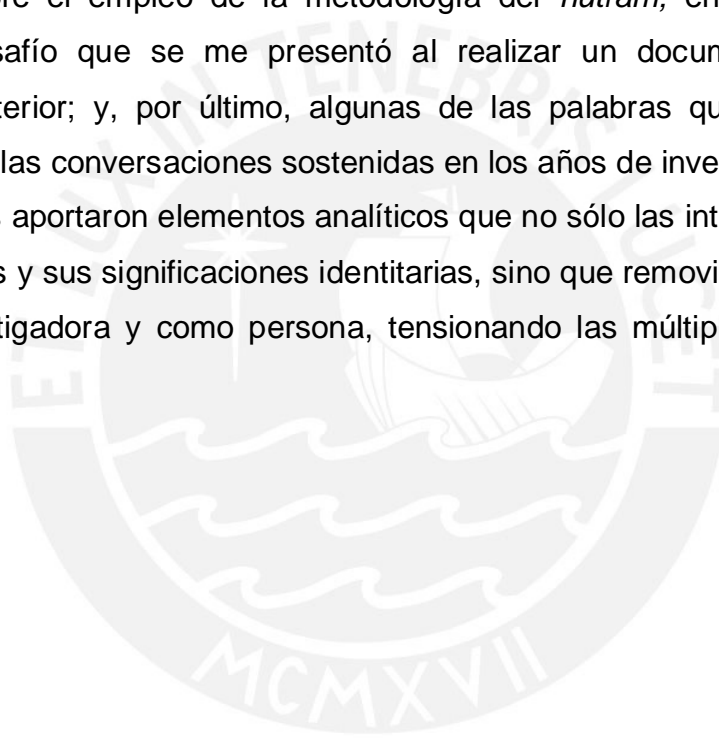


## CONCLUSIONES

*Porque somos parte de una genealogía  
rota y mezclada, esa es nuestra política  
contra el olvido.*

Daniela Catrileo (2024)

Para instalar algunas de las principales conclusiones de esta investigación considero que es pertinente abarcar tres focos principales: en primer lugar, algunas reflexiones sobre el empleo de la metodología del *nütram*; en segundo lugar, abordar el desafío que se me presentó al realizar un documental sin tener experiencia anterior; y, por último, algunas de las palabras que me quedaron resonando tras las conversaciones sostenidas en los años de investigación con las artistas quienes aportaron elementos analíticos que no sólo las interpelaron a ellas como creadoras y sus significaciones identitarias, sino que removieron a su vez mi rol como investigadora y como persona, tensionando las múltiples capas de mi identidad.



## Importancia del *nütram* entre ñañas



**Figura 20**

Fotograma grabación encuentro Wiki y Seba, Palacio Pereira (2024).

Como he señalado en páginas anteriores, la elección del *nütram* como principal metodología no fue una estrategia azarosa, sino pensada desde los conocimientos que tengo como investigadora en ciencias sociales y cómo mujer mapuche.

Desde que empecé a trazar las motivaciones del documental, antepuse la metodología como una herramienta fundamental para que las artistas se sintieran cómodas, por ello, conversé primero con ellas de manera separada para contarles sobre esta idea del documental e invitarlas a participar, a lo que ambas respondieron positivamente y se alegraron al mismo tiempo de saber que la otra participaría también. En este aspecto las diferentes actividades en que me permitieron grabar fueron consensuadas por ellas, consintiendo algunas tomas y comentándome qué cosas no querían que salieran en la grabación editada.

El realizar *nütram* requiere de condiciones apropiadas, no es cualquier entrevista en profundidad o focus, pues necesita de una relación de horizontalidad entre las personas que participan de éste. Por lo cual, el hecho de ser amigas hace

años y también de presentar a Fernando Vergara Riquelme como uno de mis mejores amigos y parte del equipo documental ante las artistas, permitió que pudieran sostener esta conversa a lo mapuche o entre ñañas, hablando temas complejos, no sólo en lo relativo a sus destacadas trayectorias, sino, por ejemplo, evidenciando situaciones de discriminación que han sufrido, de rabia ante instituciones con fines cuestionables en lo ético y en su instrumentalización como mujeres racializadas.

Un elemento relevante, es que dentro del *nütram* también conversamos cómo querían ser retratadas en la grabación, por ejemplo, estar maquilladas en algunas tomas de entrevistas, parar la toma cuando quisieran moverse o hablar otro tema no atingente.

En esa dirección, destaco y agradezco su confianza al reaccionar positivamente a tomas que propuse como las de que estuvieran fuera de sus casas y grabar parte de esa entrada al personaje o participar del picnic que fue un momento en que las tres nos encontramos, comimos lo que había preparado según sus gustos y luego terminamos paseando en los botes de Quinta Normal, experiencias que ninguna de nosotras había tenido, pese a vivir durante años en Santiago. Por eso, al final las jornadas de grabación no sólo fueron un espacio de conversación entorno a las preguntas que había pensado, sino que también fueron un espacio de disfrute y sosiego, para ellas, para mí y también para Fernando Vergara, quien se transformó en parte fundamental de este proyecto, al aportar sus conocimientos desde el cine.

Uno de los elementos más importantes fue mostrarles cómo iba el documental en sus distintas ediciones, que me mandaran comentarios y poder ir editando en relación a sus comentarios sumados a mi interés como investigadora y persona cercana.

Destaco las palabras de Wiki, en base al primer corte, en un mensaje de audio de WhatsApp:

*Mi amor por fin pude ver el documental tenía demasiada ansiedad pero es que el internet tercermundista que no me gusta esa frase pero la voy a usar en este momento de Venezuela de verdad hermana es que no me dejaba ni*

*abrir TikTok así que me encantó me encantó fue una sorpresa ver todo ese archivo que tienes que yo había olvidado por completo y que de hecho me gustaría así me concedes el permiso obviamente eh y ya cuando esté listo porque como decías que es como el primer corte cortar algunos clips para para subir a redes por ejemplo ese cascarón me encantó donde la gente está viendo interactuando con la obra no fue increíble fue increíble ver todo el avance mhm nada me encantó también la participación de seba ver también cómo has estado presente desde el 2017 me imagino que mucho antes el final me encantó te ves preciosa me dio mucha como mucha emoción el final y también me encantó como parte con el mapa no te quedó bellísimo.*

Igualmente he respondido a las preguntas de Seba, como: *¿amiga cuando vas a terminar este documental?* Sin esa comunicación no hubiera sido posible hacer este proyecto, ni finalizarlo.



**Figura 21**

Fotos proceso-documental. A la izquierda estoy grabando a Wiki en Patricia Ready (2023), y a la derecha estoy grabando a Seba en su taller (2024).



**Figura 22**

Fotos proceso documental. A la izquierda mi gata Meli, y a la derecha Fernando Vergara, en el proceso de grabación de voz en off (2024).

### *Hacer un documental*

Dada mi experiencia como socióloga en la indagación del mundo del arte la relación con las obras y artistas se ha vuelto una constante durante estos años, sin embargo, quise buscar otras formas de hacer investigación, sumando herramientas, fusionando parte de mi cultura con los nuevos retos del arte y las instituciones.

Una de las principales dificultades que tuve a lo largo del presente proyecto, fue que, pese a mi animosidad de hacer un documental, no tenía las herramientas técnicas para realizarlo. Cuando inicié esto lo hice con una cámara digital prestada desde mi colectivo, siendo Seba una de las primeras personas que me ayudó a aprender a manejarla. Luego invertí en un trípode para dar mejor soporte a los rodajes de planos fijos, y por último atendí al sonido como un aspecto fundamental que no había previsto, lo me condujo a adquirir micrófono de solapa, una caña y pedir equipos de tascam y zoom prestados.

De esta forma, fui armando un equipo improvisado para realizar el documental de la mejor manera posible, y preguntando aspectos técnicos de grabación y edición que no manejaba, por lo que la incorporación de Fernando al documental dio mayor profesionalismo a lo que estábamos creando.

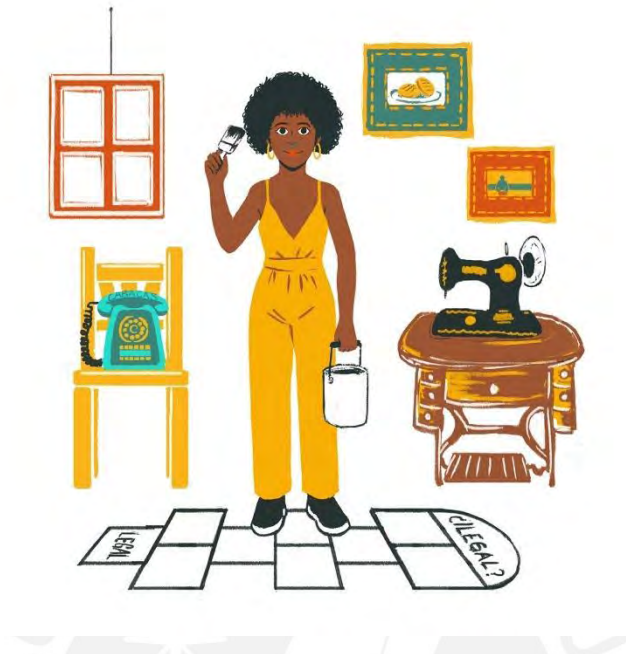
Ante este escenario, quiero recalcar que una de las principales motivaciones que tuve al incorporar una metodología visual en esta investigación, fue precisamente que era algo desconocido, teniendo la certeza que me aportaría a develar nuevas temáticas y profundizar de modo distinto a las técnicas tradicionales de producción de la información. El formato audiovisual de un *nútram* sostenido durante años, se transformó en una de las metodologías más desafiantes y enriquecedoras de mi trayectoria profesional, dejando instalado una pulsión por poder establecer un diálogo fluido y horizontal, y que aporte metodologías decoloniales.

Retomando algunos de los planteamientos de Silvia Rivera Cusicanqui (2018)

Este pueblo -abigarrado y tumultoso- es hoy un conjunto fragmentado de poblaciones, comunidades, y organizaciones de base, profundamente penetradas por la lógica clientelar desde arriba, pero capaces de salir del letargo retomando su trayectoria histórica de lucharodxs por la vida, la memoria y la diversidad de las diferencias. Y es que, aún fragmentadas, estas formaciones abigarradas del mundo indígena/popular siguen caminando con el pasado ante sus ojos y el futuro en sus espaldas. (p.45)

Dada la cita anterior, considero relevante plantear que nuestro futuro como intelectualidades indígenas y diaspóricas, profundamente otras, tiene que proponer metodologías que abracen la horizontalidad, una afrenta contra el extractivismo de conocimiento/*kimün* y sea amable con las personas que participan en ellas, respetando sus tiempos, formas de imaginarse a sí mismas y ahondar en un diálogo co-construido, que se aleja complementemente de las lógicas colonialistas, capitalistas y patriarcales.

PU ZOMO FUTURAS



**Figuras 23 y 24**

Ilustraciones inéditas Cat Contreras para Epu Diásporas (2024)

Como toda obra de arte, en la investigación hacemos bocetos que espejean expectativas de lo que pretendemos encontrar, con Epu mujeres otras, ocurrió lo mismo. Algunas hipótesis que señalé al inicio, como las similitudes y diferencias en tanto a las producciones de las artistas e instancias de colectivización, se vieron enriquecidas, y dieron paso a nuevos trazados de preguntas y tensiones, por ejemplo, ¿las instituciones seguirán desde el multiculturalismo abarcando las creaciones de las artistas racializadas en sus lógicas de cuotas de representación?, ¿la existencia de artistas como Seba y Wiki servirán como referentes para nuevas mujeres en el campo del arte?, ¿cómo se puede llegar a un punto de consagración sin dejar de lado la comodidad de las artistas en los espacios de exhibición? ¿cuántos años se necesitan para que se traten con seriedad los desafíos interculturales desde la agenda de las políticas públicas, y con ello en el arte?

Me preocupa profundamente que aún se vea el campo artístico como un sinónimo de algo decorativo o con menos peso en las políticas de representación, pues el quehacer de Wiki y Seba no responde solo a la belleza de crear, sino que responde a un interés más profundo, al querer habitar un espacio incómodo, que posibilite al acceso de artistas diversas en el futuro, posicionándose como voces en las que ellas pueden reflejarse.

Es necesario construir un monumento de las olvidadas, una obra sobre la marginalidad para que podamos remendar de alguna manera los ejercicios del poder que nos han dejado fuera. Hay que “ir recolectando y ensamblando fragmentos que van armando un todo, pero que permiten el desvío, la posibilidad de salirse de la ruta y alumbrar algo que parecía un detalle, pero que entregaba una información fundamental para entender esa vida” (Costa Magna, citada por Amaro, 2023, p. 112) Por lo cual, el arte actualmente abre una puerta hacia el espejismo del futuro indígena, warriache, migrante y diaspórico, haciendo latente la necesidad de ocupar nuestros lugares, con un orgullo hacia la mezcla de la que somos parte, somos huachas de privilegios, eso es justamente lo que nos une y nos conduce a resistir.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amaro, Lorena. (2023). *Recolectoras. Conversaciones con diez escritoras latinoamericanas contemporáneas*. Santiago de Chile: Montacerdos Ediciones.

Andréu, Jaime. (2000). Las técnicas del análisis de contenido: una revisión actualizada. *Fundación centro estudios andaluces*, Universidad de Granada, 10 (2) 1-34.

ANAMURI, FACSO y FONIS. (2015). *Manual de trabajo en prevención de VIF "Caminando Juntas hacia la recuperación del Kvme Mogen y el Azmapu"*. Santiago, Chile: FACSO Ediciones. Recuperado de [http://www.academia.edu/17859306/Caminando\\_Juntas\\_hacia\\_la\\_recuperaci%C3%B3n\\_del\\_Kvme\\_Mogen\\_y\\_el\\_Azmapu\\_Manual\\_de\\_preveni%C3%B3n\\_en\\_violencia\\_intrafamiliar\\_con\\_comunidades\\_mapuche](http://www.academia.edu/17859306/Caminando_Juntas_hacia_la_recuperaci%C3%B3n_del_Kvme_Mogen_y_el_Azmapu_Manual_de_preveni%C3%B3n_en_violencia_intrafamiliar_con_comunidades_mapuche)

Antileo, Enrique. (2014). Lecturas en torno a la migración mapuche. Apuntes para la discusión sobre la diáspora, la nación y el colonialismo. Apuntes para la discusión sobre la diáspora, la nación y el colonialismo. *El poder de la cultura. Espacios y discursos en América Latina*, 1, 261-287.

\_\_\_\_\_. (2012). *Nuevas formas de colonialismo: Diáspora mapuche y el discurso de la multiculturalidad*. (Tesis de Magister, Universidad de Chile, Chile). Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/112920>

Anzaldúa, Gloria. (2016). *Borderdans La Frontera*. Madrid: Capitan Swing.

Brah, Avtar. (2011). *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*. Argentina: Traficantes de Sueños. Recuperado de <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Cartograf%C3%ADas%20de%20la%20di%C3%A1spora-TdS.pdf>

Borea, Giuliana. (2017). "Arte popular" y la Imposibilidad de Sujetos Contemporáneos; o la Estructura del Pensamiento Moderno y la

Racialización del Arte. En G. Borea [ed.] *Arte y antropología: estudios, encuentros y nuevos horizontes*. (pp. 97-119). Lima: Fondo Editorial. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Canales, Manuel (2006). *Metodología de la investigación social*. Santiago: Lom.

Canales, Pedro. (2019). "La hora del Nüttram". Historiografía mapuche en definición y expansión 2006-2019. *Revista Chilena de Antropología* 40: 189-203. Recuperado de <https://revistadeantropologia.uchile.cl/index.php/RCA/article/view/55767>

Casagrande, Olivia y Barton, Jonathan. (2023), Efectos visuales: un falso guerrero indígena, un cerro en disputa e imaginarios urbanos de la indigeneidad en Santiago de Chile. *Bulletin of Latin American Research BLAR*, 42: 264-282. <https://doi.org/10.1111/blar.13441>

Catrileo, Daniela. (2024). *Sutura de las aguas. Un viaje especulativo sobre la impureza*. Valparaíso: Kikuyo.

Curiel, Ochy y Galindo, María. (2015). *Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala*. Cataluña: ACSUR-Las Segovias. Recuperado de <https://suds.cat/wp-content/uploads/2016/01/Descolonizacion-y-despatriarcalizacion.pdf>

De la Cadena, Marisol. (1991). Las mujeres son más indias: etnicidad y género en una comunidad del Cusco, en: *Revista Andina*. 9 (1).

De Certeau, Michael. (1980). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.

Escobar, Ticio. (2014). Ticio Escobar. En: N. Richard [ed.], *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte* (pp. 77-122). Santiago, Chile: Ediciones UDP.

\_\_\_\_\_. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre el arte popular*. Buenos Aires, Argentina: Ariel Arte y Patrimonio.

- Fernández, Antonia. (2004). El género como categoría de análisis en la enseñanza de las Ciencias Sociales. *Simposio Internacional de Didáctica de las Ciencias Sociales* (15, 2004, Alicante). Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/28106711> El género como categoría de análisis en la enseñanza de las Ciencias Sociales
- Godoy, Mauricio. (2013). *180° gira mi cámara Lo autobiográfico en el documental peruano*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú Departamento Académico de Comunicaciones.
- Guha, Ranajit. (1997) Prefacio a Los Estudios de La Subalternidad. Sobre algunos aspectos de la historiografía colonial de la India. En R. Rodríguez Freire [ed.], *La revuelta de los estudios*. Recuperado de <https://www.ramwan.net/restrepo/contemp/guha-prefacio-1.pdf>
- Goffman, Erwin. (2019). *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Giunta, Andrea. (2018). *Feminismo y arte Latinoamericano. Historia de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- \_\_\_\_\_ (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? -When does contemporary art begin?* Buenos Aires, Argentina: Fundación arteBA.
- Haraway, Donna. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*. 14 (3), 575-599.
- Iglesias, Analía. (2020, 10 de noviembre). *Sobre los cuerpos negros invisibilizados en la historia del arte occidental*. El País. Recuperado de <https://elpais.com/planeta-futuro/2020-11-10/europa-como-promesa-humanista-y-no-esterilizada-por-su-pasado-colonial.html>
- Limón, Nieves y Villarrea, Iván. (2022). Susana De Sousa Dias Reconstruir El Archivo Visual Reprimido. *L`Atalante. Revista de estudios Cinematográficos*, 34, 153-175. Recuperado de <https://www.researchgate.net/profile/Nieves-Limon->

Serrano/publication/362413378\_Reconstruir\_el\_archivo\_visual\_reprimido\_Susana\_de\_Sousa\_Dias/links/62e90e267782323cf194650e/Reconstruir-el-archivo-visual-reprimido-Susana-de-Sousa-Dias.pdf

López, Miguel. (2019). *Ficciones disidentes en la tierra de la misoginia*. Lima: Pesopluma.

Mayo, Simona y Salazar, Andrea. (2016). Narrativas orales mapuche: el nüttram como género de representación y su contribución en la revitalización del mapudungun. *Exlibris*, (5), 187-207.

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2021). *Mujeres en las artes visuales en Chile 2010-2020*. Recuperado de: <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2021/09/mujeres-artes-visuales-chile.pdf>

Moulin, Raymonde. (2012). *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Novoa, Soledad. (2014). *II Seminario internacional. Historia del arte y feminismo del discurso a la exhibición*. Santiago de Chile: DIBAM.

Pink, Sarah. (2023). Caminar con la cámara. El video como método de investigación etnográfica. *Maguaré* 37 (1), 155-184. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/107568/86596>

Quiñimil, Doris. (2023). Desde tañi descolonización feminista En: C. Gregorio y B. García [eds.], *Etnografía y Feminismos: Restituyendo saberes y prácticas de investigación* (pp. 471-505). Berlín: Peterland.

Rivera Cusicanqui, Silvia. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rojas, Diego. (2017, abril 2). *Los "artistas" y su forma creativa del compromiso político a través del arte*. infobae. Recuperado de <https://www.infobae.com/cultura/2017/04/02/los-artistas-y-su-forma-creativa-del-compromiso-politico-a-traves-del-arte/>

- Rosa, María Laura. (2021, 28 de septiembre). *Mujeres En Las Artes Visuales En Chile. Entrevista A Sus Editoras*. Revista Artishock; Artishock. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2021/09/28/mujeres-en-las-artes-visuales-en-chile-entrevista/>
- Said, Edward. (2008). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo. Recuperado de <https://hemerotecaroja.files.wordpress.com/2013/06/said-e-w-orientalismo-1978-ed-random-house-mondadori-2002.pdf>
- Sandoval, Juan. (2013). Una perspectiva situada de la investigación cualitativa en ciencias sociales. *Cinta moebio* 46, 37-46. Recuperado de [www.moebio.uchile.cl/46/sandoval.html](http://www.moebio.uchile.cl/46/sandoval.html)
- Spivak, Gayatri y Giraldo, Santiago. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista colombiana de antropología*, 39, 297-364. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/1050/105018181010.pdf>
- Uchile, Diario. (2021, 5 de marzo). *Investigación explora los vínculos entre arte y feminismo durante el período 1973-1991*. Diario y Radio Universidad Chile. <https://radio.uchile.cl/2021/03/05/investigacion-explora-los-vinculos-entre-arte-y-feminismo-durante-el-periodo-1973-1991/>
- Viveros, Mara. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate feminista*, 52, 1-17. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6047763>
- Walsh, Catherine. (2009). Interculturalidad crítica y pedagogía de-colonial: apuestas (des) del in-surgir, reexistir y re-vivir. En P. Medina [com.] *Educación intercultural en América Latina: memorias, horizontes históricos y disyuntivas políticas* (25-42). México: Universidad Pedagógica Nacional CONACYT, Plaza y Valdés.

## FILMOGRAFÍA

- Alvarado, Yollótl y Ruiz, Ximena (Directores). (2021). *Pobo 'Tzu' - Noche blanca* [Película documental]. (Duración: 1 hora 12 minutos).
- Calfuqueo, Seba (Directora) (2017). *Alka Domo* [Video Performance]. (Duración: 17 minutos).
- Camiruaga, Gloria (1984). *Popsicles* [Cortometraje experimental]. (Duración: 5 minutos).
- Carri, Albertina (Directora). (2016). *Cuatreros* [Film]. INCAA (Duración: 1 hora 39 minutos).
- Carri, Albertina (Directora). (2003). *Los Rubios* [Film]. Barry Ellsworth. (Duración: 1 hora 29 minutos).
- De Sousa, Susana (Directora). (2005). *Natureza Morta* [Film]. AMIP-ARTE France, Arte France, Kintop. (Duración: 1 hora 12 minutos).
- Díaz, Daniel (Director). (2022). *Bajo Sospecha: Zokunentu* [Film]. Pejeperro Films – Pikun Films – Eskama Audiovisual. (Duración: 1 hora 8 minutos)
- Díaz, Tevo, (Director). (2000). *Señales de Ruta* [Film]. Beccaria Cinema.
- Erice, Víctor (Director). (1992). *El sol del membrillo* [Película documental]. (Duración: 2 horas 20 minutos).
- Giachino, Lorena (Directora). (2017). *La Directiva* [Film]. Errante Producciones. (Duración: 1 hora 16 minutos).
- Guzmán, Patricio (Director). (2022). *Mi País Imaginario* [Film]. Arte France Cinema (Francia) – Atacama Producciones Market (Chile). (Duración: 1 hora 23 minutos).
- Kaneko, Ann (Directora). (2008). *Against the Grain* [Película documental]. (Duración: 1 hora 5 minutos).

Rodríguez, Paula (Directora). (2017). *JAAR, el lamento de las imágenes* [Film].  
Errante Producciones. (Duración: 1 hora 18 minutos).

Trinh, T. M. (1982). *Reassemblage* [Película documental]. (Duración: 40 minutos).




## ANEXOS

### ANEXO 1: REFERENCIAS DOCUMENTALES COMPLEMENTARIAS

A continuación, presento una sistematización de documentales que considero relevantes para la propuesta de Epu mujeres otras: retratos del arte contemporáneo.

| Categoría:                         | Fotogramas relevantes:   | Nombre del Documental:   | Elementos interesantes para la propuesta documental:   |
|------------------------------------|--|--|--|
| Documentales sobre arte y artistas |     | <p>Erice, Víctor (Director). (1992). El sol del membrillo [Película documental]. (Duración: 2 horas 20 minutos).</p> | <p>Establece una cronología de una obra mediante una propuesta de grabación de las distintas etapas de la pintura.</p> <p>Emplea la estrategia de fechar las grabaciones para dar cuenta del avance de la pintura y las relaciones personales y espaciales del artista.</p> <p>Muestra la obra haciendo guiños a la sensibilidad del artista mediante planos detalles de la obra, el péndulo, membrillo y otros elementos centrales en la composición.</p> <p>Incorpora una autorreflexión de la obra por parte del artista lo que se traduce en conversaciones con su mujer y luego con un amigo de la escuela explicando los colores, motivación, trabajos anteriores.</p> |
|                                    |   | <p>Kaneko, Ann (Directora). (2008). Against the Grain [Película</p>  | <p>Evidencia la censura del arte en el contexto del gobierno de Fujimori.</p> <p>Desarrolla retratos de artistas de diferentes disciplinas empleando</p>   |

|   |   |   |  |
|---|---|---|--|
|   |    | <p>documental].<br/>(Duración: 1 hora 5 minutos).</p>   | <p>entrevistas a cada uno en sus casas y talleres.<br/>Muestra las diferentes obras de los artistas que participan en el documental mostrando planos detalles.</p>   |
| <p>Otros registros de arte</p>                    |       | <p>Mounira Al Solh</p>  | <p>Registros de obra de la artista, planos generales, detalles, entrevistas con la artista.</p>  |
| <p>Documentales con enfoque desde lo indígena</p> |   | <p>Alvarado, Yollótl y Ruiz, Ximena (Directores).<br/>(2021). Pobo 'Tzu' - Noche blanca [Película documental].<br/>(Duración: 1 hora 12 minutos).</p> | <p>Empleo de voz en off en la lengua originaria.</p>   |
| <p>Otras referencias</p>                          |    | <p>Trinh, T. M. (1982).<br/>Reassemblage [Película documental].<br/>(Duración: 40 minutos).</p>   | <p>Voz en off mía, marcando una presencia subjetiva de mi visión de los personajes.<br/>Cuestionamiento al registro de un "otro" disponer un cuestionamiento ¿quién es la otredad? Las artistas o la sociedad chilena.</p> |

|  |   |  |                                 |
|--|---|--|---------------------------------|
|  |  | <p>Camiruaga,<br/>Gloria (1984).<br/>Popsicles<br/>[Cortometraje<br/>experimental].<br/>(Duración: 5<br/>minutos).</p> | <p>Video arte/ Performance.</p> |
|--|---|--|---------------------------------|



## **ANEXO 2: PROCESO DE ESCRITURA**

Se incorporan en este anexo, el pre-guion y propuesta inicial de estructura de secuencias. Igualmente, cabe detallar que la propuesta final resultó distinta a lo propuesto en un principio realizándose la propuesta final de guion en el montaje.

### *PRE-GUION*

En este apartado quiero explicitar que mi propuesta destacó la premisa que no ficción el pre- guion es una suerte de guía para enfrentar el rodaje, ya que en la práctica la dramaturgia final se arma en el ensamblaje.

## **PRE- GUION EPU DIÁSPORAS ARTISTAS OTRAS**

### **1. DIGITAL - IMÁGENES GOOGLE MAPS**

Se muestra Google maps dando cuenta de lo global y luego deteniéndose en Venezuela, haciendo zoom y jugando con las posibilidades de movimiento (lejos-cerca) posteriormente baja a Chile, se va hacia el sur, mostrando lo que es la zona del territorio mapuche, se trasluce un mapa antiguo de Wallmapu. La imagen vuelve a subir y se queda en Santiago, la imagen queda suspendida y se diluye en un pixelado.

Hay una música de fondo electrónica que mezcla sonidos más vinculados al tema mapuche y migrante (trompe) suave que acompaña al recorrido de mapas, se conecta una voz en off de VICTORIA (30) quien habla de la diáspora:

Victoria (V.O.):

*Habitamos diferentes territorios, nos movemos, caminamos, transitamos, muchas veces incluso huimos, buscamos y armamos un nuevo lugar que habitar.*

*¿Qué es la diáspora? Podríamos decir que es un término que nos muestra un desplazamiento territorial de personas que por diversas causas deben salir de sus lugares de origen y acomodarse en nuevos lugares de asentamiento,*

*siendo las guerras, los conflictos sociales y también la pobreza las principales causas de esta circulación.*

*Diáspora es principalmente movimiento, es frontera, es la constante negociación de los que viven desde antes en un lugar y los nuevos habitantes que llegan, es un límite imaginario y no tan imaginario entre los nuestros y los otros. Las diásporas latinoamericanas no sólo son internacionales, sino también las hay internas, en todas ellas hay aparejados la vida en los márgenes de la ciudad, la pobreza, el espejismo de retorno al hogar y sentirte constantemente un otro o un extranjero.*

*Las diásporas se mueven, son continentales y también internas, hay huellas de ellas, relatos, mates y arte.*

*Diáspora no es sólo migración o un sinónimo de esto, sino es cargar con una maleta simbólica a cuestas, donde se meten los recuerdos, comidas y palabras de nuestros lugares de origen y se intentan adaptar al nuevo espacio. Las ciudades son precisamente esos no lugares para muchas de nosotras. El estar ahí, pero sentirte allá, el comer para sobrevivir y no saborear para vivir. El esperar un abrazo de quienes están lejos o estuvieron. Es reconfigurar la vida en clave exprés con una mochila a cuestas, instalarse, pero querer establecer una relación desde el presente con esos territorios que habitamos.*

*El Wallmapu territorio mapuche, también ha dado a luz a su propia diáspora, las búsquedas de abuelas y abuelos que migraron hacia las grandes urbes para alimentar y*

*alimentarse, no es tan distinta a la migración internacional actual, pues nuevos cuerpos están insertos, intentando un lugar en esta gran ciudad, la fūta warria de Santiago.*

-----Intertítulo: Museos-----

## **2. EXT. MUSEO BELLAS ARTES-MAC - DÍA**

Se pueden ver diferentes registros de museos en Santiago, con cámara digital: museo de Bellas Artes, Museo de Arte Contemporáneo Parque Forestal, Museo de Arte Contemporáneo-Quinta Normal. Las imágenes muestran el museo por fuera de manera pausada.

Victoria (V.O.):

*En estas grandes ciudades frecuentemente se ubican los museos, las galerías de arte, lugares que históricamente han estado reservados para una élite, que exponen su mirada frente a la vida, las cosas cotidianas, donde lo bello se establece en ese código.*

*La llegada paulatina de artistas mapuche y también ahora artistas migrantes internacionales del Sur-Sur ha sido reciente y han disputado un lugar dentro de estos espacios.*

-----Intertítulo: Comienzo del Nütram -----

## **3. EXT. MATES ESTILO PICNIC - DÍA**

En un mantel extendido estilo picnic se muestran mates de diferentes colores y tamaños, la yerba mate se muestra dispuesta en tarros de café instantáneo, cucharas, arepas, frutas, bombillas. Se registra la preparación del mate en cámara, poniendo la yerba mate, las hierbas medicinales y el chorrito de aguardiente, este se pasa de mano en mano luego que le den sorbos, Victoria lo rellena, para pasarla a la siguiente mano. Las manos que toman el mate servido son morenas, negras y blancas.

Victoria (V.O.):

***Epu significa dos, dos artistas, dos retratos.***

*Por años el arte ha estado reservado a algunos lugares y a ciertas personas que puedan ser artistas, nosotras que habitamos el margen y que desde ahí nos conocemos podemos decir hoy que no somos una cuota en instituciones y que podemos pelear estos espacios, tanto de la escritura, la academia y podemos hacer arte.*

*He trabajado en distintos lugares, museos, universidades y sigo escuchando estereotipos sobre lo indígena y sobre la migración, para muchos seguimos siendo indias, o sucedáneos de indias que es peor, pues al habitar la ciudad, estudiar y ser un poco diferente al arquetipo al esperado, no somos dignas de ser blancas y tampoco de ser indias. Creo que somos lo que justamente nos han dicho que no podemos ser, por eso admiro el trabajo de mis amigas Seba Calfuqueo y Wiki Pirela. Ambas representan esa porfía de ser las mujeres que quieren ser, de ser otras o ser nosotras.*

*Entre las wachas e indias nos entendemos, tendemos puentes con nuestras hermanas racializadas y somos una fuerte piedra en el zapato de distintas instituciones o la misma academia, esperamos abrir paso y poder crear.*

*El mate es la bebida del pueblo del sur, un poco de yerba mate, algunas cucharadas de azúcar si es que lo desean y en algunos casos hasta se nutre con plantas, lawen de distintos matices y olores, menta para el estómago, poleo, poquito para no afectar la memoria, borraja para los días del ciclo menstrual, un toque de aguardiente, su picardía, bueno así lo preparan en mi casa y así se los ofrezco a mis*

*amigos, quizás los argentinos no estarán de acuerdo, pero el mate se disfruta como uno quiere. El compartir el mate es fundamental, la conversa, los chismes, pasar las penas, el hambre a puro mate también es parte de su definición a mi juicio. En mapudungun hay una palabra especial para la conversa y el encuentro: Nüttram, es en el Nüttram que podemos conversar y pensar cosas que nos ocurren, posibilitando que nos pensemos también a nosotras con nuestras amigas y ñañas, nos lleva a reflexionar de lo que hacemos y lo que creamos.*

-----Intertítulo: Seba Calfuqueo-----

#### **4. EXT. CASA AZUL PROVIDENCIA - DÍA**

Vemos a SEBA CALFUQUEO (32) sentada en una posición desafiante afuera de casa del mismo color de su ropa. Seba se encuentra en el frontis de una casa en algún lado de Santiago, las imágenes se comienzan a mezclar con registros anteriores y archivo en una propuesta experimental.

Seba (V.O)

*Mari mari kompuche, pu wenuy, inche Seba Calfuqueo pingén, hola a todes mi nombre es Seba Calfuqueo artista visual mapuche.*

-----Intertítulo: Wiki Pirela -----

#### **5. EXT. CASA BARRIO YUNGAY - DÍA**

WIKI (30) está afuera de una casa del mismo color de su ropa en el Barrio Yungay, se encuentra con una actitud animada. sonrío, está afirmada de la casa, mira a la cámara.

Wiki (V.O)

*Mi nombre es Wiki Pirela soy artista venezolana, llegué a Chile el 2016.*

-----Intertítulo: El taller-----

#### **6. INT. TALLER SEBA – TARDE**

Seba se muestra reflexiva ante la cámara, explora en detalle su carrera, habla de las exposiciones en que ha trabajado y las invitaciones internacionales, recalca la importancia de tener un reconocimiento mayor a años anteriores, por ejemplo, sus invitaciones a Nueva York o a la bienal de Venecia.

Planos detalle del taller, obras y ella mientras pinta cerámica.

#### **7. INT. TALLER WIKI – TARDE**

Estamos en el taller de Wiki, ella habla sobre su carrera, retoma algunos espacios importantes.

Planos del taller del taller muestra parte de alguna de las obras en proceso, retazos de telas recicladas, algunas obras anteriores, cajas, huevos en cartón, capas realizadas con géneros rojos y bordadas a mano, máquinas de coser hechas de cartón y pintadas de colores fuertes, libros de tela con bordados adentro donde está la pregunta por el hogar, entre otras de sus obras y materiales con los cuales trabaja.

----- Intertítulo: ¿de dónde vengo? -----

#### **8. EXT. CASA VICKY- MAÑANA**

Mostar Victoria en el balcón, con una presentación de voz en off en mapudungun presentándose.

Imágenes de papá ausente, temblorosa y voz de la mamá diciendo que es mapuche.

-----Intertítulo: Nüttram -----

## **9. EXT. PICNIC**

Seba y Wiki van en compañía de Victoria están en Quinta Normal, se ve como comparten y se destacan algunas reflexiones de las tres. Toman comida del mantel dispuesto en formato picnic, con comidas variadas y mate, están sentadas y comienzan hablar entrando en confianza.

Ritmo interno de la conversación, agradecimientos de Victoria por el tiempo de grabación, el brindis que propone Seba para celebrar el momento.

— Intertítulo: PERFORMANCE CAUPOLICÁN EN MATADERO-----

## **10. REGISTRO ARCHIVO PERFORMANCE CAUPOLICÁN EN MATADERO**

Uso de archivo, Seba recuerda las primeras exposiciones, los viajes iniciales y como ahora se encuentra en un constante tránsito entre Santiago y el mundo, ella también está en una de las afirmaciones más importantes de su vida, ya es toda una mujer, ¿aún la crítica exige más? ¿Ella se sigue auto exigiendo? ¿Qué más le falta por vivir en su carrera?

En ese momento entra la voz de Seba hablando de la institucionalidad museal y dificultades para instalarse y proyectar su carrera, como una reflexión. SE DESTACA SU INCONFORMIDAD CON LA ESCENA.

— Intertítulo: GALERÍA ESPORA, LAS CONDES-----

## **11. INT. GALERÍA ESPORA - TARDE**

En la galería Espora, podemos ver afluencia de público, es una galería que está en Las Condes, un lugar acomodado de Santiago, hay personas paseándose con copas de gin viendo la propuesta de Wiki, también hay personas cercanas a ella, la saludan y abrazan. Nos sumergimos en una de las obras de Wiki, inspiradas en su madre quien está en Venezuela y cuya ocupación es ser costurera, dentro de la nostalgia que evocan los diferentes elementos expuestos en la instalación, tales como un juego en el piso tipo avioncito o luce, donde hay números y signos de

interrogación, pequeñas cajitas con dragones hecho de diversos materiales, libros de tela con frases bordados, entre otros elementos expuestos.

Al mostrarse algunas de las imágenes iniciales hay se escucha la voz en off de Wiki hablando sobre su madre y rifa, algunas cuñas de la misma exposición en interacción con el público.

El ritmo cambia abruptamente, todo se vuelve más lento, nos metemos dentro de una instalación, en un cuarto preparado para ello y vemos los dragones con cabeza de máquina de coser, se aleja el sonido ambiente de la galería, queda solo el tintineo de los cascabeles que están instalados, la cámara registra el movimiento de explorar en este espacio, cada vez se oscurece más y nos perdemos en el pixelado de los cascabeles.

---- Intertítulo: PASADO FUTURA, MUSEO DE BELLAS ARTES-----

## **12. EXTER. IMAGEN FRONTIS MUSEO DE BELLAS ARTES**

INTER. museo de bellas artes

En esta parte podemos ver a Seba preparándose antes de efectuar una performance, se arregla con nerviosismo, se desviste, se pone su nueva ropa, la maquillan y peinan.

En algunos momentos se transforma en un ser azul, completamente empoderado, no deja que el nerviosismo que vimos en un principio ensucie su piel renovada. Hacemos un paneo de la habitación en que se prepara, planos detalles de su atuendo y de su peinado. Se registra el momento en que sale a performar se abre dentro del público expectante.

Vemos cómo se desarrolla la performance de Seba. La cámara digital registra un plano general de lo que ocurre, está fija frente a un gran abrigo de pelos que Seba se pone con facilidad. La cámara handycam registra el movimiento, la misma performance desde otro ángulo, cómo la gente presencia la acción, como tocan el abrigo de pelo. Se escuchan los aplausos. Se cierra con un plano que muestra las manos de distintas personas tocando el abrigo de pelos.

----- Intertítulo: kiñe pankgo ---

### **13. EXT. PICNIC**

Referencias cruzadas entre las artistas Seba habla del trabajo de Wiki, y Wiki habla de la obra de Seba, se ríen. Se muestran imágenes de las obras referenciadas.

### **14. RETOMAR MOTIVACIONES VICKY PERFO.**

Victoria se pone su vestimenta y mete a la tina con sus joyas.

Victoria por fin se muestra más allá de la voz en off, realiza algunas reflexiones sobre su vida y el interés de registrar este documental, habla de su familia, orígenes y se muestran algunas imágenes de una acción performática fallida, se emplean imágenes de una cámara gopro con la que se sumerge en la tina de su casa con su vestimenta de mujer mapuche. Al fallar en la performance y dar cuenta de esto sin reparos, cree que es mejor volver a la voz en off.

### **15. INTER. CASA SEBA MALETA**

Seba prepara una maleta antes de irse nuevamente de viaje, buscar cuña. a los artistas jóvenes no les pagan y que ahora puede rechazar esas invitaciones.

---- Intertítulo: Cascarón Patricia Ready ---

### **16. EXT. CAMINO A EXPOSICIÓN PATRIA READY - DÍA**

Wiki toma un uber que la conducirá a la Galería de Arte en una zona acomodada de Santiago. Una cámara handycam registra el movimiento del vehículo, hace zoom a algunos lugares para reforzar que estamos en Santiago, el Mapocho, el Costanera, la parte cuica. Wiki se baja del auto cargada de cosas para su instalación.

### **INT. GALERÍA PATRICIA READY - DÍA**

Dentro de la galería podemos ver a Wiki acomodando sus materiales, desinstalando otras cosas que había puesto antes y que ahora no le gustan, se escuchan sus reflexiones pensando en si su muestra será lo suficientemente buena, si les va a

gustar al público. La cámara es limpia, una cámara digital en planos fijos del lugar y planos detalles de las obras.

Es el día de la inauguración, Wiki se prepara, se encuentra arreglada, se ve con mucha confianza, ve los detalles de la inauguración, saluda a la gente de la galería y a sus invitados. La cámara digital registra el paso de los asistentes por la instalación, como juegan con algunos objetos dispuestos para ello, se nota que la muestra gusta. La handycam registra el lugar desde los contrastes de la opulencia, las copas de champaña, Wiki comiendo después de estar mucho rato de pie en tacones, vemos como aún sigue expectante de lo que las reacciones del público.

—Intertítulo: el encuentro—

#### **17. INT. PALACIO PEREIRA – TARDE**

Recorremos una nueva exposición de Seba rápidamente, vemos el espacio, siguiéndola con cámara handycam, en el camino se encuentra con Wiki, ella anda de paso en otra exposición, se saludan y conversan. Música de cuando se encuentran.

#### **18. EXTER. QUINTA NORMAL**

Fin del pícnic, retomar imagen de la mosca y abeja en los bajos, con voces de la conversación más crítica sobre el arte contemporáneo.

Incluye a ellas caminando por el parque.

En los botes divirtiéndose, se incluye música, voces qué esperan del documental.

#### **19. Volver al mapa y la imagen de las tres.**

Se hacen refritos de representaciones sobre lo mapuche y lo migrante (mapuches millonarios). Voz en off sobre estereotipos, Wiki, Seba, Vicky.

Se muestra el mantel del picnic, desordenado, con mates vacíos, frutas a medio comer, se enlaza esa imagen con los mapas que vimos al inicio. Se escucha una música electrónica en mapudungun.



### ANEXO 3: CONSOLIDADO DE EXPOSICIONES POR ARTISTA

*Seba Calfuqueo*

Exposiciones individuales:

2024 *PACIFICACIÓN*, Centro de Extensión Palacio Pereira, Santiago, Chile.

2023 *KALFÜ KURA*, Casa Belgrado, Buenos Aires, Argentina.

2022 *Fluir como cascadas*, Nave, Santiago, Chile.

2021 *Espejo de Agua / Esporas*, Galería Patricia Ready, Santiago, Chile.

2020 *Ko ñi weychan*, Galería Metropolitana, Santiago, Chile.

2020 *Ta'ni püllu ka kalul mew müley*, Galería Mano de Monja, Valparaíso, Chile.

2019 *Lo otro está aquí*, Galería 80m2 Livia Benavides, Lima, Perú.

2018 *Turbar*, Galería D21, Santiago, Chile.

2018 *KANGECHI*, Parque Cultural de Valparaíso, Valparaíso, Chile.

2018 *Champurria*, Centro Cultural de Carahue, Carahue, Chile; Ruka Küme mongeñ Trovolhue, Chile; Museo Regional de La Araucanía, Temuco, Chile; Museo Mapuche de Cañete, Cañete, Chile.

2018, 2017 *Estuve tanto tiempo allá, que ahora estoy acá*, Galería Biblioteca Viva Trébol, Talcahuano, Chile; Galería PANAM, Santiago, Chile.

2017 *Apümngeñ, Nos aniquilaron*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

2017 *Edén*, Microgalería Residual, Valparaíso, Chile.

2016 *Espacio ajeno*, Galería BECH, Santiago, Chile.

2016 *Zonas en Disputa*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

2015 *Donde no habito*, Galería Metropolitana, Santiago, Chile.

2015 *Génesis Genérica*, Biblioteca Viva Mall Plaza Egaña, Santiago, Chile.

2015-2014 *Orgullo y prejuicio*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

Exposiciones colectivas:

- 2023 *Mare Amoris | Sea of Love*, UQ Art Museum, Australia.
- 2023 *50 años*, SUBTE, Montevideo, Uruguay.
- 2023 *Miradas sobre el Wallmapu. Territorios, afueras y disputas. Colección MNBA*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 2023 *Tūfachi purun inchiñ-ngealu*, MNBA, Santiago, Chile.
- 2023 *Morfologías sensibles, artistas de la Colección MAC*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.
- 2023 *Vibrant Waters CCA Temporary Gallery Cologne*, Cologne, Alemania
- 2023 *Matrix Bodies*, Kunstraum Niederösterreich, Vienna, Austria.
- 2023-22 *Who tells a tale adds a tail: Latin American and contemporary art*, Denver Art Museum, Denver, Estados Unidos.
- 2022 *Está oscuro, pero yo canto*, 34ª Bienal de São Paulo, Centro Nacional de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.
- 2023 *El alma y la memoria*, Instituto de Visión, Bogotá, Colombia.
- 2023 *Our Connection to the Waters*, Royal Greenwich Museums, Londres, Inglaterra.
- 2023 *When the Moon Waxes Red*, Spazju Kreativ/Valletta, Malta.
- 2023 *Manjar: Nascente*, Solar dos Abacaxis, Rio de Janeiro, Brasil.
- 2022 *Paradojas de lo íntimo*, Factoría Santa Rosa, Santiago, Chile.
- 2022 *Árboles torcidos*, Galería UCT, Temuco, Chile; CENTEX, Valparaíso, Chile.
- 2022 *Y de pronto ya no había más orilla...*, Il Posto, Santiago, Chile.
- 2022 *Queer Earth and Liquid Matters*, Serpentine Galleries, Londres, Inglaterra.
- 2022 *Reclaim the Earth*, Palais de Tokyo, París, Francia.
- 2022 *Confluences*, SBC galerie d'art contemporain, Montreal, Canadá.
- 2022 *Momentous Gesture*, SOIL Art Gallery, Seattle, Estados Unidos.
- 2022-2021 *Rethinking Nature*, Museo Madre, Nápoles, Italia.
- 2022-2021 *Raíz*, Centro de Arte Contemporáneo de Quito, Quito, Ecuador.
- 2021 *Faz escuro mas eu canto*, 34ª Bienal de São Paulo, Parque Ibirapuera, São Paulo, Brasil.
- 2021 *Mutualismos*, Plural Nodo Cultural, Bogotá, Colombia.

2021 *Mapas nocturnos para pensar América Latina*, Vigil Gonzalez Galería, Urubamba, Perú.

2021 *La pisa del ñandu (o cómo transformamos los silencios)*, Virreina Centre de la Imatge, Barcelona, España.

2021 *Kalül ñi tukulpan*, Centro Cultural de España, Santiago, Chile.

2021 *EMAF (European Media Art Festival): Possessed*, Berlín, Alemania.

2021 *Understanding vital fluidity*, KSTN, Berlín, Alemania.

2021 *Cuando cambia el mundo. Preguntas sobre arte y feminismos*, Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires, Argentina.

2020 *Femenino(s). Visualidades, acciones y afectos*, 12ª Bienal de Mercosur, Porto Alegre, Brasil.

2020 *To re-collect*, Strizzi Space, Colonia, Alemania.

2020 *Life of My Life*, VitrinaLab, Miami, Estados Unidos.

2020 *Al aire, libre*, proyecto de exhibición online, Chile.

2020 *Knowledge of Wounds*, Performance Space, Nueva York, Estados Unidos.

2020 *O le ūa na fua mai Manu'a*, UNSW Galleries, Sídney, Australia.

2020-2019 *Canción Nacional*, Centro Cultural Montecarmelo, Santiago, Chile.

2020-2019 *Where the Oceans Meet*, Museum of Art and Design, Miami, Estados Unidos.

2019 *Histórias feministas: artistas depois de 2000*, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil.

2019 *Relatos Encarnados*, Il Posto, Santiago, Chile.

2019 *Power in Resistance*, Sur Gallery, Toronto, Canadá.

2019 *Remembering What Is: Chile's Recent History in Film and Art*, Lunds Konsthall, Lund, Suecia.

2019-2018 *Fermento. Procesos de Obra*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

2019-2018 *De aquí a la modernidad. Colección MNBA*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

2018 *Estéticas de la diferencia. Territorios indígenas: representaciones e inflexiones*, Encuentro de las Culturas, Museo de Arte Precolombino, Santiago, Chile.

2018 *Memorias Reveladas-Rebeladas*, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago, Chile.

2018 *Bodies of liminal desires. Performance art in Chile. 1998-2018*, Le Lieu, Centre en Art Actuel, Quebec, Canadá.

2018 *Deep Trash Escoria*, Bethnal Green Working Men's Club, Londres, Inglaterra.

2018 *Zomo ñi Trekan*, Galería Balmaceda Arte Joven, Santiago, Chile.

2018 *Húsares trágicos*, Monumento Histórico Casas de los Carreras, El Monte, Chile; Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

2018 *Narrativas - Colección Pedro Montes*, Centro Cultural El Tranque, Santiago, Chile.

2018 *Derivas chilenas experimentales 2.0, Proceso de Error*, Museo de Arte Moderno Chiloé, Chiloé, Chile.

2018 *PROGRESO*, Galería D21, Santiago, Chile.

2018-2017 *Premio Municipal Arte Joven*, Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile.

2017 *Constitución 1989*, D21 Kunstraum, Leipzig, Alemania.

2017 *New World: Violence Remains*, ANALCO PROJECT: Nomadic screenings of video/performance, Third Space, Helsinki, Finlandia.

2017 *Horizontes comunes/Territorios anhelados*, Encuentro de las Culturas, GAM, Santiago, Chile.

2017 5to Concurso Universitario de Arte Joven, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

2017 *Muros Blandos - Ser entre bordes*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chile.

2017 *No nos digan que hacer*, Foto Galería Arcos, Santiago, Chile.

2017 *Colección MAC: Post 90*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

2017-2016 *Crisis, Crisis, Crisis. La normalidad de la emergencia*, Matucana 100, Santiago, Chile.

2016 *Caminando entre el cielo y la tierra*, GAM, Santiago, Chile.  
2016 *X*, Facultad de Artes Visuales de la Universidad de Chile, Santiago, Chile.  
2016 *Emblema*, Galería Metropolitana, Santiago, Chile.  
2016 *Dolencias*, IX Bienal Internacional de Arte SIART, La Paz, Bolivia.  
2016 *New World: Violence Remains*, TeaK, Helsinki, Finlandia.  
2016 *Puertas cambiantes*, Galería Municipal de Valparaíso, Valparaíso, Chile.  
2016 *Memoria Viva 1973-2016*, CENTEX, Valparaíso, Chile.  
2015 *Zumo de Video*, Estudio A, Madrid, España.  
2015 *Trafkintu, Co-habitar*, Galvez Inc, Valparaíso, Chile.  
2015 *Campo de refugiados*, explanada Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago, Chile.  
2015 *Ánimas de un cotidiano, Cita a Ciegas III*, Galería Balmaceda Arte Joven, Santiago, Chile.  
2015 *Enmascarada y silenciosa*, Centro Cultural de Recoleta, Santiago, Chile.  
2014 *La herencia de repetir siempre el mismo error, Compromiso con la Fractura*, Galería Conejo, Santiago, Chile.  
2013 *Jardín Interior*, Espacio Sazie, Santiago, Chile.  
2013 *Concurso Nacional de Grabado Marco Bontá*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.  
2013 *La Resistencia, Salón de Estudiantes*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.  
2012 *Trazos Gráficos*, Casa de la Cultura Anselmo Cádiz, Santiago, Chile.

#### Bienales:

2024 60ª Bienal de Venecia, Venecia, Italia.  
2024 Whitney Biennial 2024, Nueva York, Estados Unidos.  
2023 Converge45, Social Forms: Art as Global Citizenship, Portland, Estados Unidos.  
2021 34 Bienal de São Paulo, Faz Escuro mas eu canto. Brasil  
2021 22 Bienal de Paiz, Guatemala.

2020 12 Bienal de Mercosur, “*Femenino(s). Visualidades, acciones y afectos*”, Porto Alegre, Brasil.

2016 9 Bienal de la Paz, SIART-Bolivia 2016, Bolivia.

#### Conversatorios:

2021 *Non-binary waters, Approaching the work of Sebastián Calfuqueo*, UC Berkeley, EE.UU.

2020 *Talk work*, Stony brook University, New York, Estados Unidos.

2020 *ALKA DOMO- A conversation with and a panel discussion on the work of Mapuche artist Sebastián Calfuqueo*, Princeton University, Estados Unidos.

2020 *Cuerpos en resistencia*, Historias indígenas, MASP, São Paulo, Brasil.

2020 *Iñche ta kangechi, Talk & performance en el Performance Space*, Nueva York, Estados Unidos.

2019 *Bodies in resistance, Talk, Performance and Workshop at Ohio State University in alliance with Kacha willaykuna. (2019) Of Other Indigenous Life Ways / Kangechi Mongeñ*, Universidad de Austin, Texas, Estados Unidos.

2015 *Habitar zonas que fueron negadas: Género y etnia en la performance “You will never be a weye”*, Biblioteca de Santiago, Santiago de Chile.

## Wiki Pirela

### Exposiciones individuales:

- 2023 *Cascarón*, Galería de Arte Patricia Ready, Santiago, Chile.
- 2023 *¿Cuánto cuesta el cielo?*, Galería Hifas. Santiago, Chile.
- 2022 *Animal Doméstico*, Galería Espora. Santiago, Chile.
- 2022 *Celebración*, Espacio 218, Santiago, Chile.
- 2021 *Habito la Contradicción*, Taller Bloc, Santiago, Chile.
- 2019 *La Muda-danza*, Espacio Biblioteca Viva. Santiago, Chile.
- 2016 *Cisuras de un Cuerpo Cuadrado*, Museo Jacobo Borges. Caracas, Venezuela.

### Exposiciones colectivas:

- 2023 Espacio joven resistencias rítmicas: segundo movimiento del ciclo. Museo Arte Contemporáneo Buenos Aires, Argentina.
- 2023 "Obra Inédita" en Casa ARPA (Compañía de Jesús 2980). Santiago, Chile.
- 2021 Proyecto Censura, Museo de la Memoria, colectiva, Santiago, Chile.
- 2021 Trayectoria Inedita, Hacienda la Trinidad, colectiva. Caracas, Venezuela.
- 2021 Trienal de Tijuana: Internacional Pictórica, colectiva, Cecut México.
- 2020 Reparaciones Circulares, the long game of patience, Zona Liminal, geopolíticas y contextos, online.
- 2020 Molten Capital, Museo de Arte Contemporáneo, colectiva. Santiago, Chile.
- 2019 Por ti, por mí y todos los demás, Centro Cultural Recoleta. Santiago, Chile.
- 2019 Canción Nacional/ Centro Cultural Montecarlo, Fundación Plagio. Santiago, Valparaíso, Chile.
- 2019 Espacios complementarios, Palacio Álamos. Santiago, Chile.
- 2017 Bienal de Artes Gráficas, Museo del diseño y la estampa Carlos Cruz Diez. Caracas, Venezuela.
- 2015 MEMO-gráficas de San Agustín, Museo del diseño y la estampa Carlos Cruz Diez. Caracas, Venezuela.

## Residencias artísticas

2020- 2023 -Casarpa, Residente taller. Santiago, Chile.

2020 Rumor, Cordillera Galería. Santiago, Chile.

2019 Residencia Meteoro, Oficinas Meteroro, espacio independiente. Santiago, Chile.

2019 Molten Capital, Museo de arte Contemporáneo. Santiago, Chile.

