

MUROS BLANDOS - SER ENTRE BORDES • SOFT WALLS - BEING BETWEEN BORDERS

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE - 2018



# MUROS BLANDOS

SER ENTRE BORDES

SOFT WALLS - BEING BETWEEN BORDERS

CURATED BY DANIELA BERGER, LILY HALL AND METTE KJÆRGAARD PRÆST

PIA ARKE

ASCO

OREET ASHERY

SEBASTIÁN CALFUQUEO

COLECTIVO CHARCO

MUJERES CREANDO

JAVIER TÉLLEZ

VLADIMIR TOMIC

# MUROS BLANDOS

SER ENTRE BORDES

SOFT WALLS – BEING BETWEEN BORDERS

CURATED BY DANIELA BERGER, LILY HALL  
AND METTE KJÆRGAARD PRÆST



































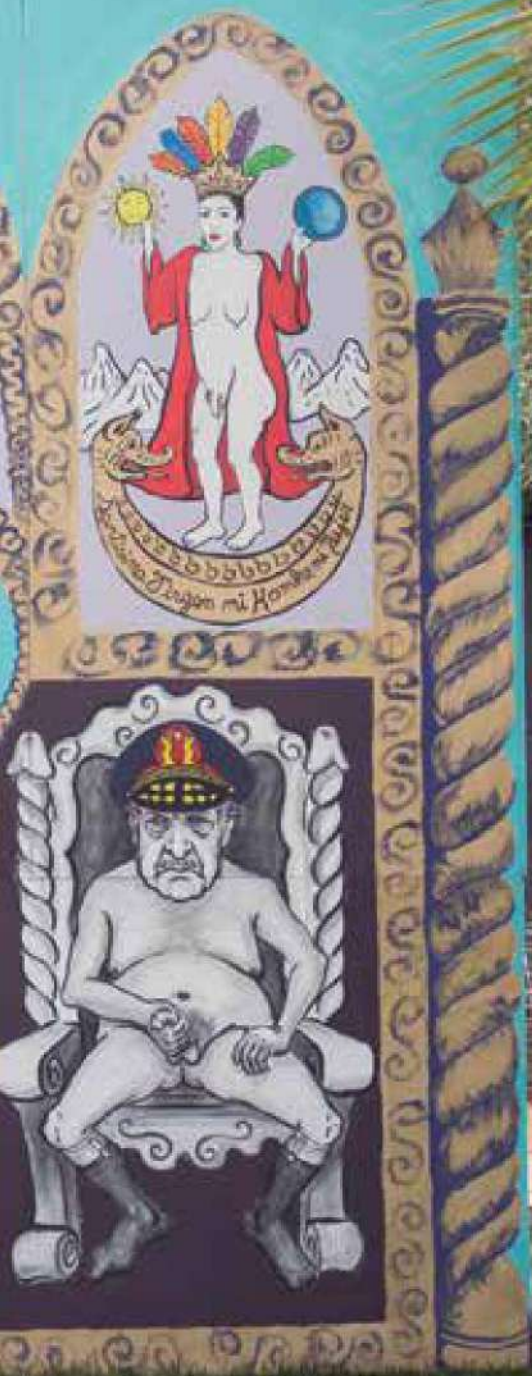


Ave María  
llena eres  
de Rebeldía  
Magister Becerra



Opus Dei  
y  
Dictadura  
cantaron  
juntos  
Aleluya





Malagroso Altar  
Blasfemo  
Mujeres Creando  
con don cobaino  
autores largos conchas  
Esther Argello Daniela Luna  
y Maria Gilvito





18

MUROS BLANDOS EN EL MSSA  
SOFT WALLS AT MSSA  
CLAUDIA ZALDÍVAR

20

MUROS BLANDOS – SER ENTRE BORDES  
SOFT WALLS – BEING BETWEEN BORDERS  
DANIELA BERGER, LILY HALL Y METTE KJÆRGAARD PRÆST

34

EL MUSEO, LOS CUERPOS Y LA NACIÓN  
MUSEUM, BODIES AND NATION  
FRANCISCA MÁRQUEZ

42

MUROS BLANDOS: UN RECORRIDO CONVERSADO  
SOFT WALLS: A TOUR IN DIALOGUE  
IGNACIA BISKUPOVIC Y JESSICA FIGUEROA

46

CICLO LA BULLA – BECA MIGRANTE  
THE NOISE CYCLE – MIGRANT SCHOLARSHIP

50

DOCUMENTO #00 (FRAGMENTO) – LA ASAMBLEA – CHARCO  
DOCUMENT #00 (EXCERPT) – THE ASSEMBLY – CHARCO

52

BIOGRAFÍAS DE ARTISTAS Y DESCRIPCIONES OBRAS  
ARTIST'S BIOGRAPHIES AND ARTWORK DESCRIPTIONS

74

EN CONVERSACIÓN – OREET ASHERY (FRAGMENTO)  
IN-CONVERSATION – OREET ASHERY (EXCERPT)

# MUROS BLANDOS EN EL MSSA

SOFT WALLS AT MSSA

Claudia Zaldívar • Directora / Director

18 / 19

Gestar la exposición *Muros Blandos – Ser entre bordes* desde el Museo de la Solidaridad Salvador Allende nos permitió continuar con el permanente ejercicio de replantear la noción de museo, entendiéndolo –de acuerdo con nuestros ejes fundacionales– como un espacio de resistencia política, un campo fértil para el cuestionamiento a las construcciones sociales del poder.

La radicalidad de esa premisa fue impulsada por las curadoras de la muestra Daniela Berger (Chile), Lily Hall (Reino Unido) y Mette Kjærgaard Præst (Dinamarca - Reino Unido) quienes en un ejercicio a seis manos formaron una exhibición de carácter internacional que incluyó a artistas de diferentes experiencias geográficas, perspectivas políticas y épocas, para abordar la condición mutable de las categorías de nacionalidad, territorio, clase, cuerpo, género y sexualidad.

Las obras de Pia Arke (Groenlandia-Dinamarca), Asco (Estados Unidos), Sebastián Calfuqueo (Chile), Colectivo Charco (Chile), Mujeres Creando (Bolivia), Javier Téllez (Venezuela), Vladimir Tomic (Ex-Yugoslavia, Dinamarca) y Oreet Ashery (Reino Unido), fueron parte del relato de la muestra, en un coro de voces disonantes que dejaron entrever puntos de diálogo, haciendo emerger reflexiones en torno a palabras complejas y claves como 'otredad', 'margen', 'nación' y las posibilidades de transformación social que de estas reflexiones se desprenden.

Con obras existentes y otras creadas especialmente para esta exposición, *Muros Blandos* se preguntó por la posibilidad de desafiar

Developing the exhibition *Soft Walls – Being Between Borders* at the Museo de la Solidaridad Salvador Allende [The Salvador Allende Museum of Solidarity] allowed us to continue with the permanent exercise of rethinking the notion of museum: understanding it – according to our core principle – as a space for political resistance and as a fertile field for questioning social constructions of power.

The radical nature of that premise was driven by the curators of the show Daniela Berger (Chile), Lily Hall (United Kingdom) and Mette Kjærgaard Præst (Denmark - United Kingdom) who composed an international exhibition that included artists from different geographical experiences, political perspectives and times, to address the mutable status of the categories of nationality, territory, class, body, gender and sexuality.

The works of Pia Arke (Greenland - Denmark), Asco (United States), Sebastián Calfuqueo (Chile), Colectivo Charco (Chile), Mujeres Creando (Bolivia), Javier Téllez (Venezuela), Vladimir Tomic (Ex-Yugoslavia, Denmark) and Oreet Ashery (United Kingdom), formed the narrative of the exhibition, in a chorus of dissonant voices which allowed visitors to glimpse points of dialogue, thus producing the emergence of reflections around complex keywords such as 'otherness', 'margin', 'nation' and the possibilities of social transformation that surface from these reflections.

With existing works and others created especially for this exhibition, *Soft Walls* wondered about the possibility of challenging social hierarchies, by questioning – through the concepts of the Brazilian



las jerarquías sociales, cuestionándose –bajo los conceptos del educador brasileño Paulo Freire (*Pedagogía del Oprimido*, 1968)– quiénes son realmente los opresores y quiénes, y bajo qué formas, son los oprimidos hoy, debatiendo a su vez si existe la posibilidad de transformar esas relaciones en el contexto de la laxitud contemporánea. Certestamente, varias obras propusieron subvertir esa relación y dispusieron al oprimido en condiciones de supuesta ventaja y visibilidad, con toda la incomodidad que ello pudiera representar al *status quo*.

A lo largo de los cinco meses de exhibición, la exposición fue interpelada también por la contigencia político-social de Chile, que estuvo marcada por otras palabras menos deseables de escuchar: 'racismo', 'homofobia', 'odio', 'falta de respeto', 'abuso'. La respuesta museal fue entonces ampliar aun más el margen para la alteridad, creando a través del Área Programas Públicos, nuevos espacios para pensar, experimentar y debatir, construyendo otras profundas capas de reflexión.

De esta forma, y en coherencia con la programación 2017, *Muros Blandos – Ser entre bordes* permitió al MSSA repensar su propia condición, sus límites y bordes, conectándolo al mismo tiempo con nuevas perspectivas de autodeterminación y resistencia del trabajo curatorial en el contexto de los desequilibrios actuales de poder, estimulando la creación de momentos de disrupción, encaminándose así hacia nuevas posiciones de subjetividad.

educador Paulo Freire (*Pedagogy of the Oppressed*, 1968) – who are really the oppressors, and who and under what forms are the oppressed of today; and if there is a possibility of transforming those relations in the context of contemporary indifference. Certainly, several works proposed to subvert that relationship and disposed of the oppressed in conditions of supposed advantage and visibility, in spite of any discomfort that this could represent the status quo.

Throughout the five months of the exhibition, we were confronted by the socio-political context in Chile, which was marked by other less desirable words: racism, homophobia, hate, lack of respect, abuse. The museum's response was therefore to expand the margins for alterity further through Public Programming. A five-month series of talks, workshops, assemblies and screenings created new spaces for thinking, experimenting and debating.

In this way, and in coherence with the museum's programme in 2017, *Soft Walls – Being Between Borders* allowed us at MSSA to rethink our own condition, our limits and borders. At the same time, in the context of the current global imbalances of power, we connected with new perspectives of self-determination and resistance within curatorial work, stimulating the creation of moments of disruption and moving towards new stances of subjectivity.

# MUROS BLANDOS SER ENTRE BORDES

SOFT WALLS – BEING BETWEEN BORDERS

Daniela Berger, Lily Hall y Mette Kjærgaard Præst • Curadoras / Curators

20 / 21

*La liberación no puede ser puramente intelectual sino que debe involucrar acción; tampoco puede limitarse a un mero activismo, sino que debe incluir una reflexión seria.*

Paulo Freire, *Pedagogía del Oprimido*<sup>1</sup>

*Muros Blandos – Ser entre bordes* fue una exposición colectiva internacional que tuvo como objetivo contribuir a una conversación sobre la migración, la otredad y las posibilidades de transformación. Reunió a ocho artistas y colectivos de diferentes ubicaciones geográficas, perspectivas sociopolíticas y momentos en el tiempo que, sin embargo, comparten un impulso de cuestionamiento sobre las construcciones de poder.

Este texto presenta algunos de los escritos claves y prácticas críticas que impulsaron la investigación y producción de *Muros Blandos*, proporcionando una forma de pensar a través de los puntos de confluencia y divergencia que incitaron las obras de arte reunidas en las salas del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA).

Los tres nuevos encargos realizados por Oreet Ashery, Colectivo Charco y Mujeres Creando respondieron tanto al contexto contemporáneo como al histórico del MSSA, y a su vez, más ampliamente, al clima político en Chile, extendiéndose más allá de los muros del museo. Mientras tanto, las obras existentes incluidas en la exposición de Pia Arke, Asco, Sebastián Calfuqueo,

*Liberation cannot be purely intellectual but must involve action; nor can it be limited to mere activism but must include serious reflection.*

Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed*<sup>1</sup>

*Soft Walls – Being Between Borders* was an international group exhibition that aimed to contribute to a conversation about migration, otherness, and the possibilities of transformation. It brought together eight artists and collectives from different geographic locations, socio-political perspectives and moments in time who share an impulse to question constructions of power.

This text introduces some of the key writings and critical practices that informed the research and production of *Muros Blandos*, providing a way of thinking through the points of confluence and divergence in the artworks brought together in the galleries at the Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA).

Three new commissions by Oreet Ashery, Colectivo Charco and Mujeres Creando responded both to the contemporary context and history of MSSA, and to the wider political climate in Chile, extending beyond the walls of the museum. Meanwhile, the existing works included in the exhibition by Pia Arke, Asco, Sebastián Calfuqueo, Javier Téllez and Vladimir Tomic added further layers and voices to the exhibition.



Javier Téllez y Vladimir Tomic agregaron más capas de significado y voces críticas a la exposición.

*Muros Blandos* planteó la pregunta de cómo podría ser posible involucrarse y a la vez desafiar jerarquías sociales, observando específicamente obras de arte que respondieran a condiciones de marginalización, migración y exilio. Al habitar 'estados de ser' que no son ni el uno ni el otro, sino más bien un 'ser entre bordes', la exposición reconoce el hecho de que categorías como nacionalidad, clase, cuerpo, género y sexualidad son inherentemente mutables.

Nuestra investigación curatorial fue realizada entre Londres, Copenhague y Santiago desde los inicios del 2016. Durante este período, las campañas hacia las elecciones presidenciales del 2017 en Chile cobraron impulso, con un creciente foco en políticas de exclusión de inmigración hacia el país. En Europa, el referéndum de Reino Unido de 2016 dio lugar a una votación para abandonar la Unión Europea –Brexit– seguida de la elección de Trump en los EE. UU., y con ello un cambio continuo hacia la derecha política a nivel internacional. Paralelamente a la migración y a la crisis de refugiados, ha resurgido el nacionalismo, con una insistencia en imponer fronteras y políticas de división cada vez más orientadas hacia el ensimismamiento.

La muestra y el programa público asociado plantearon así las siguientes preguntas: ¿quiénes son los opresores y los oprimidos de hoy, y cuáles o dónde están las posibilidades de transformar estas dinámicas? ¿Puede el 'estar entre bordes', al convertirse en una realidad para más y más personas, ser susceptible de transformarse también en la posición más poderosa –una forma de resistir y desafiar las condiciones de opresión?

Desde diferentes perspectivas, estas preguntas fueron propuestas por y entre cada uno de los artistas participantes y sus obras, impregnando luego, no solo en el espacio creado por la exposición sino también más allá de sus muros.

The exhibition asked how it might be possible to engage with and challenge social hierarchies, looking specifically at artworks that respond to conditions of marginalisation, migration and exile. By inhabiting states of being not one or the other, but being in between, the exhibition acknowledged that categories such as nationality, class, body, gender and sexuality are inherently mutable.

Our curatorial research was carried out between London, Copenhagen and Santiago from early 2016 onwards. Over this period, campaigns towards the 2017 general election in Chile gathered momentum, with an increasing focus on exclusionary immigration policies. In Europe, 2016 saw the UK referendum leading to a vote to leave the European Union – Brexit – followed by the election of Trump in the US and a continued shift towards the political right internationally. In parallel with migration and the refugee crisis has come the rise of nationalism, insistence on enforcing borders and increasingly inward-looking politics of division.

The exhibition and accompanying public programme posed the questions: who are the oppressors and the oppressed of today, and what or where are the possibilities for transforming these dynamics? Can states of being *in between*, whilst becoming a reality for more and more people, also become the most powerful position – a way to resist and challenge conditions of oppression?

From different perspectives, these questions were proposed by and between each of the participating artists and their works, later becoming embedded in the space created by the exhibition and beyond its walls.

## TOWARDS SOFT WALLS AND SOLIDARITY

*Soft Walls* included artworks and actions in which the figure of the oppressor is contested by the oppressed through processes of self-determination, resistance and transformation. The exhibition reflected on Paulo Freire's work articulated within *Pedagogy of the Oppressed* (1968).

## HACIA LOS MUROS BLANDOS Y LA SOLIDARIDAD

*Muros Blandos* incluyó obras de arte y acciones en las que la figura del opresor es impugnada por los oprimidos a través de procesos de autodeterminación, resistencia y transformación. La exposición buscó resonancias con el trabajo de Paulo Freire, articulado en su obra *Pedagogía del Oprimido* (1968).

Escrita mientras Freire vivía en el exilio en Santiago de Chile después del golpe militar de 1964 en Brasil, la *Pedagogía del Oprimido* fue la culminación de más de una década de trabajo en su país, donde Freire fue testigo de un sistema educativo dominante y colonizador que sirvió para mantener un orden social jerárquico y patriarcal. Freire describe el sistema educativo en Brasil de los años 60 como uno que "[...] transforma a los estudiantes en objetos que reciben. Intenta controlar el pensamiento y la acción, e inhibe su poder creativo"<sup>2</sup>. Describe este enfoque de la educación como un 'sistema bancario', donde los estudiantes son tratados como receptores pasivos de depósitos de conocimiento.

En respuesta a ello, propuso un modelo de aprendizaje alternativo, radical, basado en el diálogo y el proceso de mutua reflexión y acción entre estudiantes y profesores, hacia aquello que denominó '*praxis*'. Para liberarse de las dinámicas polarizadas entre opresor-oprimido, Freire señaló que ambas partes necesitan reconocer críticamente las causas de la opresión, para luego, a través de la toma de acciones transformativas, crear una nueva situación.

El proceso de Freire al escribir la *Pedagogía del Oprimido* se intersecta con la historia del MSSA y su fundación durante el gobierno socialista de Salvador Allende.

El Museo de la Solidaridad Salvador Allende –MSSA– se fundó primero conceptualmente en 1971, en el contexto de la Operación Verdad, organizada por el Presidente Salvador Allende para motivar visiones estratégicas e intelectuales foráneas sobre las políticas e innovaciones de su gobierno, de manera de contrarrestar la campaña

Written whilst Freire was living in exile in Santiago, Chile, following the 1964 military coup in Brazil, *Pedagogy of the Oppressed* came as the culmination of over a decade of work in Brazil where he witnessed a dominant, colonising education system that served to maintain a hierarchical, patriarchal social order. Freire describes the education system in Brazil of the 60s as one that '...transforms students into receiving objects. It attempts to control thinking and action, and inhibits their creative power'<sup>2</sup>. He describes this approach to education as a 'banking system', where students are treated as passive recipients of deposits of knowledge.

In response, his proposition was a radical, alternative model of learning based on dialogue and processes of mutual reflection and action between student and teacher, towards the development of what he termed '*praxis*'. To become free from the polarising dynamics between oppressor-oppressed, Freire proposed that both need to critically recognise the causes of oppression, and then, through taking transformative action, create a new situation.

Freire's process of writing *Pedagogy of the Oppressed* intersects with the history of MSSA and its founding during Salvador Allende's socialist government.

The Museo de la Solidaridad Salvador Allende was founded first as an idea in 1971, in the context of Operación Verdad [Operation Truth], organised by President Salvador Allende to encourage international intellectual and political views on the policies and innovations of his government in order to counteract the campaign undertaken by the US towards the Socialist governments of Latin America.

The idea of creating a museum for the Chilean people was therefore conceived in collaboration with international artists and intellectuals. An International Committee for Artistic Solidarity with Chile – CISAC – was formed. Through a call to artists across the world, Allende advocated for the donation of artworks that soon arrived from across Europe, North and South America – including pieces by Joan Miro, Frank Stella and Lygia Clark among many others<sup>3</sup>.

This utopian gesture of solidarity established the foundations of a unique museum. The museum presents curated displays of the permanent collection as well as temporary exhibitions, in parallel with an



de descrédito realizada por EE.UU. en contra de los gobiernos socialistas de América Latina.

La idea de crear un museo para el pueblo chileno fue por tanto concebida en colaboración con artistas e intelectuales internacionales. Fue creado un Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile –CISAC– y a través de un llamado a artistas alrededor del mundo, Allende motivó la donación de obras de arte que muy pronto llegaron desde Europa, América del Norte y del Sur –incluyendo piezas de Joan Miró, Frank Stella, y Lygia Clark, entre muchos otros<sup>3</sup>.

Este gesto utópico de solidaridad estableció las bases de un museo único. Éste presenta curadurías de la colección permanente, así como exposiciones temporales, en paralelo con un programa de vinculación que abre su historia al público local e internacional. *Muros Blandos – Ser entre bordes* fue concebido, desarrollado y transmitido en este contexto.

## UN LENGUAJE PARA COMPARTIR

Desde su *praxis* decolonializada Paulo Freire respondió al psiquiatra, filósofo y revolucionario martiniqués Frantz Fanon (1925–1961), cuyo texto *The Wretched of the Earth* (1961) [Los Condenados de la Tierra] reflexiona sobre los efectos deshumanizantes de la colonización. En esta obra, Fanon analiza cómo es utilizado el lenguaje para establecer y mantener jerarquías entre colonizador y colonizado, moldeando psicológicamente tanto al opresor como el oprimido en su relación recíproca.

Muy en la línea de Freire, Fanon propone que los revolucionarios, en miras a liberarse de las amarras del lenguaje e iniciar una revuelta en contra de la clase colonial imperante, deben buscar ayuda de la ‘clase más baja del proletariado’ –el lumpen proletariado– ya que, a diferencia del proletariado urbano (la clase trabajadora), el lumpen proletariado tiene suficiente independencia intelectual de la ideología dominante como para imaginar que se puede efectivamente transformar el *status quo* colonial y decolonializar así su nación.

education programme that opens up the museum’s history for local and international audiences.

*Soft Walls – Being Between Borders* was conceived, developed and delivered in this context.

## LANGUAGE FOR SHARING

In his decolonial praxis Paulo Freire responded to Martinican psychiatrist, philosopher and revolutionary Frantz Fanon (1925–1961), whose text *The Wretched of the Earth* (1961) reflects on the dehumanising effects of colonisation. Fanon analyses how language is used to establish and maintain hierarchies between coloniser and colonised, psychologically moulding both oppressor and oppressed in relation to one another.

Much in line with Freire, Fanon proposes that in order to initiate a movement against colonial oppression, the revolutionary must work in solidarity with the ‘lumpenproletariat’ – the ‘lowest layer of the proletariat’; as they are sufficiently independent from the dominant ideology to imagine the possibility of transforming the colonial status quo.

Fanon’s contemporary and fellow Martiniquan, the poet Édouard Glissant (1928–2011), also explored the potential for social movements to subvert systems of domination and oppression through a conscious, appropriated use of language.

In *Poetics of Relation* (1990), Glissant does not discard French – the language of Martiniquan colonisers – but instead breaks the rules of the imposed language, shaping and subverting it from within by fusing it with his Creole mother tongue<sup>4</sup>. In doing so he removes himself from the position of the colonised, or in Freire’s terms, the oppressed. Emerging through this encounter with the other, Glissant proposes a constant state of relation: ‘the moment when we realise that there is a definite quantity of all the differences in the world’<sup>5</sup>.

For Glissant, the formation of identities exists in *meetings with* and in *relation to* the other, and it is through this meeting and clashing of cultures that they evolve. He contests fixed, hierarchical notions of nation, race, class, gender and sexuality, proposing instead the idea of a communal, diverse set of ‘unities’ built on relations. The notion of relation in all its senses – of telling, listening, connecting

El poeta Édouard Glissant (1928-2011) –un contemporáneo a Fanon y coterráneo martiniqués– también exploró el potencial de los movimientos sociales para subvertir sistemas de dominación y opresión a través de la apropiación consciente del lenguaje.

En la *Poética de la Relación* (1990), Glissant no descarta el francés –el lenguaje de los colonizadores de Martinica– pero en cambio, rompe las reglas del lenguaje impuesto, moldeándolo y subvirtiéndolo desde su esencia al fusionarla con su lengua madre, el creol<sup>4</sup>. Al hacerlo, se remueve a sí mismo de la posición de colonizado, o en términos de Freire, de oprimido. Al emerger desde su encuentro con 'el otro', Glissant propone un estado constante de 'relación': "el momento en que nos damos cuenta de que hay una cantidad definida para todas las diferencias del mundo"<sup>5</sup>.

Para Glissant, la formación de identidades existe en 'reuniones con' y en 'relación a' el otro, y es a través de esta relación –y choque– de culturas que ellas evolucionan. Así, impugna nociones fijas y jerárquicas de nación, raza, clase, género y sexualidad, proponiendo en su reemplazo la idea de un conjunto de 'unidades' comunitarias y diversas, construidas sobre relaciones. La noción de 'relación' es entonces en todos sus sentidos –de relato, de escucha, conexión y conciencia paralela del ser y su entorno– clave para la transformación de mentalidades y reformulación de las sociedades.

## PENSAMIENTO FLUIDO Y ECOFEMINISTA

Dentro de la teoría feminista contemporánea, la capacidad y la posibilidad de 'ser de otra manera', de 'pensar con los demás', abrazar tanto lo teórico como lo físico se convierten en una fortaleza en sí misma. La feminista y activista norteamericana Donna Haraway, una de las voces más significativas dentro del ecofeminismo<sup>6</sup> y el post-humanismo<sup>7</sup>, sostiene que los humanos viven en compañía interdependiente con otras especies. Atribuye así la capacidad de ligarnos con otros al pensamiento feminista, y escribe:

and the parallel consciousness of the self and its surroundings – is the key to transforming mentalities and reshaping societies.

## THE FLUID AND ECOFEMINIST THOUGHT

Within contemporary feminist theory the ability and possibility for being otherwise, thinking with others, embracing the theoretical and the physical other becomes a stronghold in itself. North American feminist and activist Donna Haraway, one of the most significant voices within ecofeminism<sup>6</sup> and posthumanism<sup>7</sup>, argues that humans live in interdependent companionship with other species. She connects the ability to entangle ourselves with others to feminist thought, and writes,

*[...] there is nothing about being 'female' that naturally binds women together into a unified category. There is not even such a state as 'being' female, itself a highly complex category constructed in contested sexual scientific discourses and other social practices. Gender, race, or class consciousness is an achievement forced on us by the terrible historical experience of the contradictory social realities of patriarchy, colonialism, and capitalism<sup>8</sup>.*

Haraway stresses that affinity comes as a result of 'otherness, difference, and specificity'<sup>9</sup>, and calls for a flattening of supposed interspecies hierarchies. She suggests that humanity turn away from autopoietic thinking – the idea that humankind can exist, make and survive autonomously – and instead turn towards sympoietic thinking: tentacular thinking, acting and working together with each other and with other species.

Australian scholar Astrida Neimanis continues this line of thought and argues for the inherent potential of thinking of ourselves and our bodies not as autonomous subjects, but as part of the other, and as vessels for others.



[...] *no hay nada acerca de ser 'mujer' que naturalmente conglomere a las mujeres en una categoría unificada. Ni siquiera existe un estado como 'ser' femenino, en sí mismo una categoría altamente compleja construida en discursos científicos sexuales disputados y otras prácticas sociales. La conciencia de género, raza o clase es un logro que nos impone la terrible experiencia histórica de las realidades sociales contradictorias del patriarcado, el colonialismo y el capitalismo*<sup>8</sup>.

En cambio, enfatiza que la afinidad se debe a la 'otredad, diferencia y especificidad'<sup>9</sup>. Haraway llama a un aplanamiento de las supuestas jerarquías entre especies. Sugiere que la humanidad se aleje del pensamiento autopoietico –la idea de que la humanidad puede existir, hacer y sobrevivir de manera autónoma– y en cambio se dirija hacia el pensamiento simpoietico: el pensamiento tentacular, actuando y trabajando juntos entre sí y con otras especies.

La académica australiana Astrida Neimanis continúa esta línea de pensamiento y defiende el potencial inherente de pensar en nosotros mismos y en nuestros cuerpos no como sujetos autónomos, sino como 'parte de' los otros y como recipientes para otros:

*Repensar la encarnación como acuosa suscita problemas considerables para la comprensión dominante occidental y humanista de la encarnación, donde los cuerpos se representan como sujetos individuales discretos y coherentes, y como fundamentalmente autónomos*<sup>10</sup>.

## **MUROS BLANDOS UN PAISAJE PARA COMPARTIR**

Las ideas, utopías y preguntas planteadas anteriormente concatenan el hilo de la investigación y las obras de arte producidas por los artistas invitados a participar en *Muros Blandos – Ser entre bordes* en MSSA. Éstas informaron sobre nuestras metodologías

Niemanis writes,

*To rethink embodiment as watery stirs up considerable trouble for dominant Western and humanist understandings of embodiment, where bodies are figured as discrete and coherent individual subjects, and as fundamentally autonomous*<sup>10</sup>.

## **MUROS BLANDOS A LANDSCAPE FOR SHARING**

The ideas, utopias, and questions raised above thread through the research and artworks produced by the artists invited to take part in *Soft Walls – Being Between Borders* at MSSA. They informed our curatorial methodologies, and were also addressed collaboratively by the collective Beca Migrante [Migrant Scholarship] – a reflexive, creative research nucleus run for and by migrants in Santiago – who organised a public programme of events throughout the exhibition.

For her new commission *Landscape for Sharing*, 2017, Dreet Ashery responded to the utopian history of the museum and the current political climate in Chile. After a period of curatorial conversations and consultation with the museum team, Ashery invited Haitian construction workers Camille Calixte, Savio Metelix and Nicholas Cregesirs – who at the time were employed by a private construction firm to build the new storage space for MSSA's collection behind the museum building – to play a decisive and productive role in delivering her commission. Calixte, Metelix and Cregesirs were invited to create two paintings on the inside of a transparent PVC structure. They painted together over the course of the opening day and for two hours every Saturday until the paintings were complete. Ashery, Calixte, Metelix and Cregesirs collectively decided what to paint in relation to the museum context. On one wall of the structure they painted a version of an artwork from the concurrent exhibition from MSSA's collection, *Utopía y Crisis*: Cuban artist Adigio Benítez's painting *Paisaje para un héroe* [Landscape for a Hero], 1971. On the other wall, Calixte, Metelix and Cregesirs composed their own images. As their work progressed the structure became more opaque, whilst they became less visible.

curatoriales y también fueron abordadas en el programa público, y en colaboración con el colectivo Beca Migrante –un núcleo de investigación reflexivo y creativo dirigido por y para migrantes en Santiago– que organizó un programa público de encuentros a lo largo de la exposición.

Para su nuevo encargo *Landscape for Sharing* [Paisaje para compartir], 2017 Oreet Ashery respondió a la historia utópica del Museo y al clima político actual en Chile. Después de una fase de conversaciones con las curadoras y el equipo del MSSA, Ashery invitó a los trabajadores de la construcción haitianos Camille Calixte, Savio Metelix y Nicholas Crergesirs –quienes en ese momento, contratados por una empresa privada, construían el nuevo espacio de almacenamiento para la colección de MSSA detrás del edificio del Museo– para desempeñar un papel decisivo y productivo en la entrega de su obra comisionada. Calixte, Metelix y Crergesirs fueron invitados a crear dos pinturas en el interior de una estructura de PVC transparente. Pintaron juntos durante el día de la apertura de la exposición y dos horas cada sábado hasta que completaron el encargo. Ashery, Calixte, Metelix y Crergesirs decidieron colectivamente qué pintar en relación al contexto del museo. En una pared de la estructura pintaron una versión de la obra del artista cubano Adigio Benítez realizada en 1971 y titulada *Paisaje para un héroe*, obra que ese momento formaba parte de la exposición concurrente, *Utopía y crisis*, que presentaba la colección del MSSA. En la otra pared, Calixte, Metelix y Crergesirs compusieron sus propias imágenes. A medida que su trabajo avanzaba, la estructura se volvía más opaca y, a la vez, paradójicamente, ellos se hacían menos visibles.

El trabajo de Ashery se realizó en respuesta al hecho de que Calixte, Metelix y Crergesirs habían emigrado recientemente a Chile desde Haití, y reflexionaba sobre las condiciones de los inmigrantes haitianos en Santiago. Las disposiciones de su empleo se formalizaron a través de un acuerdo firmado por escrito, que establecía una tarifa de pago diaria calculada en relación al valor de una jornada tanto de artistas y técnicos de arte participantes en proyectos recientes del MSSA.

Ashery's work was made in response to the fact that Calixte, Metelix and Crergesirs had recently migrated to Chile from Haiti, and reflected on the conditions of Haitian immigrants in Santiago. The conditions of their employment were formalised through a written agreement, which set a daily rate calculated in accordance with the average day-rate of artists and art technicians working on recent projects at MSSA. This consequently raised questions around working conditions established by the private construction firm contracted by the museum and the museum itself, as well as reflecting more widely on working conditions in Chile in general. An important part of the piece which – like the agreement and payment of fees – was not visible for audiences, were the conversations that took place across four languages in preparation for the painting work – Creole, French, English and Spanish [Castellano] – between Ashery, Calixte, Metelix, Crergesirs, ourselves and the museum's production team. Throughout the conversations, convened by Ashery, space was created for each perspective within the group to be voiced, one in relation to the next; which led to a process of finding common ground across languages in translation; ultimately creating a mutual position of trust around the collaborative authorship and production of the work.

By inviting Calixte, Metelix and Crergesirs into the museum in order to produce artworks, the work questioned what it means to be able to see someone physically working in the museum; and how the relationships between those who work in the museum are made visible. How do we assess this durational painting performance in relation to the artworks in the collection, in terms of authorship and labour? Are these new paintings considered art or manual labour? How does it relate to Calixte, Metelix and Crergesirs' work building the museum's storage space?

Javier Téllez's video projection *One flew over the Void (Bala perdida)*, 2005, takes place on the border between San Diego, California and Tijuana, Mexico. The work was made in collaboration with patients from the Centro de Salud Mental del Estado de Baja California (CESAM)<sup>11</sup>, a psychiatric hospital located by the Mexican-US border. Together, Téllez and the patients staged a carnivalesque



Esto, por consiguiente, suscitó preguntas sobre las condiciones de trabajo establecidas por la empresa de construcción privada contratada por el museo y sobre el museo en sí, además de reflejar más ampliamente las condiciones de trabajo en Chile en general. Una parte importante de la pieza que –como el acuerdo y el pago de honorarios– no fue visible para el público, fueron las conversaciones que tuvieron lugar en la preparación del trabajo de pintura en cuatro idiomas: creol, francés, inglés y castellano –entre Ashery, Calixte, Metelix, Cregesirs, nosotras y el equipo de producción del museo. A lo largo de las conversaciones, convocadas por Ashery tanto dentro y fuera del museo, se creó un espacio para que se expresara la perspectiva de todos dentro del grupo, cada una en relación con la otra. Esto condujo a un proceso de búsqueda de un terreno común en la traducción de idiomas y, en última instancia, la creación de una posición mutua de confianza en torno a la autoría colaborativa y la producción del trabajo.

Al invitar a Calixte, Metelix y Cregesirs al museo para producir obras de arte, la propuesta de Ashery cuestionó no solo lo que significa 'poder ver' a alguien trabajando físicamente al interior del museo, sino también cómo se hacen visibles las relaciones entre quienes trabajan en esta institución. ¿Cómo evaluamos el rendimiento duradero de esa pintura en relación con las obras de arte presentes en la colección, en términos de autoría y trabajo? ¿Son estas pinturas consideradas arte o trabajo manual? ¿Cómo se relaciona con el trabajo de Calixte, Metelix y Cregesirs en la construcción del espacio de depósito del Museo?

Desde otro lugar, la proyección de video de Javier Téllez *One flew over the Void (Bala perdida)*, 2005, tiene lugar en la frontera entre San Diego, California y Tijuana, México. El trabajo se realizó en colaboración con pacientes del Centro de Salud Mental del Estado de Baja California (CESAM)<sup>11</sup>, un hospital psiquiátrico ubicado en la frontera entre México y Estados Unidos. Juntos, Téllez y los pacientes organizaron una manifestación carnavalesca en protesta por las excluyentes posiciones sobre las enfermedades mentales en la sociedad contemporánea, que culminó en el acto

demonstration in protest against views on mental illness in contemporary society, culminating in the act of launching a human cannonball across the border. At this moment the geopolitical border becomes a metaphor for the boundary between the normal and the pathological, and the possibility that the boundaries between nations, centre and margin, normal and aberrant, 'us and them', self and other, may be crossed.

Spaces to reflect on the significance of crossing borders were opened up further by Vladimir Tomic, who in his moving image work *History Now*, 2015, approaches questions of belonging, relation and identity as a result of forced displacement. Tomic was born in Sarajevo in former Yugoslavia and moved to Denmark as an asylum seeker at the age of 12. In the act of reviewing documents and footage from his family in diaspora, he scrutinises his own identity and the complexities of living somewhere other than where he was born. Presented as part of the public programme, Tomic's film *Flotel Europa*, 2015 shows the liminal experiences of refugees, his family included, who lived on a Red Cross ship named Flotel Europa in the port of Copenhagen for over a year whilst waiting to be granted asylum.

Danish-Greenlandic artist Pia Arke examines the historical colonial relationship between Denmark and Greenland and her own identity, being from both countries. Calling herself 'a bastard artist', she ironically inhabits her position of being *in between*. In *De tre Gratier* [The Three Graces], 1993 and *Arktisk Hysteri* [Arctic Hysteria], 1996, Arke makes her audience aware of their own point of view as she defiantly returns both the gaze of the viewer and the colonial gaze.

Through Arke's work it becomes clear that the act of focusing on states of being in between or problematising the notion of being 'other' – resisting and challenging conditions of oppression – opens up a wide range of struggles, conversations and possibilities for change.

Chilean artist of Mapuche<sup>12</sup> descent Sebastián Calfuqueo also challenges concepts of gender, sexuality, and cultural identity. In *You will never be a Weye* [Nunca serás un Weye], 2015 Calfuqueo voices the taboo of queerness in contemporary Mapuche

de lanzar una bala de cañón humana a través de la frontera. En ese momento, la frontera geopolítica se convierte en una metáfora de la frontera entre lo normal y lo patológico, y es una posibilidad de que se puedan cruzar las fronteras entre naciones, centro y margen, normal y aberrante, 'nosotros y ellos', el uno y el otro.

Los espacios para reflexionar sobre la importancia de cruzar las fronteras fueron profundizados también por Vladimir Tomic, quien en su obra audiovisual *History Now* [Historia Ahora], 2015, aborda temáticas de pertenencia, relación e identidad como resultado del desplazamiento forzado. Tomic nació en Sarajevo, en la antigua Yugoslavia, y llegó a Dinamarca como solicitante de asilo a la edad de 12 años. A través de la revisión de documentos y grabaciones de su familia en la diáspora, examina también su propia identidad desde su situación actual, al tener un hogar y una familia en otro lugar, distinto al donde él nació. Presentado como parte del programa público, la película de Tomic *Flotel Europa* (2015) señala la condición liminal de los refugiados que durante un largo período de tiempo vivieron en un barco –Flotel Europa– en el puerto de Copenhague, mientras esperaban que se les concediera asilo.

Por su parte, la artista danesa-groenlandesa Pia Arke examina la histórica relación colonial entre Dinamarca y Groenlandia, y su propia identidad, al ser de ambos países. Llamándose a sí misma 'una artista bastarda', irónicamente habita en su posición de estar en el medio. En *De tre Gratier* [Las Tres Gracias], 1993, y *Arktisk Hysteri* [Histeria Ártica], 1996, Arke hace que su audiencia se percate de su propio punto de vista y devuelve desafiante tanto la mirada del espectador como la mirada del colonizador.

A través del trabajo de Arke, queda claro que el hecho de enfocarse en estados intermedios o problematizar la noción de ser 'otro' –resistir y desafiar las condiciones de opresión– abre una amplia gama de luchas, conversaciones y posibilidades activas de cambio.

El artista chileno de origen Mapuche<sup>12</sup> Sebastián Calfuqueo también desafía los conceptos

culture, while his series of sculptures *Mínimo Común Denominador*, serie *Prejuicios* [Minimum Common Denominator, Prejudices series], 2017, confronts audiences with tendencies to judge stereotypes of race, class, gender and sexuality specifically in contexts of social transformation.

The Bolivian movement of working women *Mujeres Creando* fight fiercely against oppressive patriarchal systems worldwide. For *Soft Walls* they created two site-specific murals. Inside the museum they painted a large-scale painting, *Enclaustrados en sus patrioterismos* [Locked up in their patriotisms], 2017, which through a symbolic re-reading of Bolivia and Chile's national shields criticised both countries: Bolivia's exploitation of natural resources, and Chile's self-image as it is commonly presented in some spheres: 'superior, rich and almost European'.

*Mujeres Creando* pointed towards the colonial roots of conservative neoliberalism on both sides of the contested Chile-Bolivian border – depicted as a wound – whilst looking at the countries' problematic relationships with the environment, indigenous cultures, appropriation of land and exploitation of nature as symptoms of patriarchal disorders.

In the Museum's front garden, they presented *Milagroso Altar Blasfemo* [Miraculous Blasphemous Altar], 2017. The imagery in this free-standing mural critiqued centuries of Catholic oppression and the degradation of women, whilst exposing the links that existed between the repressive Opus Dei movement and Pinochet's dictatorship<sup>13</sup>.

The conflicts addressed in *Milagroso Altar Blasfemo* resonate internationally, whilst being sharply and explicitly relevant in Chile today. In accordance with Chilean legislation, women are currently not allowed to have an abortion for reasons other than the three sanctioned by Chilean law<sup>14</sup>. In response, pro-abortion protests are taking place across the country, calling for abortion as a legitimate human right.

Chicano collective *Asco* similarly responded to the discriminatory environment that surrounded them in East Los Angeles in the 1960s. Subverting the stereotype of the Mexican muralist tradition imposed on Chicano artists in LA through a series of actions in public spaces. *Asco's* performative processions



de género, sexualidad e identidad cultural. En *You will never be a Weye*, 2015, Calfuqueo expresa el 'tabú de la rareza' –la sexualidad no binomial– en la cultura Mapuche contemporánea, mientras que su serie de esculturas *Mínimo Común Denominador*, serie *Prejuicios*, 2017, confronta a las audiencias, en contextos en que surgen tendencias a juzgar en base a estereotipos de raza, clase, género y sexualidad específicamente en momentos de transformación social.

El movimiento boliviano de mujeres trabajadoras, Mujeres Creando, lucha ferozmente contra los sistemas patriarcales opresivos en todo el mundo. Para *Muros Blandos*, el colectivo realizó dos murales de sitio específico. En el interior del museo, desplegaron una pintura a gran escala, *Enclaustrados en sus patrioterismos*, 2017 a través de una re-lectura simbólica y radical de los escudos nacionales de Bolivia y Chile que critica a ambos países, mirando hacia la exacerbada explotación de los recursos naturales de Bolivia y la auto-imagen neoliberal de Chile como 'superior, rico y casi europeo', presentada comúnmente en algunas esferas.

Mujeres Creando apuntó hacia las raíces coloniales del neoliberalismo conservador en ambos lados de la disputada frontera, representada como una herida, mientras observaba las problemáticas relaciones de ambos países con las culturas indígenas, el medio ambiente, la apropiación de la tierra y la explotación de la naturaleza como síntomas de sus *trastornos patriarcales*.

En el jardín delantero del Museo, Mujeres Creando instaló el *Milagroso Altar Blasfemo*, 2017. Este mural se opone a siglos de opresión y degradación católica sobre las mujeres, dejando en claro los vínculos que existían entre el movimiento represivo Opus Dei, la dictadura de Pinochet, sus legados y secuelas<sup>13</sup>.

Los conflictos abordados en el *Milagroso Altar Blasfemo* resuenan a nivel internacional, al tiempo que hoy son aguda y explícitamente relevantes en Chile, ya que de acuerdo a la legislación chilena, a las mujeres actualmente no se les permite tener un aborto por razones diferentes a las únicas tres

and ephemeral interventions aimed to challenge the social and political inequalities surrounding them; to reclaim and transform their identity in response to oppressive stereotypes.

Asco's action *First Supper (After a Major Riot)*, 1974 and its photographic documentation were key to the conception of *Soft Walls*. This performative meal was staged in response to the violence of the 1970 Chicano Moratorium, an Anti-Vietnam War and pro-social justice rally that turned into a riot, during which 600 people were arrested and three fatally shot by police on Whittier Boulevard. By including the painting *The Truth of the Terror in Chile* by Asco member Gronk, as a backdrop to their meal, the performance also became a public statement of solidarity with artists in Chile who were simultaneously being censored under Pinochet.

*First Supper (After a Major Riot)* started a conversation across borders and disparate experiences of oppression. It has prompted many responses internationally since 1974, and was picked up afresh within *Soft Walls* by the work of Chilean artist collective Charco. In response to recent political neglect of Chile's regions to the north and south of Santiago, Charco made work responding to severe flooding in the Atacama Region in the north of Chile, where a number of villages including Chañaral, Tierra Amarilla or El Salado were severely damaged by the floods. They used mud as a poetic metaphor for the government's lack of action and the mainstream media's quick forgetting of the floodings, which after only a few days of media attention were replaced by matters deemed more relevant in Santiago. In *A un año de Atacama [A year after Atacama]*, 2016 the members of Charco covered themselves in mud and walked around Santiago for a day as a performative act of protest, making visible and drawing bypassers' awareness to the flooding in the desert. They completed the action by sharing a typical Chilean meal, a 'completo', in the city centre at Santiago's Plaza de Armas, in this way bringing their collective awareness and embodiment of the atrocities of the regional floods momentarily to the centre of the capital city.



que actualmente están sancionadas por la ley chilena, que deja fuera la voluntad de la mujer<sup>14</sup>. En respuesta, se están llevando a cabo protestas a favor del aborto en todo el país, reclamándolo como un derecho humano y de salud legítimo.

Más de cincuenta años atrás, el colectivo chicano Asco respondió de manera similar al ambiente discriminatorio que los rodeaba en el este de Los Ángeles, EE.UU., en los años sesenta. Subvirtiendo el estereotipo de la tradición muralista mexicana impuesta a los artistas chicanos en Los Ángeles a través de una serie de acciones en espacios públicos, las procesiones performáticas de Asco y sus intervenciones efímeras apuntaron a desafiar las desigualdades sociales y políticas que los rodeaban; a reclamar y transformar su identidad en respuesta a estereotipos opresivos.

La acción de Asco *First Supper (After a Major Riot)* [Primera Cena (Luego de un gran disturbio)] 1974, y su documentación fotográfica fueron claves en la concepción de *Muros Blandos*. Esta cena performática se organizó en respuesta a la violencia del Chicano Moratorium de 1970, una protesta pro justicia social y anti-guerra de Vietnam, que se convirtió finalmente en una revuelta en la que seiscientos personas fueron arrestadas y tres asesinadas por la policía en Whittier Boulevard, justo donde la mesa fue instalada. Al incluir al fondo la pintura *The Truth of the Terror in Chile* [La verdad del terror en Chile] del miembro de Asco Gronk, la acción también se convirtió en una declaración pública de solidaridad con los artistas en Chile, que al mismo tiempo estaban siendo reprimidos bajo el régimen de Pinochet.

*First Supper (After a Major Riot)* inició una conversación a través de las fronteras y experiencias dispares de opresión. Esta obra ha provocado muchas respuestas a nivel internacional desde 1974 y fue recuperada de nuevo en *Muros Blandos* a través del trabajo del colectivo chileno Charco. En respuesta al reciente descuido político de las regiones de Chile al norte y al sur de Santiago, Charco realizó obras en respuesta a las graves inundaciones en la región de Atacama, en el norte del país, donde

Through these works and the conversations they activated, *Soft Walls – Being Between Borders* aimed to question notions of migration, otherness, and open up possibilities of social transformation.

•

*Knowledge emerges only through invention and re-invention, through the restless, impatient, continuing, hopeful inquiry human beings pursue in the world, with the world, and with each other.*

Paulo Freire<sup>15</sup>

In the wake of ever-more divisive politics around the globe, *Muros Blandos* looked to Freire, Fanon, Glissant, Haraway and Neimanis' ideas as more relevant than ever. In the neo-liberal present, when colonialism is far from over, global capitalism continues much of the work that processes of colonisation first set in motion. Power imbalances dictated by class, race, and gender continue to enable capitalist modes of production in which the need for cheap labour to produce value goes hand-in-hand with unsustainable exploitation of natural resources.

In response, notions of solidarity, relation, inter-species entanglement and fluidity become increasingly vital to continue counter-conversations; as tools to challenge ongoing conditions of oppression. There are without a doubt many more layers to be considered, however for its five month duration, and through the ripples of knowledge and experience that have been shared as a result, the exhibition and public programme created a space that held, shared and carried forward multiple opportunities to gradually, reciprocally shift the roles of oppressor and oppressed. Through these states of being in between, rigid hierarchies soften and fixed boundaries between self and other open up, leading to fluid channels of communication and ever-new possibilities of transformation.

Daniela Berger, Lily Hall and Mette Kjærgaard Præst

varios pueblos y ciudades, como Chañaral, Tierra Amarilla o El Salado, sufrieron graves daños en 2015 y 2017. Charco utiliza el barro como una metáfora poética para la falta de acción del gobierno y el rápido olvido de las inundaciones por parte de los principales medios de comunicación, que después de unos pocos días de atención mediática reemplazaron dicha catástrofe por cualquier asunto que se considerase 'más relevante' en la capital. En *A un año de Atacama*, 2016, los miembros de Charco se cubrieron de barro y caminaron alrededor de Santiago por un día como acto de protesta, haciendo visible y atrayendo la atención de los transeúntes respecto a las inundaciones en el Norte. Concluyeron la acción compartiendo una comida típica chilena: un 'completo' en la Plaza de Armas del centro de la ciudad de Santiago, llevando de esta manera su conciencia colectiva y la encarnación de las atrocidades de las inundaciones regionales al centro de la capital y del país.

Es a través de estas obras y de todas las conversaciones y conexiones que activaron, que *Muros Blandos – Ser entre bordes* se propuso cuestionar las nociones de frontera, migración, y otredad y abrir así posibilidades de cambio social.

•

*El conocimiento emerge solo a través de la invención y re-inventión, a través del cuestionamiento sin descanso, impaciente, continuo y esperanzado de seres humanos en búsqueda en el mundo, con el mundo y en unos con otros.*

Paulo Freire<sup>15</sup>

Como consecuencia de políticas cada vez más divisorias en todo el mundo, *Muros Blandos* consideró las ideas de Freire, Fanon, Glissant, Haraway y Neimanis como más relevantes que nunca. En el presente neoliberal, cuando el colonialismo está lejos de haber terminado, el capitalismo global continúa gran parte del trabajo que los procesos de colonización pusieron en marcha en primera instancia. Los desequilibrios



de poder dictados por clase, raza, género y sexualidad continúan permitiendo modos de producción capitalistas en los que la necesidad de mano de obra barata para producir valor va de la mano con la explotación insostenible de los recursos naturales.

En respuesta a ello, las nociones de solidaridad, de relación, el entrelazamiento de especies y la fluidez se vuelven cada vez más vitales para continuar las conversaciones de resistencia; son ellas mismas herramientas para desafiar las condiciones actuales de opresión. Sin duda, hay muchas más capas a considerar, no obstante, estamos orgullosos de haber creado un espacio que contuvo, compartió y llevó adelante múltiples oportunidades para cambiar gradual y recíprocamente los roles de opresor y oprimido. Es a través de estos estados de 'estar entre bordes' que las jerarquías rígidas se desdibujan, y los límites fijos entre el yo y los demás se abren, lo que lleva a canales de comunicación fluidos y a siempre nuevas posibilidades de transformación.

Daniela Berger, Lily Hall y Mette Kjærgaard Præst



- 1 Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed*. London: Penguin, 1996, p.46. Traducido por Myra Bergman Ramos.
- 2 *Ibid.*, p.77.
- 3 Aproximadamente 670 obras de arte donadas se incluyeron en dos exposiciones a gran escala en mayo de 1972; en el edificio UNCTAD III, y el Museo de Arte Contemporáneo en su primera sede en Quinta Normal, Santiago.
- 4 Betsy Wing, "Translator's Introduction". En: Édouard Glissant, *Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997, pp. XI-XX.
- 5 Édouard Glissant y Manthia Diawara, "One World in Relation: Édouard Glissant in Conversation with Manthia Diawara"; *Nka Journal of Contemporary African Art*, Volumen 2011, N. 28, p.9.
- 6 La Enciclopedia Británica define: "Ecofeminismo [...] es una rama del feminismo [...] que utiliza los principios feministas básicos de igualdad entre los géneros, una revalorización de estructuras no patriarcales o no lineales y una visión del mundo que respeta los procesos orgánicos, las conexiones holísticas y los méritos de la intuición y la colaboración". Ver en línea: [www.britannica.com/topic/ecofeminism](http://www.britannica.com/topic/ecofeminism). También Stacy Alaimo propone que el "[...]el ecofeminismo busca fortalecer los vínculos entre las mujeres y la naturaleza criticando sus opresiones paralelas y alentando una ética de cuidado y una política de solidaridad [...]". En: Stacy Alaimo, "Cyborg and Ecofeminist Interventions: Challenges for an Environmental Feminism". En: *Feminist Studies*, Vol. 20, N. 1 (Spring, 1994), pp.133-152.
- 7 "[...] el post-humanismo nombra un momento histórico en el que es cada vez más imposible ignorar el descentramiento de lo humano por su imbricación en redes técnicas, médicas, informáticas y económicas, un desarrollo histórico que apunta hacia la necesidad de nuevos paradigmas teóricos [...]". Cary Wolfe, *What is Posthumanism?* (Posthumanities 8 series). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009, pp. XV-XVI.
- 8 Donna J. Haraway, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century". En: *Manifestly Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016, p.16. Primera edición, 1985.
- 9 *Ibid.*, p.17.
- 1 Paulo Freire, Myra Bergman Ramos (trans.), *Pedagogy of the Oppressed*, London: Penguin, 1996, p.46.
- 2 *Ibid.*, p.77.
- 3 Approximately 670 donated artworks were included in two large-scale exhibitions in May 1972; at the UNCTAD III building, and Museo de Arte Contemporáneo at its first venue in Quinta Normal, Santiago.
- 4 Betsy Wing, Translator's Introduction; in: Édouard Glissant, *Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997, pp. XI-XX.
- 5 Édouard Glissant and Manthia Diawara, "One World in Relation: Édouard Glissant in Conversation with Manthia Diawara" in *NKA Journal of Contemporary African Art*, Volume 2011, Issue 28, p.9.
- 6 Enciclopedia Britanica states: 'Ecofeminism [...] is a branch of feminism [...] that uses the basic feminist tenets of equality between genders, a revaluing of non-patriarchal or nonlinear structures, and a view of the world that respects organic processes, holistic connections, and the merits of intuition and collaboration'. See: <https://www.britannica.com/topic/ecofeminism>. Stacy Alaimo poses that '...ecofeminism seeks to strengthen the bonds between women and nature by critiquing their parallel oppressions and encouraging an ethic of caring and a politics of solidarity...'; in: Stacy Alaimo, 'Cyborg and Ecofeminist Interventions: Challenges for an Environmental Feminism', in: *Feminist Studies*, Vol. 20, No. 1 (Spring, 1994), pp.133-152.
- 7 '...posthumanism names a historical moment in which the decentering of the human by its imbrication in technical, medical, informatic, and economic networks is increasingly impossible to ignore, a historical development that points toward the necessity of new theoretical paradigms...'. Cary Wolfe, *What is Posthumanism?* (Posthumanities 8 series), Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. pp. XV-XVI.
- 8 Donna J. Haraway, 'A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century'; in: *Manifestly Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016, p.16. First published 1985.
- 9 *Ibid.*, p.17.



- <sup>10</sup> Astrida Neimanis, *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. London: Bloomsbury Academic, 2017, p.2.
- <sup>11</sup> The Institute of Psychiatry of The State of Baja, California, EE.UU.
- <sup>12</sup> Los Mapuche son un grupo indígena, originarios de la región centro-sur de Chile y el suroeste de Argentina, incluidas partes de la región patagónica. El término 'Mapuche' se refiere hoy a personas de ascendencia Mapuche, que tienen nombres o apellidos que vienen de la lengua 'Mapudungun', o personas que se adscriben a las estructuras sociales y económicas y las creencias religiosas de la cultura Mapuche. El pueblo Mapuche es, hasta la fecha, víctima del uso desmedido e ilegal de la fuerza y represión por parte del Estado chileno.
- <sup>13</sup> La cercanía entre la Iglesia Católica y los militares en Chile se puede rastrear, por ejemplo, en la figura de la Virgen del Carmen, una devoción local de la Virgen María; en 1817 se la nombró como Reina y Madre de Chile, Patrona y General de los Servicios de Bernardo O'Higgins. Ver en línea: [www.virgendelcarmen.cl/vdc-en-la-historia-de-chile.php](http://www.virgendelcarmen.cl/vdc-en-la-historia-de-chile.php) (consultado el 11/10/2018). Respecto al movimiento del Opus Dei y su relación con la dictadura de Pinochet y el desarrollo de una economía neoliberal, se menciona que: "El Opus Dei ayudó a justificar la riqueza a través de la "ética del trabajo". [...] asignándole una responsabilidad y misión social: contribuir al desarrollo, generando riqueza a través del "emprendimiento", y legitimando el libre mercado". En: Verónica Valdivia Ortiz de Zárate, "La Unión Demócrata Independiente (UDI): un caso de conservadurismo modernizador en Chile". En: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Colloques*, 25/01/2016, consultado el 11/10/2018. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/68811>; DOI: 10.4000/nuevomundo.68811.
- <sup>14</sup> Las únicas tres causas aprobadas actualmente para el aborto en la ley chilena son el riesgo de vida de la madre, la 'inviabilidad' del bebé o la violación probada de la madre. Este último debe estar documentado de manera consistente y se debe iniciar un reclamo legal para ser considerado. Este contexto conservador choca con más de cien casos de abuso infantil dentro de la Iglesia Católica que se han divulgado desde Arica a Punta Arenas, un momento sin precedentes en la historia local, que ha llevado a la renuncia de treinta y cuatro Obispos (una acción incentivada por el Papa en Roma).
- <sup>15</sup> Freire, Paulo, p.72.
- <sup>10</sup> Astrida Neimanis, *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. London : Bloomsbury Academic, 2017, p.2.
- <sup>11</sup> The Institute of Psychiatry of The State of Baja, California, U.S.A.
- <sup>12</sup> The Mapuche are a group of indigenous people, native from the south-central region of Chile and southwestern Argentina, including parts of the Patagonia region. The term 'Mapuche' refers today to people from Mapuche ancestry – having names or lastnames coming from 'Mapudungun' – or people that ascribe to the social and economic structures and religious beliefs of Mapuche culture. Today, the Mapuche are still victims of the violence and repression of the Chilean State.
- <sup>13</sup> The closeness between the Catholic Church and the military in Chile can be traced the figure of the Virgen del Carmen, a local devotion of the Virgin Mary. In 1817 she was sworn as Queen and Mother of Chile, Patron and General of the Services of Bernardo O'Higgins. See: <http://www.virgendelcarmen.cl/vdc-en-la-historia-de-chile.php> (consulted 11/10/2018). Regarding the Opus Dei movement and its relation to Pinochet's dictatorship and the development of a neoliberal economy, it has been mentioned that: 'Opus Dei helped justify wealth through the ethic of work' [...], assigning it with a social responsibility and mission: to contribute to development, generating wealth by means of 'entrepreneurship', and legitimating free market'. In: Verónica Valdivia Ortiz de Zárate, "La unión demócrata independiente (UDI): un caso de conservadurismo modernizador en Chile", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Colloques*, 25/01/2016, consulted on 11/10/2018. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/68811> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.68811. Translated by the authors.
- <sup>14</sup> The only three currently approved causes for abortion in Chilean law are proved risk of life of the mother, 'inviability' of the baby, or proved rape of the mother. The latter has to be consistently documented and a legal claim initiated in order to be considered. This clashes with over a hundred cases of child abuse within the Catholic Church that have been disclosed from Arica to Punta Arenas, a moment without precedent in local history, which has led to the resignation of thirty four Bishops (an action urged by the Pope in Rome).
- <sup>15</sup> Freire, Paulo, p.72.

# EL MUSEO, LOS CUERPOS Y LA NACIÓN

MUSEUM, BODIES AND NATION

Francisca Márquez • Antropóloga / Anthropologist

UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO, SANTIAGO, CHILE

34 / 35

*Los jóvenes afrodescendientes, dentro de una estructura transparente, pintan con colores brillantes sobre el muro plástico; flores, árboles, banderas chilenas que flamean en la proa de un barco. Pintan en una sala del museo, sobre un espacio translúcido que puede ser mirado de lado y lado. "Migración y otredad" reza el video que los proyecta sobre la web del Museo Solidaridad Salvador Allende. En una sala aldeaña, un joven Mapuche trenza largas colas de caballos; vestido de machi, nos recuerda que en la historia de la nación no existe la homosexualidad, porque ella se construye sobre dualidades estancas de la dominación masculina sobre lo femenino. El cuerpo del joven Mapuche nos anuncia el "reconocimiento a la condición mutable de las categorías"<sup>1</sup>. Una voz femenina nos advierte entonces, que si hay una imagen recurrente en la sociedad patriarcal, esta es la puta. Sobre los muros de la sala del museo, los próceres de la patria nos provocan en sus gestos obscenos y seminales adornados de la simbología de los poderes estatales y eclesiales; es el peso del patriarcado. Y mientras un grupo de jóvenes embarra sus cuerpos, para recordarnos que todos somos barro y al barro volveremos una y otra vez; en una playa fronteriza, un artista lanza su cuerpo por los aires para desafiar la frontera y jerarquías naturalizadas. Cuerpos embarrados cosen en sus ropajes mapas impresos, gestos que desestabilizan las imágenes retóricas de nuestras fronteras. Y de allí que la bandera patria se las*

Two young African-origin men, inside a transparent structure, paint with bright colours on its plastic walls; flowers, trees, Chilean flags waving over a ship's prow. They paint in a museum room, within a translucent space which can be seen from side to the other "Migration and otherness" says the video on the website of the Museum of Solidarity Salvador Allende. In an adjacent room, a young Mapuche braids long horse tails; dressed as a spiritual leader, a *machi*, he reminds us that in the story of our nation homosexuality does not exist, because it is constituted on stiff dualities of male domination over the female. The body of this young Mapuche announces the 'recognition of the mutable condition of categories'<sup>1</sup>. A female voice then warns us that if there is a recurrent image in patriarchal society, that is the image of the whore. Over the museum walls, the founding fathers of the nation provoke us through their obscene and seminal gestures adorned by symbols of state and clergy; it is the weight of the patriarchy. And while a group of youngsters cover their bodies with mud, to remind us that mud we all are and to mud we return over and over again; on a beach on a borderline, an artist throws himself up in the air to defy both borders and naturalised hierarchies. Muddied bodies stitch printed maps in their clothes, gestures which destabilise rhetoric images of our borders. And from there, the national flag has to look at our national fissures and borders – solely upon effort and force – of the cracked-up land of us all.



*tenga que ver, a punta de empeño y fuerza, con esas fisuras y bordes patrios, de la resquebrajada tierra de todos. Mientras los cuerpos y gestos transcurren frente a la mirada del espectador, las percusiones rítmicas del Silmarillion, suenan alegres celebrando a cada uno de los artistas.*

Estas son algunas de las imágenes que se nos ofrecen en la exposición *Muros Blandos* en el Museo de la Solidaridad, lugar emblemático del arte como resistencia política. La provocación es paradójica: ablandar los muros naturalizados de la frontera, desde un lugar que históricamente ha sido el sitio privilegiado de la institucionalización y normalización del discurso patrio. Y sin embargo, el Museo nos invita a su desestabilización, para fisurarlo, ablandarlo y hacerlo poroso. Una frontera y un discurso que se transgreden a través de lecturas y prácticas de artistas de nacionalidades y orígenes diversos. *Muros Blandos*, es una exposición que apela a cuestionar los bordes, no solo de las instituciones como lugares de debate político, sino también de la identidad sexual, de la normalidad o de la geografía territorial.

En este ejercicio emancipador y disruptivo, son los cuerpos los invitados a activar la resistencia política a través del arte: cuerpos que pintan, que se embarran, que se lanzan, que se muestran, que se visten y trasvisten. ¿Por qué elegir el cuerpo para perturbar y desestabilizar las certezas del poder en la construcción social de los Estados nación? Siguiendo a Judith Butler y Diana Taylor, diremos que el gesto de lanzar el cuerpo por los aires para cruzar simbólicamente las fronteras podría ser un buen ejemplo a través del cual un derecho es ejercitado, incluso cuando no existe ese derecho, o precisamente porque no existe ese derecho. Exhibir el cuerpo moreno, embarrado, sucio, se transforma así en un ejercicio de libertad, cuando se hace con otros y en las arenas públicas. Pero, ¿qué significa reivindicar derechos cuando no se tiene ninguno? Significa traducir al lenguaje dominante, pero no para ratificar su poder, sino para ponerlo en evidencia públicamente y resistir a

And while bodies and gestures confront the spectator, rhythmic percussions of the Silmarillion resonate merrily, celebrating each one of the artists.

Those are some of the images offered to us in the exhibition *Soft Walls – Being Between Borders* at the Museo de la Solidaridad Salvador Allende, an emblematic place for art as political resistance. Its provocation is paradoxical: to soften the naturalised border walls, from a place that has historically been the privileged site of institutionalisation and normalisation of the national discourse. And yet, the Museum invites us to destabilise it, to crack it, soften it and make it porous. A frontier and a discourse that transgressed through readings and practices of artists of diverse nationalities and origins. *Soft Walls* is an exhibition that appeals to us to question boundaries, not only of institutions as places of political debate, but also of sexual identity, normality or territorial geography.

In this emancipatory and disruptive exercise, bodies are invited to activate political resistance through art: bodies which paint, get dirty, get thrown away, are exposed, dressed and cross-dressed. So, why choose the body to disturb and destabilise power certainties in the social construction of nation-states? Following Judith Butler and Diana Taylor, we will say that the gesture of throwing the body into the air to symbolically cross borders could be a good example through which a right is exercised, even when that right does not exist, or precisely because that right does not exist. Exhibiting the brown, muddy, dirty body is thus transformed into an exercise of freedom, when done with others and in public arenas. But what does it mean to claim rights when you do not have any? It means translating into the dominant language. Not to ratify its power, but instead to publicly expose and resist its violence; such as the gesture of stitching the border's cartography into your own clothing, muddled by that desert land. The body acts, and in its action, the bases of a much needed power is reclaimed. The truth is that above disobedience, every performance is by definition a political gesture. In the ephemeral aspects of performance, dance, painting, transvestite bodies and muddy bodies,



su violencia; como el gesto de coser la cartografía de la frontera en el propio ropaje embarrado por esa tierra del desierto. El cuerpo actúa y en el actuar se reclaman las bases del poder que hace falta. Lo cierto es que más que desobediencia, toda performance es por definición un gesto político. En lo efímero de la performance, del baile, de la pintura, de los cuerpos travestidos, de los cuerpos empolvados de tierra, se vislumbra un acto y un gesto que viene a romper con el fatal designio de la dominación, patriarcal y blanca. La puesta en escena del cuerpo es por definición entonces, un acto de posesión y como tal contribuye a su legalidad y visibilidad. Si admitimos que las prácticas performáticas transmiten conocimiento y saber vital, es porque en ellas hay también memorias, tradiciones y reclamos por su propio lugar en la historia.

Como nos señala Diana Taylor, la cultura no es algo petrificado en el papel ni en la escritura, sino arena de disputa social en la cual los actores se unen para luchar por el derecho a estar ahí, a pesar de los muros. En cada baile y movimiento del cuerpo se establecen reivindicaciones de agencia cultural. El arte ilumina lo lúdico y lo estético, lo liminal y lo simbólico. Todos estamos en escena, todos los actores participamos en simultáneo y entrelazados (como las colas de caballo de Calfuqueo) en este drama, aunque hayamos perdido incluso la capacidad del habla. La "agencia cultural", como en la muestra que nos ofrece el Museo de la Solidaridad, no es individual sino colectiva; colectivos son cada uno de los movimientos, de los ritmos, de las acciones de representación. Es esta condición la que le otorga su impronta y condición política a la puesta en escena de cada cuerpo y cada artista. Y si los Estados nación rigidizaron las categorías de comprensión, con las prácticas corporalizadas se recuperan otras formas de conocer y reclamar. La danza y el juego, en tanto actos efímeros y difícilmente reprimibles, toman su sitio en la configuración de nuestros *saber-hacer*.

Lo fascinante de esta provocación de *Muros Blandos* es que desplegándose en espacios

we can observe an act and a gesture which seeks to break away from the fatal design of patriarchal and white domination. Then, the staging of the body is by definition an act of possession, and as such contributes to its lawfulness and visibility. If we admit that performative practices transmit knowledge and vital wisdom, it is because there are also memories, traditions and claims for a place in history itself.

As pointed out by Diana Taylor, culture is something not written in paper nor in stone, but an arena of social dispute in which people join in to fight for their right to be there, in spite of walls. Vindications of cultural agency are established in each dance and movement of the body. Art illuminates the ludic and the aesthetic, the liminal and the symbolic. We are all on stage, all actors participate simultaneously and intertwine in this drama (like the horsetails of Calfuqueo), even if we have lost the capacity of speech. This "cultural agency", as in the exhibition at Museo de la Solidaridad, is not individual but collective; collective are each one of the movements, of the rhythms, of the actions of representation. It is this condition that makes a political imprint on the staging of each body and each artist. And if the nation-states stiffen categories of understanding, corporalised practices recover other ways of knowing and claiming. Dance and play, as ephemeral acts which are difficult to repress, take their place in the configuration of our know-how.

The fascinating thing about this instigation of *Soft Walls* is that by unfolding in public spaces such as the museum gallery, each of these actions allows an agency which to reveal itself, requires our presence. It is the spectator who is invited to decipher and translate these residual and imaginary movements. For those of us who have been able to see the exhibition, these are movements and artistic expressions that do not necessarily enjoy easy translatability, so they can remain enigmatic and indecipherable. But what we are certain of, observing each artist and collective, is that corporalisation triggers reflexivity and allows us to trace traditions and resistances from subalternity.

It should also be noted that if the desire for

públicos como la sala del museo, cada una de estas acciones permite una agencia que para revelarse requiere de nuestra presencia. Es el espectador el invitado a descifrar y traducir estos movimientos residuales e imaginarios. Para quienes hemos podido ver la muestra, estos son movimientos y expresiones artísticas que no necesariamente gozan de fácil traductibilidad, por lo que pueden permanecer enigmáticos e indescifrables a la cultura del lenguaje letrado. Pero de lo que estamos ciertos, observando a cada artista y colectivo, es que la corporalización gatilla la reflexividad y nos permite rastrear tradiciones y resistencias desde la subalternidad.

Habría que señalar también, que si el deseo de la política y la *vita activa* perdura entre nosotros, es justamente gracias a que ella se hace de saberes corporalizados, vivos y siempre inasibles; y por eso mismo, fascinantemente heterotópicos. Las implicancias políticas de la performance hablan de 'saberes otros' que no se corresponden con el archivo y guion museográfico tradicional, un guion que niega y prohíbe las voces diversas. Las prácticas del cuerpo vienen a desordenar las categorías y el orden, a subvertirlo, aunque sea para molestar, para romper los "marcos sociales de la memoria". El cuerpo de denuncia, representado simbólicamente, incomoda e incomodando interroga al espectador para emanciparlo de sus propias ataduras. Ellos están ahí, desafiándonos con su pintura, con su barro, porque desacralizan lo instituido haciendo del museo un espacio que ayuda a anular los códigos de referencias estéticos para invitarnos a cruzar muros y fronteras.

Retomando caminos insospechados, la muestra no solo es una invitación a "habitar los museos como lugares hechos de muros blandos, cuestionables y abiertos a infiltraciones", por sobre todo, es la posibilidad de actualizar categorías y narrativas sociales reificadas, para hacerlas más próximas. Es la invitación a la construcción crítica de una poética del poder.

La invitación de *Muros Blandos* nos advierte también, que ese poder solo será factible si los territorios que lo cobijan son capaces de

politics and *vita activa* endures between us, it is precisely because it is made of bodily knowledge, alive and always ungraspable; and for that very reason, fascinatingly heterotopic. The political implications of the performance speak of 'other knowledge' that does not correspond to the archive and traditional museographic script, a script that denies and prohibits diverse voices. The practices of the body come forward to disrupt order and its categories, to subvert it, even if it is to annoy, to break the "social frames of memory". The body of complaint, represented symbolically, discomforts and in discomfort interrogates the viewers to emancipate them from their own bonds. They are there, daring us with their painting, with their mud, because they desacralise the instituted by making the museum shift into a space that helps to annul the codes of aesthetic references, inviting us to cross walls and borders.

Retaking unsuspected roads, the exhibition is not only an invitation to "inhabit museums as places made of soft, questionable walls and open to infiltration", but above all, it is the possibility of updating reified social categories and narratives, to move them closer. It is the invitation to a critical construction of a poetics of power.

The appeal of *Soft Walls* also warns us that this power will only be feasible if the territories which shelter it are able to nourish and expand the 'fields of the possible'. The construction of communicating vessels and translocalities is a condition for the realization of *vita activa* (Arendt, 1961). The bodies exhibited here, in the rooms of the museum, ask us to observe and follow the real and imaginary displacements that gave birth to our nation-state. They show us that together with the irruption of transnational flows, the geographies of our States form a network of deep and complex tensions. But just like rivers, the lattices of diverse cultures leave furrows, defining limits and borders of occupation, of different uses and alterities. In these territories of firefighting friction, the question of the political dimension of the experience of diversity as a symbol of emancipation is imposed on us. Who belongs to the nation? Analysing territories from their communicating vessels and flows requires an effort



alimentar y ensanchar 'el campo de lo posible'. La construcción de vasos comunicantes y translocalidades es una condición a la realización de la *vita activa* (Arendt 1961). Los cuerpos aquí exhibidos, en las salas del museo, llaman a observar y seguir los desplazamientos reales e imaginarios que dieron nacimiento a nuestro Estado-nación. Ellos nos muestran que junto a la irrupción de los flujos transnacionales, las geografías de nuestros Estados forman un entramado de tensiones profundas y complejas. Pero como los ríos, los entramados de culturas diversas dejan surcos, definiendo límites y fronteras de ocupación, de usos y alteridades diferenciadas. En estos territorios de fricción contrafuegos, la pregunta por la dimensión política de la experiencia de la diversidad como símbolo de la emancipación se nos impone. ¿Quién pertenece a la nación? Pensar los territorios desde sus vasos comunicantes y flujos exige un esfuerzo por resituar la mirada más allá de las estrechas fronteras de la nación. La pregunta por la génesis de nuevas configuraciones culturales y de soberanías en los espacios transnacionales es un trabajo que hay que realizar.

En estos términos, el Museo de la Solidaridad nos ofrece un guion museográfico que no se reduce solo al develamiento de las estructuras de poder, sino también a la comprensión de las resistencias hacia las formas espaciales del control social. De lo que se trata entonces, es de asir aquellas dimensiones de la cotidianidad que permitan constituir una cultura del ciudadano que, sin renunciar al terruño, se abra en sus prácticas e imaginación a universos siempre posibles de explorar. Ni tan próximo ni tan lejano, pero que se construya en esta relación de pertenencia fronteriza, entendida como esa línea indeleble que se puede cruzar y mirar de uno y otro lado.

El desafío es visualizar las múltiples conexiones del mundo, de modo que aparezca el cronotopo de la cultura como sitio de viaje, de intercambios y un habitar que nunca es lineal ni horizontal. ¿Cómo describir entonces,

to relocate our gaze beyond the narrow borders of the nation. The question about the genesis of new cultural configurations and sovereignties in transnational spaces is work that must be done.

In these terms, the Museo de la Solidaridad offers us a script that is not solely reduced to the unveiling of power structures, but also to the understanding of resistances towards spatial forms of social control. What is necessary then, is to grab those dimensions of daily life that allow us to build a culture of the citizen that, without renouncing the homeland, opens its actions and imagination to universes that are always possible to explore. Neither too close nor too distant, but certainly built on this relation of belonging to a borderline, understood as that indelible line that can be crossed and looked upon from either one side or the other.

The challenge is to visualise the multiple connections of the world, so that the chronotope of culture appears as a place of travel, of exchanges and a way of dwelling that is never linear nor horizontal. How to describe then, from the curatorial and the museographic script, differences and cultural forms that compete to be represented in the time and space of cross-border, transgender, renegade culture? The construction of counter narratives that evoke and erase its totalising and homogenising frontiers can be a fruitful path. A museum that aims to understand the historicity built and disputed there, the sites of displacement, interference and interaction. A museographic exercise, which opens up eyes and prevents nations from being covered up with essentialist identities in their patrimonialist exercises, where a homogeneous discourse of progress, *chronos* and *topos* of social narratives is imposed.

The challenge of museographic representation is the portrait and understanding of these local and global historical encounters with all that they possess in terms of deliberation, domination and resistance. A museography of hybrid, cosmopolitan and deep-rooted experiences that may open paths towards the understanding of our nations as the anchors of translocality; as passages for the movement of bodies and goods, because this march may not be able to stop.

The Museo de la Solidaridad Salvador Allende



desde la curaduría y el guion museográfico, las diferencias y las formas culturales que compiten para ser representadas en ese tiempo y espacio que es la cultura transfronteriza, transgénero, transfuga? La construcción de contra narrativas, que evocan y borran sus fronteras totalizantes y homogeneizantes puede ser un camino fructífero. Un museo que se oriente a comprender las historicidades allí construidas y disputadas, los sitios de desplazamientos, interferencias e interacción. Ejercicio museográfico, que abra la mirada e impida que las naciones en sus ejercicios patrimonializantes se cubran de identidades esencialistas donde se imponga un discurso homogéneo del progreso, de los cronos y los topos de las narrativas sociales.

El desafío de la representación museográfica, es el retrato y comprensión de estos encuentros históricos locales y globales con todo lo que ellos poseen de deliberación, dominación y resistencia. Una museografía de las experiencias híbridas, cosmopolitas y enraizadas que abran caminos hacia la comprensión de nuestras naciones como ágoras de la translocalidad; como pasajes de movimientos de cuerpos y enseres, porque la marcha quizás ya no pueda detenerse.

El Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) o el antiguo Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA), nace derribando muros –políticos, sociales y utópicos– a través del arte. Su *Pedagogía del Oprimido* (Freire, 1968) nos continúa increpando a 'ser entre bordes' y así desafiar las condiciones de opresión. En estos términos, el museo como dispositivo signifiante es también una metáfora de lo que acontece en Chile. De ahí la relevancia que hoy acoja a todos aquellos cuerpos históricamente expulsados por el color de su piel, su estética, su tamaño, su nacionalidad, su clase o su orientación sexual. En estos términos *Muros Blandos* del Museo de la Solidaridad, nos recuerda que el arte como toda expresión de la cultura, no podrá jamás sustraerse a la actualización de la historia.



(MSSA) or the old Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA) [Museum of International Resistance Salvador Allende], was born by breaking down walls – political, social and utopian – through art. Its *Pedagogy of the Oppressed* (Freire, 1968) continues to challenge us to be 'in between borders' and thus challenge conditions of oppression. In these terms, the museum as a signifying device is also a metaphor for what happens in Chile. Hence its relevance today, in that it welcomes all those bodies historically expelled by the colour of their skin, their aesthetics, their size, their nationality, their class or their sexual orientation. In these terms *Soft Walls* at the Museo de la Solidaridad reminds us that art as any expression of culture, will never afford to escape the updating of history.

<sup>1</sup> Referencia al video institucional de la exposición. / Reference to exhibition's institutional video.

## REFERENCIAS

- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 1998 (1958).
- Butler, Judith. "Performatividad, Precariedad y Políticas Sexuales". En *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, Vol. 4, N.3, Septiembre-Diciembre 2009, Madrid: Antropólogos Iberoamericanos en Red, ISSN: 1695-9752, pp. 321-336. Recuperado de: [www.aibr.org](http://www.aibr.org)
- Muscatello, Mariagrazia. "El rol de los museos en el siglo XXI. Sobre la curaduría *Muros Blandos*" en el MSSA | Dic 18. En Revista *Artishock*, recuperado de: <http://artishockrevista.com/2017/12/18/museos-curaduria-muros-blandos-mssa/>
- Freire, Paulo. *Pedagogía del Oprimido*. Montevideo: Tierra Nueva, 1970.
- Márquez, Francisca. "Los cuerpos que faltan: memorias, impactos y subversiones en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile (1973-2015)". En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(2), 2016.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Perder la forma humana: una imagen sísmica de la década de 1980 en América Latina*, Barcelona: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado. 2015.

## REFERENCES

- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Buenos Aires: Paidós, 1998 (1958).
- Butler, Judith. "Performativity, precarity and sexual politics". In: *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, Vol. 4, N. 3, September-December 2009, Madrid: Antropólogos Iberoamericanos en Red, ISSN: 1695-9752, pp. 321-336, [www.aibr.org](http://www.aibr.org).
- Muscatello, Mariagrazia. "El rol de los museos en el siglo XXI. Sobre la curaduría "Muros Blandos" en el MSSA" | Dec 18. In *Artishock*: <http://artishockrevista.com/2017/12/18/museos-curaduria-muros-blandos-mssa/>
- Freire, Paulo. *Pedagogy of the Oppressed*. Montevideo: Tierra Nueva, 1970.
- Márquez, Francisca. "The missing bodies: memories, impacts and subversions in the National Museum of Arts of Santiago, Chile. (1973-2015)". In: *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(2), 2016.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *To Lose Human Form: a Seismic Image of the Decade of 1980s in Latin America*. Barcelona: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
- Taylor, Diana. *The archive and the repertoire: the performative cultural memory in the Americas*. Santiago, Chile: Ed. Universidad Alberto Hurtado, 2015.





# MUROS BLANDOS: UN RECORRIDO CONVERSADO

SOFT WALLS: A TOUR IN DIALOGUE

Ignacia Biskupovic y Jessica Figueroa  
Área Programas Públicos / Public Programme

42 / 43

A partir de la exposición *Muros Blandos*, el Equipo de Mediación del Área Programas Públicos del MSSA diseñó un *Recorrido Conversado* con la intención de atender a la diversidad de inquietudes e intereses de los públicos que visitan el Museo. A nivel teórico esta iniciativa, como otras que han sido implementadas por el equipo, se sitúa en la perspectiva crítica de la pedagogía desarrollada principalmente por Paulo Freire, quien propuso la educación como una práctica colaborativa de la libertad, en la que intervienen afectos y sentidos que posicionan a las personas como protagonistas en la construcción del pensamiento, a partir de la contextualización de las obras de arte, la experimentación y la experiencia estética<sup>1</sup>.

La propuesta de este *Recorrido Conversado* consistió en generar una instancia de reflexión crítica, tanto individual como colectiva, en torno a los ejes temáticos propuestos en la exposición, tales como migración, otredad y periferia. Siguiendo estos lineamientos, las estrategias de mediación artística desarrolladas buscaron facilitar un espacio de diálogo horizontal que permitiera poner en tensión dichas nociones y sus constructos sociales.

Uno de los mayores desafíos de esta propuesta fue la exploración del diálogo como una herramienta de construcción de sentidos y conocimientos comunes más allá de lo textual y discursivo, para llevarlo al terreno de la experiencia personal, del cuerpo y el juego. En

The Mediation Team within the Public Programmes at MSSA designed a series of 'Tours in Dialogue' in response to *Soft Walls*, with the intention of creating spaces to explore a range of concerns and interests amongst audiences who visit the museum. At a theoretical level, this initiative – like others implemented by the team – is positioned in relation to a mode of critical pedagogy developed by the philosopher Paulo Freire. The core proposal is that education is a collaborative practice of freedom, in which feelings and senses intervene, enabling to position people as protagonists in the construction of thought stemming from the contextualisation of works of art, experimentation and aesthetic experience<sup>1</sup>.

The idea for these Tours in Dialogue was to generate moments of individual and collective critical reflection around themes raised by the exhibition, such as migration, otherness and periphery. Following those guidelines, strategies of artistic mediation sought to provide a space for horizontal dialogue that would put these notions and social constructs in tension with one another.

One of the greatest challenges of this proposal was the exploration of dialogue as a tool for the construction of meaning and common knowledge – beyond textual and discursive methods – in order to take it into the realm of personal experience, body and play. Consequently, this mediation activity was divided into three moments: *activation, exploration and plenary*, in which different strategies of artistic mediation were worked on. In the moment of



consecuencia, se trabajaron diferentes estrategias de mediación artística, dividiéndolas en tres momentos principales: activación, exploración y plenario. En el primer momento de 'activación' se implementó una dinámica de toma de posturas, tanto ideológicas como corporales, en relación a conceptos opuestos y binarios como normalidad/anormalidad y emigración/inmigración, que fueron trazados en el piso de una de las salas del museo. Para el segundo momento, el de 'exploración', se diseñó un juego de dados basado en la improvisación y en la asociación libre entre las problemáticas presentes en la exposición con las propias vivencias y reflexiones de quienes participaron de la actividad. Estas discusiones quedaron registradas en forma de mapas de relaciones o en la creación de cédulas de obras que fueron ubicadas temporalmente en la exhibición y se comentaron abiertamente durante el momento del 'plenario'.

De esta forma, el *Recorrido Conversado* propuso ampliar colectivamente las lecturas y aprendizajes que surgieron de la exposición, sumando a su vez distintas voces, desde la de los artistas y curadoras, hasta la de los públicos. Quisimos, desde la reflexión colectiva, el juego y las prácticas artísticas, cuestionar y proponer colectivamente la transformación de las formas convencionales de ordenamiento social y sus estructuras de pensamiento.

'activation', a dynamic process of taking positions took place, both ideological and corporal: in relation to opposing and binary concepts such as normality / abnormality and emigration / immigration. These words were traced on the floor of one of the exhibition rooms. For the second moment, the 'exploration', a dice game was designed: based on improvisation and free association between problems posed by the exhibition as contrasted with experiences and reflections of those who participated in the activity. These discussions were recorded in the form of relationship maps or in the creation of artwork labels, which were temporarily located in the exhibition and commented on openly during the 'plenary' moment.

In this way, the *Tour in Dialogue* proposed to collectively expand on readings and learnings that arose from the exhibition, as well as adding different voices – from artists and curators to the publics – in order to question and propose how forms of social order can be transformed – as well as their thought structures – through collective reflection, play and artistic practices.

<sup>1</sup> Barbosa, Ana Mae. 2012

## ACTIVACIÓN

### TENSIONANDO LAS FRONTERAS

Dibujar con *masking tape* un cuadrado sobre el suelo, para luego dividirlo con un trazo diagonal.

Invitar al grupo a recorrer libremente el espacio demarcado.

Ubicar una tarjeta en cada lado de la zona dibujada. Las tarjetas de conceptos binarios se basan en los planteamientos de la exhibición. Se sugieren conceptos que determinen de manera explícita interpretaciones opuestas, como por ejemplo: normal-anormal, derecha-izquierda, entre otros.

Invitar a los y las participantes a ubicarse en una de las zonas demarcadas, según su interpretación del concepto de la tarjeta (las líneas del perímetro y la diagonal también se consideran lugares elegibles). Al finalizar se solicita a un o una voluntaria que comente su decisión.

Repetir el ejercicio con cada set de tarjetas binarias.

#### Materiales:

- *Masking tape*
- Tarjetas impresas

#### Reflexión colectiva:

¿Qué experimentaron al momento de tener que elegir? ¿Fue complejo o más bien fácil? ¿Incomodó el tener solo dos opciones?

Proponer sacar la línea diagonal y preguntar qué relación tiene con la realidad.



## ACTIVATION

### TENSION BETWEEN BORDERS

Draw a square with masking tape on the floor. Divide it with a diagonal line.

Invite the group to walk around the drawn area.

Place a card on each side of the area. The binary concept cards are based on ideas posed by the exhibition. Concepts that explicitly determine opposing interpretations are suggested, e.g.: normal-abnormal, right-left, among others.

Invite the participants to locate themselves in one of the zones, according to their interpretation of the concept of the card (the lines of the perimeter and the diagonal are also considered as eligible places). When finishing, ask a volunteer to comment on their own decision.

Repeat the exercise with each set of binary cards.

#### Materials:

- Masking tape
- Printed cards

#### Group reflection:

How did you feel when prompted to choose? Was it complex or easy?

Did it bother you having only two options? Propose to remove the diagonal line and ask what relation it has to reality.



## EXPLORACIÓN CUBOS DE HISTORIAS

Invitar a recorrer las salas del museo de manera libre por un tiempo determinado, con la tarea de elegir la obra que personalmente más llamó su atención.

Organizar equipos de trabajo y entregar a cada grupo un set de juego.

1. Lanzar el cubo, por turno.
2. Vincular y establecer una asociación libre entre la imagen que arroje el lanzamiento del cubo y una de las obras o contenido de la exposición. Comentar al resto de los participantes.
3. Registrar de manera espontánea y libre las ideas que surjan durante el juego armando un mapa de relaciones colectivo.

Variante: para públicos más jóvenes, en vez de mapa de relaciones se sugiere la creación grupal de cédulas, resignificando la decisión museográfica de no incluirlas en la muestra.

### **Materiales:**

- 1 cubo de historias
- 1 pliego de lámina de plástico transparente (mica)
- 4 plumones permanentes

## CIERRE PLENARIO

Presentar los mapas de relaciones o las cédulas en un muro de la exposición, superponiendo los textos de las láminas intervenidas, gracias a la posibilidad que otorga la materialidad de las mismas. La composición final puede ser analizada en conjunto.

## EXPLORATION / DEVELOPMENT STORY DICE

Invite participants to explore the exhibition for a set amount of time, and ask them to each choose a work that caught their attention most (title and artist).

Organise them into teams and give each group a set of dice.

1. Throw the dice, in turns.
2. Link and establish a free association between the images that the dice point out, and one of the works or content of the exhibition. Comment on this association to the rest of the participants.
3. Register the ideas that come up during the game spontaneously by putting together a map of collective relations.

Variation: for young audiences, instead of a map of relations, groups were invited to create labels, re-signifying the museographic proposal of not including labels in the show.

### **Materials:**

- 1 storytelling dice
- 1 transparency film
- 4 permanent markers

## CLOSURE PLENARY

Present the relation maps or labels pinned to the wall. Observe the superimposing texts of the written labels. The final composition may be analysed as a group.



# CICLO LA BULLA: ASAMBLEAS EXPERIMENTALES CONVOCADAS POR BECA MIGRANTE PROGRAMAS PÚBLICOS MSSA

LA BULLA [THE NOISE] SERIES: EXPERIMENTAL ASSEMBLIES  
CONVENED BY BECA MIGRANTE [MIGRANT SCHOLARSHIP]  
PUBLIC PROGRAMME MSSA

46 / 47

En el contexto actual, donde convivimos con posturas neoliberales y nacionalistas que rechazan la migración, donde se trazan nuevas fronteras, se construyen nuevos muros, se encasillan personas, prácticas y territorios, obligando a familias enteras a separarse, queremos ser un dispositivo crítico que piensa transformaciones y que aporta cambios positivos ante estos entornos, proponiendo modos de pensar y generando prácticas desde lo colectivo. Así, durante el año 2017 y parte de 2018, en Beca Migrante decidimos buscar una nueva metodología de trabajo y de investigación, fomentando la convivencia intercultural a través de la activación de un ciclo de asambleas llamado *La Bulla*, aportando con ello a la reflexión curatorial de la muestra *Muros Blandos – Ser entre bordes*. Para ello, invitamos a la comunidad a cuestionar mitos asociados al tema, en tres experiencias que compartían una idea común: plantarnos colectivamente y utilizar nuestras voces como herramienta de empoderamiento, en contra de cualquier práctica xenófoba y racista.

In the current context, when we coexist with neoliberalist and nationalist positions which reject migration, where new borders are drawn, new walls are built – and people, practices and territories are pigeonholed, forcing whole families to separate – we want to be a critical device, one which envisions transformations and brings positive changes to these environments, proposing a way of thinking and generating practices from the collective realm. Thus, during the year 2017 and part of 2018, at Beca Migrante we decided to look for a new methodology of work and research, fostering intercultural coexistence through the activation of a series of assemblies called *La Bulla*, in order to contribute to the curatorial reflection of *Soft Walls – Being Between Borders*. In order to do this, we invited the community to question myths associated with these subjects in three experiences, with a joint idea: to stand collectively and use our voices as a tool of empowerment, against any xenophobic and racist practice.

**1º ASAMBLEA – CICLO LA BULLA:  
COMUNIDAD LOCAL Y COMUNIDAD  
MIGRANTE: ¿QUÉ NOS UNE  
Y QUÉ NOS SEPARA?**

**5 Septiembre 2017**

En esta oportunidad, dialogamos sobre temas que nos afectan colectivamente y que movilizan realidades, imaginarios y éticas. Quisimos plantear realidades transversales a nuestro mundo común, con la convicción de alejarnos de la idea de un conflicto de "otros", de "algunos", de "ellos", y acercarnos más a un conflicto de "nosotros".

**2ª ASAMBLEA – CICLO LA BULLA:  
VENEZUELA MIGRANTE.  
PECES DEL GUAIRE: LOS QUE  
NADARON HACIA OTRO RÍO**

**18 Noviembre 2017**

Esta asamblea estuvo enfocada a la comunidad venezolana, que no solo en Chile se hace cada día más notoria, sino que también se ha extendido hacia otras ciudades del mundo a raíz de un inédito fenómeno migratorio resultado de la crisis política, económica y social que atraviesa dicho país. Quisimos establecer un diálogo con los venezolanos que viven en Santiago de Chile y también con quienes los reciben en este país. La conversación fue guiada a distancia por el Colectivo Desarmado, un grupo de artistas venezolanos creadores del proyecto *Peces del Guaire*, que desde Venezuela trabaja e investiga desde las artes, con una propuesta performática entendida como un espacio de resistencia y transformación. En esta segunda asamblea, escribimos un poema colectivo entre participantes de Chile y Venezuela: un Poema en respuesta del agua.

**1<sup>ST</sup> ASSEMBLY – LA BULLA SERIES:  
LOCAL COMMUNITY AND MIGRANT  
COMMUNITY: WHAT JOINS US TOGETHER  
AND WHAT SEPARATES US?**

**5 September 2017**

On this occasion, we exchanged views on issues that affect and have an impact on everyone, those which mobilise our imaginary and ethical realities, in order to introduce cross-cutting realities to our common world. Thus breaking off with conviction from ideas posing the conflict as belonging to "others", to "some", to "them", and getting closer to a notion of "us".

**2<sup>nd</sup> ASSEMBLY – LA BULLA SERIES:  
MIGRANT VENEZUELA. FISH OF THE  
GUAIRE: THOSE WHO SWAM TOWARDS  
ANOTHER RIVER**

**18 November 2017**

This assembly was focused on the Venezuelan community, which day by day is becoming more visible in Chile, whilst also intertwined with other cities around the world as a result of an unprecedented migration phenomenon due to the political, economic and social crisis their country is going through. We wanted to establish a dialogue with the Venezuelans living in Santiago and also with those who receive them, in a remotely-guided conversation by the Colectivo Desarmado [Disarmed Collective], a group of Venezuelan artists and creators of the *Peces del Guaire* [Fish of Guaire river] project, who work in their homeland and investigate from the arts with a performative proposal understood as space of resistance and transformation. In this second Assembly, a collective poem was written between participants of Chile and Venezuela: a Poem in Response to Water.



### 3ª ASAMBLEA – CICLO LA BULLA: SOBRE EL DERECHO A MIGRAR ¿CÓMO RESISTIMOS LA VIOLENCIA INSTITUCIONAL?

**19 Enero 2018**

Reflexionamos en torno a las diferentes formas de violencia, como el racismo, que se ejercen cotidianamente hacia la población migrante. La ausencia de una ley migratoria y de un marco jurídico y político en torno a esta realidad, los discursos mediáticos y las relaciones cotidianas, fueron los ejes de la discusión convocada junto al Movimiento de Acción Migrante (MAM),



### 3rd ASSEMBLY – LA BULLA SERIES: ON THE RIGHT TO MIGRATE: HOW DO WE RESIST INSTITUTIONAL VIOLENCE?

**19 January 2018**

We reflected on different forms of violence that are exerted daily towards the migrant population, such as racism. The absence of a migratory law and a legal and political framework around this reality, the media discourses and daily exchanges, were the axes of the discussion organised together with the Movimiento de Acción Migrante [MAM, Migrant Action Movement],

#### COLABORARON / COLLABORATORS

- Beca Migrante
- Movimiento Acción Migrante MAM
- Colectivo Desarmado
- Oreet Ashery
- Daniela Berger
- Nadinne Canto
- Soledad García
- Lily Hall
- Mette Kjærgaard Præst
- María Victoria Martínez
- Scarlette Sánchez
- Maria Emilia Tijoux
- Eduardo Thayer
- Isabel Torres



## POEMA EN RESPUESTA DEL AGUA

Éste es un poema en respuesta del agua.

Agua, vida líquida.  
Vamos sin balsa en un caudal que ahoga,  
me abro paso entre las piedras.

Te recuerdo cálida y refrescante,  
sé que hay peces de agua fría que me esperan.

Y, a ratos...

¿Cómo hablar de agua si nos secamos?  
¿Me espera El Guaire?  
¿Nos dejan nadar?

Las heridas, como agua, secarán.  
No existirá la sed ni nuevos abandonos.  
¿Y si me ahogo?  
¿Y si se inundan los sentidos?  
Llegamos hasta el final de las explanadas líquidas,  
sanas el alma.

Demos vuelta el universo,  
el río nos muestra a los espíritus de los glaciares,  
y como seres de agua,  
encontramos salida.

Todo se puede evaporar,  
todo puede congelarse.  
Corriente, te dejo llevarme,  
¿tu voluntad se vuelve mía?  
¿o nace algo nuevo?

Pacífico, no eres Caribe, pero eres.

En una isla que no está rodeada de agua,  
seremos felices cuando aprendamos a fluir.  
A fluir como el agua,  
como cálidas aguas,  
cálidas siempre.  
En ti puedo navegar,  
buscando nuevos destinos.

Somos náufragos de una bandera estrellada.  
En tus turbulentas corrientes  
encuentro un respiro.

## A POEM IN RESPONSE TO WATER

This is a poem in response to water.

Water, liquid life.  
Going raftless in a stream which drowns,  
I make my way through pebbles.

I remember you warm and refreshing,  
I know there are cold water fish expecting me.

And, at times...

How to speak of water if we dry up?  
Is The Guaire expecting me?  
Are we allowed to swim?

Wounds, like water, will dry up.  
No thirst nor new neglects will be anymore.  
And if I drown?  
And if senses are flooded?  
We reach the end of the liquid esplanades,  
The soul heals.

Let us turn the universe upside down,  
The river shows us the spirits of glaciers,  
And as water beings,  
We find our way out.

All things can evaporate,  
All things can freeze.  
Stream, I let you lead,  
Does your will become my own?  
Or is it that something new is born?

Pacific, you are not Caribbean, but you are.

In an island unsurrounded by water,  
We'll find happiness when we learn to flow.  
To flow like water,  
As warm waters,  
Warm always.  
In you I am able to sail,  
looking for new destinations.

We are shipwrecks of a smashing starry banner.  
In your turbulent tides  
I find rest.



## DOCUMENTO #00 (EXTRACTOS) – LA ASAMBLEA – CHARCO

## DOCUMENT #00 (EXCERPTS) – THE ASSEMBLY – CHARCO

Pensar por estos días en espacios de colaboración advierte la urgencia ética de construir nuevos órdenes de manifestación para ésta, en los que se activen afectivamente complicidades colectivas. Atravesar, desde esta perspectiva, la escena neoliberal en sus diversas dimensiones, nos exige más que una declaración de principios. Me refiero a detenernos en nuestra condición de sujeto dominante y no solo como dominado. Abrir un examen crítico a nuestras biografías, alterando la neutralización forzada de las hegemonías vigentes y potenciando aquellas luchas que definen nuestra palabra y nuestra piel.

El acto mismo de ser consciente de los privilegios que poseemos, fractura zonas de disenso que al ser compartidas generan caos. Estos estallidos, me obligan a pensar las artes visuales más allá de lo representacional, en ver creatividad en gestos de la escucha o en abrazos. Un plano que desborda lo simbólico y que invita a entender que en los espacios de colaboración se articulan estrategias internas de producción que son ideológicas, afectivas y por qué no, manifestaciones de creatividad.

Es desde este lugar que he podido inscribirme felizmente en este proyecto, entendiendo que las dinámicas sobre las artes y los territorios humanos son zonas híbridas, múltiples y contradictorias, que disputan los más perversos juegos del poder. Lo anterior logra situar tensiones que, a través de discursos y prácticas aparentemente democráticas, reproducen modos de pensar y habitar que no promueven alianzas estructurales que se involucren en los conflictos, sino que se disfrazan en relaciones coyunturales que los eviten.

Esta ambigüedad ilumina los mitos de la colaboración, como el que establece que cualquier interacción se traduce en relaciones desjerarquizadas y horizontales. La fetichización de los discursos neoliberales en torno a los procesos colaborativos no atienden, desde esa crítica, una reflexión de los intereses de quienes interactúan, más allá de los relatos que destacan lo identitario como categoría homogénea e infértil. Esta peligrosa ambigüedad puede incurrir en que el simulacro de

These days, when thinking about spaces for collaboration, we are warned about the ethical urgency of building new orders for its manifestation, in which collective complicities might be activated affectively. Crossing the neoliberal scene in its various dimensions from this perspective requires something more from us than a declaration of principles. What I mean is to think of our condition as dominant subjects and not only as dominated. To open up a critical examination of our biographies, altering the forced neutralisation of current hegemonies and strengthening those struggles that define our words and our skin.

The very act of being aware of the privileges we have fractures areas of dissent that when shared, generate chaos. These outbursts force me to think about the visual arts beyond the representational, to see creativity in the gesture of listening or in embraces. A field that surpasses the symbolic and invites us to understand that spaces for collaboration articulate internal production strategies which are ideological, affective and manifestations of creativity.

It is from this position that I have been able to enroll happily in this project. Understanding that the dynamics of the arts and human territories are hybrid, multiple and contradictory zones, which dispute the most perverse games of power. The former manages to place tensions that – through apparently democratic discourses and practices – reproduce ways of thinking and inhabiting that do not promote structural alliances to be involved in conflicts, but instead disguise themselves in circumstantial relationships that avoid them.

This ambiguity illuminates the myths of collaboration, such as the one that states that any interaction is translated into non-hierarchical and horizontal relationships. The fetishisation of neoliberal discourses around collaborative processes does not reflect the interests of those who interact, and may therefore present identity as homogeneous and infertile. This dangerous ambiguity can produce a lack of meaning from this simulation of participation, and may even be instrumentalised by programmes which do not aspire to any real transformation.



participación quede exento de sentido e incluso, instrumentalizado a programas que no aspiran a ninguna transformación real.

En esta disputa florecen éticas y estéticas subalternas donde celebro, tras meses de discusiones horizontales sostenidas con lxs compañerxs, la atención sinuosa a lo metodológico, destacando que las decisiones en este ámbito son también políticas. La decolonialidad en las formas artesanas de investigar/crear, presentan una atractiva (y necesaria) invitación a explorar las propias escrituras; re-leernos y re-pensarnos a través de nuestros discursos y saberes, interpelando aquellas sombras o subcapas, mediante experiencias teóricas y prácticas adquiridas por la academia o la calle. Es así como creo se enriquece el quehacer reflexivo de lxs creadorxs, como practicantes en permanente formación que activan posibles zonas de emancipación desde lo colaborativo.

En el marco de esta urgencia ética me animo en este acto escritural fundacional a compartirles la descripción de mi flor favorita, la *añañuca*, que me recuerda metafóricamente las genuinas y valientes intenciones de este proyecto: nativa del norte de Chile, planta bulbosa y perenne de alto valor ornamental que viste de pétalos de color rojo o blanco. Habita en alturas extremas, desenvolviéndose a pleno sol sin ninguna protección. Es una poderosa disidente, resiste incólume las más bajas temperaturas y puede estar cubierta durante meses bajo la nieve. Hija rebelde de la montaña y el desierto, fue asesinada por una leyenda criolla pero, pese a las maldiciones extractivistas y colonizadoras, a cada vuelta del sol vuelve a brotar en bella dignidad.

Imaginémosla. Sintámosla. Compartámosla.

#### **A la Asamblea:**

Pero, ¿cuál de todos los Chile?  
¿Desde cuáles de todos los Santiago?  
¿Desde cuáles de todas las Concepción?  
Precisar la conceptualización de los lugares es también una manera de reflexionar las condiciones en las que dialogamos.

In this dispute, both ethics and subaltern aesthetics flourish: I celebrate, after months of horizontal discussions held with comrades, the sinuous attention to the methodological, emphasising that the decisions in this area are also political. Decoloniality in artisan forms of research/production presents an attractive (and necessary) invitation to explore our writings ourselves; re-read and re-think ourselves through our own discourses and knowledge, questioning the shadows or sub-layers, through theoretical and practical experiences acquired either via the academy or the street. This is how I think the reflective work of artists is enriched: as practitioners in permanent training, which activate possible areas of emancipation from a collaborative realm.

It is within the framework of this ethical urgency that I encourage myself in this foundational scriptural act to share with you the description of my favourite flower, the *añañuca*, which metaphorically reminds me of the genuine and courageous intentions of this project: native from the north of Chile, a bulbous and perennial plant of high ornamental value covered in red or white petals. It lives at extreme heights unfolding in full sun without any protection. It is a powerful dissident, resists the lowest temperatures and can be covered up for months under the snow. The rebellious daughter of the mountain and the desert was once assassinated by a creole legend. But in spite of extractivist and colonising curses, it returns to blossom in beautiful dignity with each journey around the sun.

Let us imagine it. Let us feel it. Let us share it.

#### **To the Assembly:**

But, which version of Chile?  
From which version of Santiago?  
From which version of Concepción?  
Specifying the conceptualisation of places is also a way of reflecting on the conditions in which we share dialogue.

# PIA ARKE

**Pia Arke**, (Ittoqqortoormiit, Groenlandia) de origen groenlandés y danés, vivió y trabajó en Copenhague, Dinamarca. Reconocida como una de las críticas poscoloniales más importantes de la región nórdica, Arke revisa, a través de la fotografía, el collage, el video, la instalación y la escritura, los lugares en los que vivió cuando niña y la histórica relación colonial entre Dinamarca y Groenlandia. Tanto sus obras como la teoría que las rodea, empujaron a Dinamarca a re-examinar su relación con la historia colonial de Groenlandia.

A pesar de haber participado en numerosas exposiciones durante su vida, su primera gran exhibición en Dinamarca ocurre después de su muerte; *Tupilakosaurus* en el Den Frie Centre of Contemporary Art, y el National Museum of Denmark en 2010. El trabajo de Arke ha sido exhibido y adquirido por museos que incluyen el de Louisiana, Copenhague, Brandts Museum of Arts and Visual Culture, Odense, Dinamarca y Moderna Museet, Malmö, Suecia.

**Pia Arke** (b. Ittoqqortoormiit, Greenland) lived and worked in Copenhagen, Denmark. Arke was of Greenlandic and Danish origin and is recognised as one of the Nordic region's most important postcolonial critics. Through photography, collage, video, installation and writing, Arke looked at the places where she had lived as a child and reflected on the colonial relationship between Denmark and Greenland. Her exhibitions and accompanying explanations have encouraged Denmark to re-examine the colonial history of Greenland.

While she participated in a number of exhibitions during her lifetime, the first major exhibition of her work in Denmark did not take place until after her death with *Tupilakosaurus* at Den Frie Centre of Contemporary Art, Denmark and The National Museum of Denmark in 2010. Arke's work has recently been shown and collected by museums including Louisiana, Copenhagen, Denmark; Brandts Museum of Art and Visual Culture, Odense, Denmark; and Moderna Museet Malmö, Sweden.





***De tre Gratier*** [Las tres Gracias], 1993

Impresión giclée con tintas de pigmentos minerales,  
sobre papel Hahnemühle

Cortesía de Brandts – Museum of Art and Visual Culture,  
Dinamarca

*De tre Gratier* muestra a Pia Arke, su prima y su amiga de la infancia en Groenlandia posando frente a una imagen fotocopiada del paisaje de Nuugaarsuk (sur de Groenlandia), donde la artista creció. Sostienen objetos que supuestamente simbolizan su etnicidad, como una muñeca vestida con el traje nacional del oeste de Groenlandia, un tambor y una máscara del este. Miran directamente a la cámara, haciendo referencia a la mirada frontal que muchos groenlandeses presentan en fotografías tomadas por etnógrafos europeos a inicios del siglo xx.

***De tre Gratier*** [The Three Graces], 1993

Giclee print with mineral pigment inks  
on Hahnemühle paper

Courtesy of Brandts – Museum of Art and Visual Culture,  
Denmark

*De tre Gratier* shows Pia Arke, her cousin, and her childhood friend from her birthplace in Greenland posing in front of a photocopied image of the Nuugaarsuk landscape (south Greenland) where she grew up. The women hold objects that supposedly symbolise their ethnicity, such as a doll wearing the West-Greenlandic national costume, an East Greenlandic drum and mask. They stare directly at the camera, referencing the direct gaze of Greenlanders in photographs taken by European ethnographers at the turn of the twentieth century.



**Arktisk Hysteri** [Histeria Ártica], 1996

Video, 5' 57"

S-VHS transferido a digital

Cortesía de Søren Arke Petersen

En *Arktisk Hysteri*, Pia Arke se arrastra desnuda sobre una fotografía del paisaje de Nuugaarsuk, golpeando, apretando, olfateando y rodando sobre el papel hasta que gradualmente empieza a romper la imagen. Parece ser que estuviera tratando de penetrar el paisaje de su infancia. El título se refiere a un término acuñado por exploradores occidentales para un supuesta condición psicopatológica observada específicamente en la cultura Inuit que vivía en el círculo ártico. La condición, que se manifestaba en gritos, convulsiones y pérdida del control de la persona, supuestamente aparecía en el invierno y afectaba especialmente a mujeres.

**Arktisk Hysteri** [Arctic Hysteria], 1996

Video, 5' 57"

S-VHS transferred to digital format

Courtesy of Søren Arke Petersen

In *Arktisk Hysteri* Pia Arke crawls naked across a photographic image of the Nuugaarsuk landscape. Padding, stroking, sniffing and rolling around until she gradually starts to tear up the image, it is as if she is trying to penetrate the landscape of her childhood home. The title refers to a term coined by western explorers for an allegedly culture-specific psychopathological phenomenon affecting Inuit people living within the Arctic Circle. The condition, which manifested as screams, convulsions and loss of self-control, supposedly appeared in the winter and especially in women.





# ASCO

Fundado a fines de la década de los 1960 en Los Ángeles, California, EE.UU, por Harry Gamboa Jr., Gronk, Willie F. Herron III y Patssi Valdez, **Asco** inicia su trabajo cuando sus miembros eran estudiantes y participaban en el movimiento de derechos civiles chicanos, contribuyendo a protestas mayores como el Chicano Blow Out ['Reviente Chicano'] en 1968 y Chicano Moratorium ['Prohibición Chicana'] en 1970. Asco desarrolló su trabajo entre 1972 y 1987, a través de la performance, la fotografía, la imagen en movimiento e intervenciones en el espacio público. El colectivo se caracterizó por realizar acciones no anunciadas mediante tácticas efímeras y performativas para desafiar las inequidades sociales y políticas que los rodeaban en el este de Los Ángeles, recurriendo tanto a su herencia de imaginería mexicana como a la cultura popular y la transformación de estereotipos chicanos opresivos para responder a asuntos contingentes.

La primera exposición monográfica de **Asco**, *Asco: Elite of the Obscure, a retrospective 1972-1987*, se llevó a cabo en 2012 en el LACMA –Los Angeles County Museum of Art–, y en the Williams College Museum of Art, USA, como parte de *Pacific Standard Time: Art in LA 1945-1980*. La exhibición *Asco: No Movies* se realizó en Nottingham Contemporary, UK; itinerando a De Appel Arts Centre, Amsterdam, Netherlands; y CAPC Museum of Contemporary Art of Bordeaux, France, en 2014. Obras de Asco han sido exhibidas recientemente en exposiciones colectivas tanto en Tate Modern como Tate Liverpool, UK; y en el Centre Pompidou, Francia. Esta fue la primera exhibición institucional de su trabajo en Chile.

**Asco** formed in the late 1960s in Los Angeles, California, USA, with the core founding members Harry Gamboa Jr., Gronk, Willie F. Herron III and Patssi Valdez. The collective met as students in LA, whilst participating in the Chicano civil rights movement and contributing to major protests including the Chicano Blowout in 1968 and the Chicano Moratorium in 1970. Between 1972 and 1987 Asco worked across performance, photography, film, and interventions in public space. They conducted unannounced actions using ephemeral, performative tactics to challenge the social and political inequalities that surrounded them in and around East Los Angeles. They looked both to their shared Mexican heritage for imagery whilst responding to current affairs, popular culture, and the transformation of oppressive Chicano stereotypes.

The first monographic exhibition of Asco, *Asco: Elite of the Obscure, a retrospective 1972-1987*, took place in 2012 at LACMA – Los Angeles County Museum of Art – and the Williams College Museum of Art, USA, as part of *Pacific Standard Time: Art in LA 1945-1980*. The exhibition *Asco: No Movies* was held at Nottingham Contemporary, UK; touring to De Appel Arts Centre, Amsterdam, Netherlands; and CAPC Museum of Contemporary Art of Bordeaux, France, all 2014. Works by Asco have recently been exhibited in group exhibitions at Tate Modern and Tate Liverpool, UK; and at the Pompidou Centre, France. This was the first presentation of work by Asco in Chile.

1



1

*Asco* [Asco], 1975

©1975, Harry Gamboa Jr.

Courtesy of the artist. Cortesía del artista

2

**Spray Paint LACMA (East Bridge)**, [Pintura spray en LACMA (Puente este)], 1972

Impresión giclée con tintas de pigmentos minerales, sobre papel Hahnemühle

©1972, Harry Gamboa Jr., cortesía del artista

Asco realiza *Spray Paint LACMA (East Bridge)* como un acto de protesta frente a la falta de representación de artistas chicanos en la colección del LACMA, Los Angeles County Museum of Art, Estados Unidos. En 1972, Harry Gamboa Jr. se reunió con un curador del LACMA, a quien le preguntó por la posibilidad de incluir arte chicano en futuras exhibiciones. Éste le respondió que los chicanos 'no hacían arte', que solo eran miembros de pandillas e incapaces de producir otra cosa que no fuera arte popular. En respuesta a esta discriminación institucional, Asco rayó con spray, sobre el muro de la entrada del puente este del museo, el nombre de cada uno de sus miembros al amanecer y tomó una fotografía de Patssi Valdez de pie junto a la intervención. Los nombres de los artistas fueron borrados por el museo al final del mismo día.

3

Harry Gamboa Jr., **Skyscraper Skin**

[Piel de rascacielo], 1980

Impresión giclée con tintas de pigmentos minerales sobre papel Hahnemühle

©1980, Harry Gamboa Jr., cortesía del artista

Esta acción fue realizada en el centro de Los Ángeles en respuesta a la ocupación de terrenos de grandes bancos en el área, donde se construyeron rascacielos alrededor del barrio histórico de Bunker Hill, desplazando comunidades y alterando la línea del horizonte drásticamente.

2

**Spray Paint LACMA (East Bridge)**, 1972

Giclee print with mineral pigment inks on Hahnemühle paper

©1972, Harry Gamboa Jr., courtesy of the artist

Asco staged *Spray Paint LACMA (East Bridge)* as an act of protest in response to the lack of representation of Chicano artists at the collection of the Los Angeles County Museum of Art. In 1972, Harry Gamboa Jr. met with a curator at LACMA and asked about the possibility of including Chicano art in future exhibitions. He was told that Chicanos didn't make art, they were in gangs or incapable of producing anything other than folk art. In response to this institutional discrimination, Asco spray-painted their names onto the walls of the museum's East Bridge entrance at dawn, and took this photo of Patssi Valdez standing on the bridge. The artists' names were whitewashed by the museum by the end of the day.

3

Harry Gamboa Jr., **Skyscraper Skin**, 1980

Giclee print with mineral pigment inks on Hahnemühle paper

© 1980, Harry Gamboa Jr., courtesy of the artist

This action was carried out in downtown LA in response to the 'land grabbing' of major banks in the area, where skyscrapers had been built over the historic neighbourhood; altering the LA skyline drastically and displacing communities.





2

4

Harry Gamboa Jr., *Willie F. Herron III working on The Wall that Cracked Open* [Willie Herron III trabajando en el muro que se quebró], 1972  
©1972, Harry Gamboa Jr.

Courtesy of the artist. Cortesía del artista

La subversión al movimiento muralista chicano en Los Ángeles, California, fue el centro de la práctica de Asco. Willie F. Herron III y Gronk se conocieron trabajando en talleres de pintura financiados por el Estado. Allí, Willie pintó el icónico *Wall that Cracked Open*, al encontrar a su hermano tras ser atacado por una pandilla. Asco rechazó colectivamente la expectativa de que los artistas chicanos debían pintar únicamente sobre paredes y edificios públicos o representar una imagen estática de su etnicidad y herencia nacional para poder acercarse a la comunidad chicana.

The subversion of the Chicano mural movement in LA was at the centre of Asco's practice. Willie F. Herron III and Gronk met working on state-funded mural painting workshops. Willie painted the iconic *Wall that Cracked Open* after finding his younger brother attacked by a gang. Asco collectively rejected the expectation that Chicano artists should only paint on walls and public buildings in order to reach the Chicano community, or represent a static image of their ethnicity and national heritage.



4



5



Por el contrario, Asco trabajó con sus propios cuerpos como medio, presentándose como figuras murales en las calles. En 1970, el manejo violento de la policía en las protestas del Chicano Moratorium y de la Guerra de Vietnam condujo a masivos disturbios en las calles. Debido a ello, las autoridades cancelaron el desfile anual de Navidad en Whittier Boulevard, una de las principales avenidas del este de LA. En respuesta, en 1972, Asco llevó a cabo el *Walking Mural*, con Patsi Valdez vestida como Virgen de Guadalupe, Herron vestido como un mural que se había aburrido de su entorno estático y decidió marcharse, y Gronk como árbol de Navidad de raso verde.



6

Dos años después, Asco realizó su *First Supper (After a Major Riot)* en el lugar en que ocurrieron los tiroteos de Whittier Boulevard. Esta comida performativa reclamaba el lugar como un memorial para los fallecidos, tomando prestada la iconografía del Día de Muertos. La pintura de fondo de Gronk se tituló *La verdad del terror en Chile*, en respuesta a la situación de los artistas en Chile, censurados bajo la dictadura de Pinochet. Al poco tiempo, en *Instant Mural*, Gronk pegó a Patsi Valdez con trozos de cinta adhesiva entrecruzada sobre una pared cercana. Luego de que varios transeúntes ofrecieron ayudarla, Patsi se despegó de su marco de mural y se alejó caminando.

5

Asco, *Walking Mural* [Mural Caminante], 1972  
©1972, Harry Gamboa Jr.  
Courtesy of the artist. Cortesía del artista

Instead, Asco worked with their own bodies as a medium, presenting themselves as mural figures on the streets. In 1970 the police's violent handling of the Chicano Moratorium and Vietnam War protests had led to riots. Therefore officials had cancelled the annual Christmas parade on Whittier Boulevard, the main thoroughfare of their neighborhood in East LA. In response, Asco staged *Walking Mural* on Christmas eve 1972, with Patsi Valdez dressed as the Virgen de Guadalupe, Herron embodying a mural that had become bored with his static environment and decided to leave, and Gronk as a green chiffon Christmas tree.



7

Two years later, Asco enacted *First Supper (After a Major Riot)* on site of police shootings at Whittier Boulevard. This performative meal reclaimed the spot as a memorial to the dead, borrowing iconography from the *Día de los Muertos*. Gronk's painting in the background was titled 'The Truth of the Terror in Chile', in response to the situation of artists in Chile who were being censored under Pinochet.

Soon after this, in *Instant Mural*, Gronk taped Patsi Valdez to a wall nearby with criss-crossing strands of masking tape. After several passers-by offered to help her, Patsi walked away from her mural's frame. This action called attention to the body of the worker, or artist, producing murals as a metaphor for the fragile bonds of an unseen social order surrounding the Chicano community.



8

En *Asco* los artistas escribieron su nombre 'ASCO' con sus cuerpos, habitando y reclamando el término, que había sido aplicado a ellos, como un acto de rebelión contra las múltiples capas de marginación que experimentaban dentro y fuera de la comunidad chicana en Los Ángeles.

De manera similar, *Pseudoturquoisiers* fue representada como una parodia de motivos pandilleros cholos en L.A. El término 'cholo' había sido utilizado históricamente como un término peyorativo hacia los inmigrantes mexicanos en Estados Unidos. En el contexto del movimiento chicano de los años 60, se dio vuelta su significado y se utilizó, en cambio, como símbolo de orgullo.

In *Asco* the artists spell out 'ASCO' with their bodies, inhabiting and re-claiming this term of disgust that had been applied to them, as an act of rebellion against the multiple layers of marginalisation they experienced both within and beyond the Chicano community in LA.

Similarly, *Pseudoturquoisiers* was staged as a pastiche of cholo gang motifs in LA. The term 'cholo', like 'Chicano', had historically been used as a derogatory term for Mexican migrants in the USA. In the context of the Chicano movement from the 1960s onwards it was turned on its head and used as a symbol of pride. In this action, performers lined up to temporarily stop the flow of traffic over one of the several bridges that connect central LA to the surrounding Chicano neighbourhoods on the other side of the LA river.

6 Asco, *First Supper, After a Major Riot* [Primera cena (Luego de un gran disturbio)], 1974  
©1974, Harry Gamboa Jr.  
Courtesy of the artist. Cortesía del artista

7 Asco, *Instant Mural* [Mural Instantáneo], 1974  
©1974, Harry Gamboa Jr.  
Courtesy of the artist. Cortesía del artista

8 Asco, *Pseudoturquoisiers* (fotonovela) [Pseudoturqueses (fotonovela)], 1981  
©1981, Harry Gamboa Jr.  
Courtesy of the artist. Cortesía del artista

Todas las obras fueron hechas en impresión giclée con tintas de pigmentos minerales, sobre papel Hahnemühle  
©Harry Gamboa Jr., cortesía del artista.

All works made in giclée print with mineral pigment inks, on Hahnemühle paper  
©Harry Gamboa Jr., courtesy of the artist.

# OREET ASHERY

60 / 61

**Oreet Ashery** vive y trabaja en Londres, Reino Unido. Artista visual interdisciplinaria con una práctica poco ortodoxa, ecléctica y de múltiples capas, que se extiende por la performance, las situaciones, la fotografía, la imagen en movimiento, assemblages, texto, música y workshops. La obra de Ashery confronta construcciones ideológicas, sociales y de género presentes dentro de la fábrica de realidades contemporáneas, tanto personales como colectivas. Algunos proyectos recientes de Ashery incluyen: *Passing Through Metal*, una performance sonora comisionada por LPS, Malmö, 2017; la serie web *Revisiting Genesis*, comisionada por la Stanley Picker Gallery, Kingston University, Londres, con el apoyo de Wellcome Trust, 2016; *The World is Flooding*, un re-enactment y performance de la obra *Misterio Bufo* de Mayakovsky, 2014, y *Party for Freedom*, un album de imagen en movimiento, conciertos y performance comisionado por Art Angel Londres, 2013. Ashery ha sido galardonada con el Premio Jarman 2017 por su serie web *Revisiting Genesis*, que reflexiona sobre la industria digital de vida después de la muerte y el legado, amistades y reencarnaciones de arte feminista.

**Oreet Ashery** lives and works in London, United Kingdom. She is an interdisciplinary visual artist with an unorthodox, multi-layered and eclectic practice spanning performance, situations, photography, moving image, assemblages, text, music and workshops. Ashery's work confronts ideological, social and gender constructions within the fabric of personal and broader contemporary realities.

Ashery's recent large scale projects include: *Passing Through Metal*, a sonic performance commissioned by LPS, Malmö, 2017; web-series *Revisiting Genesis*, commissioned by Stanley Picker Gallery, Kingston University London, and supported by the Wellcome Trust, 2016; *The World is Flooding*, a Tate Modern Turbine Hall performance re-enactment of Maiakovsky's play 'Mystery Bouffe', 2014; and *Party for Freedom*, a moving-image album, concerts and performances commissioned by Artangel, London, 2013. Ashery is the recipient of The Jarman Award 2017 for her web series *Revisiting Genesis*, which reflects on digital afterlife industry and legacy, friendships and feminist art reincarnations.





### ***Landscape for Sharing***

[Paisaje para compartir], 2017

Instalación, performance

Cortesía de la artista

*Landscape for Sharing* fue una nueva obra comisionada para el MSSA. En colaboración con el museo, Oreet Ashery invitó a trabajadores de la construcción, Camille Calixte y Savio Metelix, y luego a Nicholas Cregesirs, a pintar una estructura de PVC transparente en las salas del museo durante la inauguración de *Muros Blandos*, y por dos horas cada sábado hasta que las pinturas estuvieran completas. Ashery, Calixte, Metelix y Cregesirs decidieron qué pintar en la estructura en respuesta al entorno del museo y a la actual exhibición de obras de la exposición *Utopía y Crisis. Colección MSSA*. A medida que su trabajo fue avanzando, la estructura se volvió más opaca, y ellos menos visibles.

Tanto Callixte como Metelix y Cregesirs han migrado recientemente desde Haití hacia Chile. Fueron empleados por una empresa de construcción privada para realizar el nuevo depósito de obras de la Colección MSSA. La obra de Ashery responde a esta nueva situación y a la condición de los migrantes haitianos trabajando en Santiago y en el museo. ¿Qué significa poder ver a alguien trabajar en el museo? ¿Cuáles son las relaciones entre aquellos que trabajan en el museo? ¿Cómo evaluamos esta performance de pintura en relación a las pinturas de la Colección MSSA? ¿Son estas nuevas pinturas consideradas arte o trabajo manual, como el que llevaron a cabo Callixte, Metelix y Cregesirs en el depósito del museo?



### ***Landscape for Sharing***, 2017

Installation, performance

Courtesy of the artist.

*Landscape for Sharing* was a new commission made specifically for MSSA. In collaboration with the Museum, Oreet Ashery invited three construction workers, Camille Calixte and Savio Metelix, and later Nicholas Cregesirs, to paint a transparent PVC structure in the gallery during the opening of *Muros Blandos*, and for two hours every Saturday until the paintings were complete. Ashery, Calixte and Metelix and Cregesirs decided what to paint on the structure in response to the museum environment and the concurrent exhibition of works from the collection, *Utopía y Crisis: Colección MSSA*. As their work progressed the structure became more opaque, whilst they became less visible.

Callixte, Metelix and Cregesirs recently migrated from Haiti. They were employed by a private construction firm to build the new storage space for MSSA's collection. Ashery's work was made in response to this new situation and the conditions of Haitian immigrants in Santiago, working in the museum. What does it mean to be able to see someone at work in the museum? What are the relationships between those who work in the museum? How do we assess this painting performance in relation to the paintings in the collection? Are these new paintings considered art or manual labour; like the labour undertaken by Callixte, Metelix and Cregesirs on the museum's storage space?



1

## SEBASTIÁN CALFUQUEO

**Sebastián Calfuqueo** (Santiago, Chile) vive y trabaja en Chile y regiones. Su obra recurre a su herencia cultural como punto de partida para proponer una reflexión crítica sobre el estatus social, cultural y político del sujeto Mapuche al interior de la sociedad chilena actual. Su trabajo aborda la instalación, la cerámica, la performance y el video, con el objetivo de explorar tanto las similitudes y diferencias culturales como los estereotipos que se producen en el cruce entre modos de pensamiento indígenas y occidentalizados. Exposiciones recientes en que ha participado incluyen a Galería Metropolitana y Museo de Arte Contemporáneo Quinta Normal.

**Sebastián Calfuqueo** (b. Santiago, Chile) lives and works in Santiago de Chile and throughout the country. Calfuqueo is of Mapuche descent and his work takes his cultural heritage as a point of departure in order to reflect on the social, cultural and political status of the Mapuche subject within Chilean society. His artworks include installation, performance and video, exploring similarities and differences between indigenous and Western thought. Recent exhibitions include solo presentations at Metropolitana Gallery, Chile and MAC Museum of Contemporary Art, Quinta Normal.



2

1

**You will never be a Weye** [Nunca serás un Weye], 2015

Video performance

4' 37''

Cortesía del artista

En su obra *You will never be a Weye*, Calfuqueo cruza su propia biografía con la histórica supresión de la figura del Weye, un machi (líder espiritual) que no se regía por el binarismo de género. Así, se apropia de esa identidad negada por la cultura patriarcal, rompiendo con la tradicional idea de que "en la cultura Mapuche no hay maricones".

2

**Apümgeñ** [Nos acabaron], 2017

Instalación, cerámica y pelo humano

Cortesía del artista

*Apümgeñ* es una palabra Mapuche que hace referencia a la figura del caballo como uno de los símbolos más potentes de la invasión española en el territorio nacional, siendo una metáfora de la aniquilación del pueblo Mapuche y, a la vez, aludiendo al refrán popular "pisarse la cola", ya que pese al exterminio ellos aún siguen resistiendo.



3

**Mínimo común denominador**, Serie Prejuicios, 2017

Conjunto de cerámicas

Cortesía del artista

*Mínimo común denominador*, de la serie *Prejuicios*, se constituye como un grupo de personajes en cerámica, que representan estereotipos de prejuicios de raza, nacionalidad, clase y género en Chile.

1

**You will never be a Weye** [Nunca serás un Weye], 2015

Video performance

4' 37''

Courtesy of the artist

In *You will never be a Weye*, Calfuqueo uses his own biography to intersect with the historical suppression of the figure of the Weye: a machi – spiritual leader – not governed by gender binarism. The work appropriates an identity which has been historically erased by patriarchal culture, breaking away from the statement, "in Mapuche culture there are no faggots".

2

**Apümgeñ** [We were depleted], 2017

Installation, ceramic and hair

Courtesy of the artist

*Apümgeñ* is a Mapuche word that refers to the figure of the horse as one of the most powerful symbols of the Spanish invasion. It is a metaphor for the annihilation of the Mapuche people – whilst at the same time alluding to the popular local saying of 'stepping on one's tail' – because despite their attempted extermination, the Mapuche continue to resist.



3

**Mínimo común denominador** [Minimum Common

Denominator], Prejudices series, 2017

Series of ceramic figures

Courtesy of the artist

*Minimum Common Denominator*, from the *Prejudices* series, is a group of ceramic characters representing stereotyped prejudices of race, nationality, class and gender in Chile.

3



# COLECTIVO CHARCO

64 / 65

Desde 2015, Francisco González (Santiago, Chile), Cristian Inostroza (Santiago, Chile), Lucy Quezada (Santiago, Chile) y Paula Urizar (Punta Arenas, Chile), han colaborado como colectivo. Viven y trabajan en Chile, tanto en regiones como en la capital. La organicidad de **Colectivo Charco** comienza en marzo de 2015 con el desarrollo de un trabajo colaborativo en el Liceo 7, luego de tres años de múltiples proyectos relacionados con el arte, la contingencia y la educación. A partir de ello realizan una serie de acciones que toman como base las inundaciones de Atacama, donde localidades como Chañaral, Tierra Amarilla y El Salado fueron severamente dañadas. Desde entonces, y a través de acciones performativas en espacios públicos e institucionales, comparten una fluida manera de trabajar colectivamente, unida por intereses y procedimientos comunes, así como por un vínculo afectivo y político.

Since 2015, artists Cristian Inostroza (b. Santiago, Chile) Francisco González Castro (b. Santiago, Chile), Paula Urizar (b. Punta Arenas) and art theorist Lucy Quezada (b. Santiago, Chile) have been collaborating as **Colectivo Charco**. They live and work in Chile, both regionally and in the capital.

The group formed in March 2015, producing collective works at Liceo 7, a public school in Santiago. After working together for three years across art and education they produced a series of performances in direct response to severe flooding in the Atacama Region in the north of Chile, where several villages including Chañaral, Tierra Amarilla or El Salado were lost to the floods. Through performative actions both in public and institutional spaces, Charco continue to construct a critical visual language in response to contemporary conditions of precarity; developing a body of work that operates in the spaces between art, education and social change.

*Intervención de barro*, 2017  
Madera, malla de alambre y barro  
Cortesía de los artistas

*Intervención de barro*  
[Mud Intervention], 2017  
Timber, steel mesh and mud  
Courtesy of the artists





***A un año de Atacama*, 2016**

Ropa, registro de performance en video y fotografía  
Cortesía de los artistas

***A un año de Atacama* [One Year After Atacama], 2016**

Clothes, performance documented with film  
and photography  
Courtesy of the artists

***Desiertos*, 2017**

Registro performance de:

- *Coser la tierra*, 2016 de Cristian Inostroza
- *Sé quiénes aquí habitamos*, 2015 de Paula Urizar  
Cortesía de los artistas

***Desiertos* [Deserts], 2017**

Video documentation of the performances:

- *Coser la tierra* [To Stitch The Earth],  
2016 by Cristian Inostroza
- *Sé quiénes aquí habitamos*  
[I Know Those Of Us Who Dwell Here],  
2015 by Paula Urizar  
Courtesy of the artists



La performance *A un año de Atacama*, realizada en 2016 como un llamado de atención que pretende visibilizar una política de Estado y de medios que aleja a las catástrofes naturales de toda vinculación de origen política, empresarial o económica, abre el conjunto de obras del colectivo en la exposición. Asimismo, la intervención en el balcón tipo *bow window* del edificio, embarrando la institución misma, pretende visibilizar y marcar una problemática, uniendo el adentro y el afuera museal, en una alusión directa al título de la muestra.

Los videos realizados en Ollagüe y Chañaral, *Coser la tierra* y *Sé quiénes aquí habitamos*, dan cuenta de la forma poético-afectiva de trabajar del colectivo Charco, desde y en el territorio.

Tomando como base sus obras dentro y fuera de las salas del museo, y en coherencia con la naturaleza discursiva de su práctica, Charco extendió su trabajo con una serie de conversatorios públicos a lo largo de la exhibición *Muros Blandos*, presentando además la publicación *documento #00* de La Asamblea.

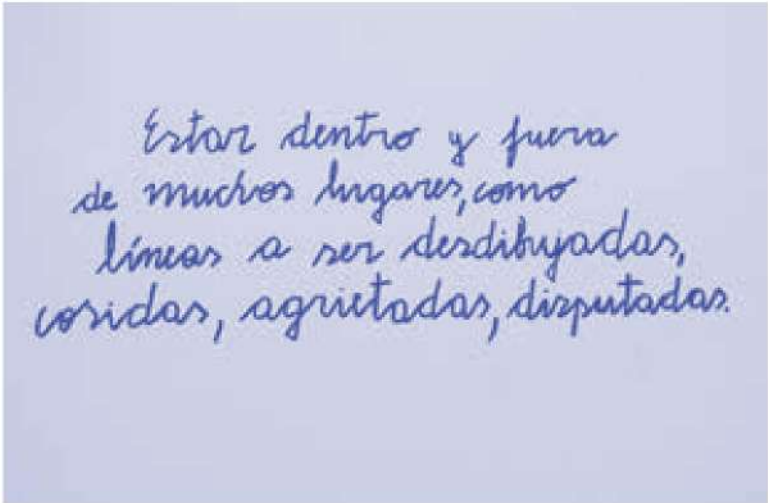
The performance *A un año de Atacama* [One Year After Atacama] was made by Colectivo Charco in 2016 in response to floods in the region, and to the ways in which state politics and the media renounced political, corporate or economic responsibility for this natural disaster. Their intervention onto the bow window of the Museum connected the inner and outer space of the building.

Two performances made in the areas of Ollagüe and Chañaral, *Coser la tierra* [Stitching the Earth] and *Sé quienes aquí habitamos* [I Know Those Of Us Who Dwell Here] presented Colectivo Charco's poetic-affectionate way of working with territory.

Taking their works in the exhibition as a starting point, and cohering with the discursive nature of their practice, Charco gave a series of public talks throughout the exhibition. Within thin context, the collective presented the *documento #00* publication by La Asamblea.

**Escritura a muro**, 2017  
Cortesía de los artistas

**Escritura a muro**  
[Text on wall], 2017  
Courtesy of the artists



Estar dentro y fuera  
de muchos lugares, como  
líneas a ser desdibujadas,  
cosidas, agrietadas, disputadas.

*To be in and out of many places, as lines to be blurred, sewn, cracked, disputed.*



# JAVIER TÉLLEZ

**Javier Téllez** nació en Valencia, Venezuela, y actualmente vive y trabaja en Nueva York, Estados Unidos. En sus instalaciones, filmes y videos, Téllez combina el documental y la ficción para cuestionar las definiciones establecidas de normalidad y patología en la sociedad. Hijo de psiquiatras, describe sus filmes y performances como "pasaportes que permiten a aquellos que están afuera, estar dentro". Sus obras son frecuentemente creadas en colaboración con pacientes psiquiátricos, discapacitados y socialmente vulnerables, apuntando a desafiar los estereotipos asociados con la enfermedad mental al mismo tiempo que otorga una voz a aquellos que están marginalizados o privados de derechos. De este modo, la obra de Téllez se ha convertido en una forma de resistencia a la normalización y homogeneización característica de los discursos dominantes, borrando los límites entre creatividad y desorden. Exhibiciones individuales incluyen *Shadow Play*, Kunsthhaus Zürich, Switzerland, 2015; *Games are forbidden in the labyrinth*, REDCAT, LA, USA, 2014; *Praise of Folly*, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent, 2013; *Javier Tellez*, Bronx Museum of the Arts, New York, 2005. Su trabajo ha sido exhibido en *Under the Same Sun*, South London Gallery, London, UK; *Bedlam*, Wellcome Trust, London, UK, 2016; *Rational / Irrational* at HKW, Berlin, Germany, 2008; *Letter on the Blind, For the Use of Those Who See*, MoMA PS1, New York; *La extracción de la piedra de la locura*, Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela, 1996; Documenta 13, Kassel, Germany, 2012; Manifesta, Trento, Italy; Sydney Biennial; and Whitney Biennial, New York, en 2008; y en la Venice Biennale 2001 and 2003.

**Javier Téllez** was born in Valencia, Venezuela. He lives and works in New York. In his installations, films and videos Téllez combines documentary and fiction to question established definitions of normality and pathology in society. He describes his films and performances as 'passports that allow those who are outside, to be inside'. His works are often created in close collaboration with psychiatric patients, the disabled and the socially vulnerable, aiming to challenge stereotypes associated with mental illness whilst giving a voice to those who are marginalised or disenfranchised. In this way Téllez's work blurs the boundaries between creativity and disorder, and proposes forms of resistance to the normalisation that is characteristic of dominant discourses.

Solo exhibitions include *Shadow Play*, Kunsthhaus Zürich, Switzerland, 2015; *Games are forbidden in the labyrinth*, REDCAT, LA, USA, 2014; *Praise of Folly*, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent, 2013; *Javier Tellez*, Bronx Museum of the Arts, New York, 2005. His work has been shown in group exhibitions internationally, including *Under the Same Sun*, South London Gallery, London, UK; *Bedlam*, Wellcome Trust, London, UK, both 2016; *Rational / Irrational* at HKW, Berlin, Germany, 2008; *Letter on the Blind, For the Use of Those Who See*, MoMA PS1, New York; *La extracción de la piedra de la locura* [The Extraction of the Stone of Madness], Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela, 1996; Documenta 13, Kassel, Germany, 2012; Manifesta, Trento, Italy; Sydney Biennial; and Whitney Biennial, New York, all 2008; and the Venice Biennale, 2001 and 2003.



***One flew over the Void (Bala perdida)*, 2005**

Proyección de video en un canal, 11' 30"

Cortesía del artista y Galería Peter Kilchmann, Zurich

La obra *One flew over the Void (Bala perdida)* fue realizada en colaboración con pacientes del Centro de Salud Mental de Baja California (CESAM), un hospital psiquiátrico ubicado en el lado mexicano de la frontera entre San Diego, California, y Tijuana, México. Téllez y los pacientes llevaron a cabo una protesta carnavalesca en rechazo a las visiones acerca de la enfermedad mental en la sociedad contemporánea, que culminó en el acto de lanzar una bala humana sobrevolando la frontera. En este trabajo el borde geopolítico es entonces una metáfora para el límite entre lo normal y lo patológico, donde los bordes entre naciones, centro y márgenes, lo normal y lo aberrante, 'nosotros' y 'ellos', pueden ser atravesados.



***One flew over the Void (Bala perdida)*, 2005**

Single channel video projection, 11' 30"

Courtesy of the artist and Peter Kilchmann Gallery, Zurich

*One flew over the Void (Bala perdida)* takes place on the border between San Diego, California and Tijuana, Mexico. The work was made in collaboration with patients from the Centro de Salud Mental del Estado de Baja California (CESAM), a psychiatric hospital located on the Mexican side of the border. Together, Téllez and the patients staged a carnivalesque demonstration in protest against views on mental illness in contemporary society, culminating in the act of launching a human cannonball across the border.

In this work the geopolitical border therefore becomes a metaphor for the boundary between the normal and the pathological; where the boundaries between nations, centre and margin, normal and aberrant, 'us and them', may be crossed.

# MUJERES CREANDO

**Mujeres Creando.** Fundado en 1992 por la activista y creadora de la tesis de la despatricialización María Galindo (La Paz, Bolivia), Mujeres Creando es un movimiento internacionalista de mujeres trabajadoras (prostitutas, poetas, periodistas, feriantes, artistas, modistas, profesoras, y trabajadoras domésticas, entre otras). Por más de dos décadas, ha planteado que el feminicidio es un crimen de Estado y ha trabajado sobre el concepto de heterogeneidad resumido como: indias, putas y lesbianas, juntas, revueltas y hermanadas. Asimismo, su trabajo se relaciona a cooperativas de prostitución autogestionarias –prostitución sin proxenetas–, actuando permanentemente en contra de las normas patriarcales a través de la circulación de zines, graffitis, protestas, intervenciones en el espacio público, workshops y una estación de radio llamada Radio Deseo.

Mujeres Creando responde a su contexto inmediato en Bolivia, pero al luchar contra sistemas patriarcales opresivos, sus acciones y pensamientos se vuelven universales, abriendo espacios de visibilidad y encubriendo otros con sus cuerpos, en la calle, en los medios de masas y en espacios artísticos internacionales.

En 2014 Mujeres Creando participa de la 31 Bial de Sao Paulo con el proyecto *Espacio para abortar*, creando una plataforma de discusión sobre el significado del aborto y el derecho a decidir en libre conciencia, especialmente en Sudamérica donde el aborto es aún ilegal y penalizado. Más recientemente, en 2017, María Galindo participa junto a Paul B. Preciado en Documenta 14, Atenas.

**Mujeres Creando.** Founded in La Paz in 1992 by the activist María Galindo (b. La Paz, Bolivia), Mujeres Creando is an internationalist movement of working women (domestic workers, prostitutes, poets, journalists, market sellers, artists, dressmakers, teachers etc). For over two decades Mujeres Creando have worked in solidarity for the rights of women and social minorities on the streets of La Paz, Bolivia; acting against patriarchal norms via the circulation of zines, graffiti, interventions in public space, workshops and a pirate radio station named *Radio Deseo*.

Mujeres Creando respond to their immediate context in Bolivia, but their actions and thinking apply to oppressive patriarchal systems internationally. They open spaces of visibility in the street, in mass media and in international contemporary art spaces. In 2014 Mujeres Creando participated in the 31 Sao Paulo Biennial with the project *Espacio para abortar* [Space to Abort], which created a platform for discussion around the meaning of abortion, free choice, the right to decide and freedom of conscience in contemporary democracies; especially in South American countries where abortion is illegal and penalised. More recently, in 2017 María Galindo was invited to participate in the *Parliament of Bodies* with Paul B. Preciado at Documenta 14, Athens.







1  
**Milagroso Altar Blasfemo**, 2017  
Mural

2  
**Radio Deseo**  
Selección de programas de radio

Mujeres Creando presentó dos obras en el exterior del espacio museal. La primera, es el *Milagroso Altar Blasfemo*, un altar que interpela la narrativa de los altares barroco coloniales que formaron parte fundamental del proceso de catequización y colonización de América Latina, en una versión especialmente concebida para el MSSA.

La segunda, fue una selección de episodios de *Radio Deseo*, radio popular por la despatriarcalización y la transformación social que realiza el colectivo como parte de su práctica en La Paz, Bolivia, que fue ubicada en el límite del espacio institucional, atravesando con el sonido de su denuncia las barreras entre la calle y las salas museales. [www.radiodeseo.com](http://www.radiodeseo.com)

3  
**Graffiti callejero**, La Paz, 2014  
Registro de acción en video

"Los que nos representan nos sustituyen"

"Cuando el aborto es clandestino, el Estado es cómplice asesino"

"No se puede desconolizar sin despatriarcalizar"



1  
**Milagroso Altar Blasfemo**  
[Miraculous Blasphemous Altar], 2017  
Mural

2  
**Radio Deseo** [Radio Desire]  
Radio show selection

Two works by Mujeres Creando were positioned outside in the museum's front garden. The *Milagroso Altar Blasfemo* [Miraculous Blasphemous Altar] referred to the colonisation and evangelisation of Latin America. From a speaker nearby the altar, a selection of recent radio episodes from *Radio Deseo* – a station run by the collective from La Paz, Bolivia – were played out loud for visitors to listen as they passed by in the street or whilst viewing the mural as they entered the museum. [www.radiodeseo.com](http://www.radiodeseo.com)

**Street graffiti**, La Paz, 2014

Video recording of street action

Translations of the final written statements on the tarpaulin:

Left: Those who represent us substitute us.

Centre: When abortion is clandestine, the State is an accomplice murderer.

Right: You can't decolonise without de-patriarchising

**Enclaustrados en sus patrioterismos**, 2017

Pintura de sitio específico con espejo

Dentro de las salas, Mujeres Creando presentó un video de registro de sus grafitis callejeros, realizado en el marco de la acción de cierre del Encuentro de Mujeres Trabajadoras que tuvo lugar en Plaza Murillo, La Paz, en diciembre de 2014. Asimismo, se despliega la pintura de sitio específico titulada *Enclaustrados en sus patrioterismos*, un provocador diálogo frontal acerca de la relación geopolítica de Chile y Bolivia, que analiza a modo de sátira los discursos neoliberales detrás de ambos escudos nacionales, haciendo alusión en su título al *enclaustramiento*, término en que Bolivia se refiere a su condición como resultado del conflicto con Chile por el mar. Invitando a la reflexión de los espectadores, el espejo en forma de escudo decía: "el objeto más subversivo en Chile es un espejo".

**Enclaustrados en sus patrioterismos**

[Locked up in their Patriotisms], 2017

Site specific painting with mirror

Inside the museum, a mobile phone video recording presented as a large-scale projection onto the wall showed Mujeres Creando swiftly spraying three graffiti slogans onto tarpaulin hoardings covering ex-colonial administrative buildings in Plaza Murillo, La Paz.

The action took place after a Meeting of Working Women organised by Mujeres Creando, titled 'I'm working from home with pride and dignity', which was held on 5, 6 and 7 December 2014 in La Paz.

In the adjacent gallery room, the mural *Enclaustrados en su patrioterismos* [Locked up in their Patriotisms] presented a provocative statement about the geopolitical relationship between Chile and Bolivia, satirically highlighting the neoliberal discourses that operate behind both national shields. The term *enclaustramiento* – 'encloistered', or 'locked up' – is used by Bolivians to refer to their own condition as a result of the recent border-conflict with Chile over rights to land and access to the sea. Demanding self-reflexivity from a viewer, they included a mirror in the centre of Chile's shield with the statement, 'The most subversive object in Chile is a mirror'.



# VLADIMIR TOMIC

72 / 73

**Vladimir Tomic** (Sarajevo, Yugoslavia) es cineasta y artista visual, su obra se ubica a medio camino entre el arte contemporáneo y el documental experimental. Tomic nació y creció en Sarajevo, ex Yugoslavia, y llegó a Dinamarca a la edad de 12 años, durante la guerra yugoslava a inicios de la década del noventa. Su trabajo extrae material de sus propias experiencias personales y observaciones de primera mano, inspirado por tensiones universales y humanas, así como de la identidad individual y estructura cambiante de la sociedad. Vive en Copenhague, Dinamarca. Su trabajo ha sido mostrado en *Love at Last Sight*, IAC Inter Arts Center, Malmö, Sweden, 2017; *Anthology Film Archives* en colaboración con ICP – International Center of Photography and the Goethe Institute, New York, 2017; *The Great Migration*, UGM, Maribor Art Gallery, Maribor, Slovenia; *Your Danish is Good*, SixtyEight Art Institute, Copenhagen, Denmark; *Fokus Video Art Festival*, Nikolaj Centre for Contemporary Art, Copenhagen, Denmark, all 2016. Su trabajo ha sido premiado con el Tagesspiegel Readers Prize and Jury Special Mention –Peace Film Prize at the Berlinale, 2015; The Social Awareness Award – Best Documentary, Crossing Europe, Linz, Austria, 2016; y el Amnesty International Award, Lisboa, Portugal, 2015.

**Vladimir Tomic** (b. Sarajevo, Yugoslavia) is a filmmaker and visual artist based in Copenhagen, Denmark. Tomic grew up in Sarajevo and came to Denmark at the age of 12 during the Yugoslav Wars in the early 1990s. His work draws on his own personal experiences or first-hand observations, inspired by universal human tensions, for example between individual identities and the changing structure of society.

Tomic's work has been shown at *Love at Last Sight*, IAC Inter Arts Center, Malmö, Sweden, 2017; *Anthology Film Archives* in collaboration with ICP – International Center of Photography and the Goethe Institute, New York, 2017; *The Great Migration*, UGM, Maribor Art Gallery, Maribor, Slovenia; *Your Danish is Good*, SixtyEight Art Institute, Copenhagen, Denmark; *Fokus Video Art Festival*, Nikolaj Centre for Contemporary Art, Copenhagen, Denmark, all 2016. Tomic's work has been shown at film festivals internationally and has received numerous awards including the Tagesspiegel Readers Prize and Jury Special Mention – Peace Film Prize at the Berlinale, 2015; The Social Awareness Award – Best Documentary, Crossing Europe, Linz, Austria, 2016; and the Amnesty International Award, Lisboa, Portugal, 2015.



*Sabiha and Disa have been expelled from there.*





*...in Canada and the United States, where they allow Bosnians straight in.*

**History Now** [La Historia Hoy], 2015

VHS/HD, 27'

Cortesía del artista

*History Now* muestra al artista, su madre y su hermano mayor en Dinamarca a inicios de los años 90, luego de haber escapado de la República Socialista de Yugoslavia. Mientras esperaban asilo, la familia vivió por dieciocho meses en Flotel Europa, un barco situado en el puerto de Copenhague, Dinamarca. La pantalla izquierda muestra a la familia frente a su hogar temporal, grabando un video para enviar a amigos y familia en Sarajevo. La pantalla derecha, muestra a la madre de Tomic mientras mira el video desde su casa en Copenhague años después, en 2015.

**History Now**, 2015

VHS/HD, 27'

Courtesy of the artist

*History Now* shows the artist, his mother and older brother in Denmark in the early 1990s shortly after having fled from the Socialist Federal Republic of Yugoslavia. While awaiting asylum the family lived for eighteen months on Flotel Europa – a boat moored in the harbour of Copenhagen, Denmark. The left screen shows the family outside their temporary 'home' recording a video letter to send to friends and family. The right screen shows Tomic's mother as she watches the video letter again in her home in Copenhagen in 2015.

**Flotel Europa**, 2015

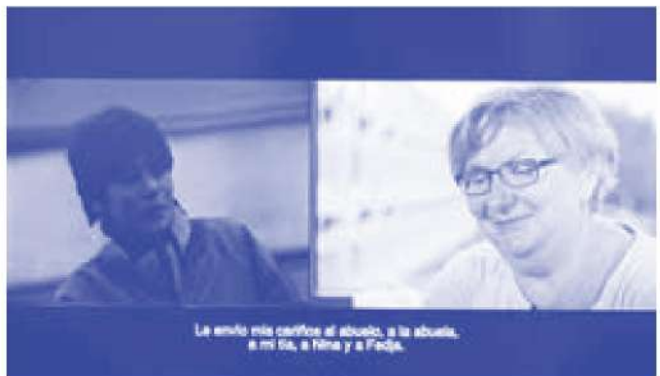
70'

El largometraje de Vladimir Tomic fué proyectado en el museo como parte de los Programas Públicos MSSA.

**Flotel Europa**, 2015

70'

Vladimir Tomic's feature film was screened at the museum as part of the Public Programme at MSSA.



*Send love to Grandpa, Grandma, my auntie, Nina and Fedja.*

EN CONVERSACIÓN – OREET ASHERY (FRAGMENTO)  
 PREPARACIÓN DE LA OBRA *LANDSCAPE FOR SHARING*, AGOSTO 2017

IN-CONVERSATION – OREET ASHERY (EXCERPT)  
 PREPARING *LANDSCAPE FOR SHARING*, AUGUST 2017



Oreet Ashery • Visual artist (UK)

Daniela Berger • Curator; Head of Exhibitions Programme MSSA (Chile)

Camille Calixte • Construction worker (Haiti)

Dieunet Dalexis • Spanish / Creole translator (Haiti)

Lily Hall • Curator (UK)

Mette Kjærgaard Præst • Curator (Denmark)

Savio Metelix • Construction worker (Haiti)







**OA:** If they stop coming [Camille and Savio], nobody else comes in. It won't be finished by somebody else.

**DB:** OK. Si ellos dejan de venir, el proyecto se termina. O sea, no vamos a buscar a otras personas externas; solo vamos a trabajar con Camille y Savio. [Dieunet traduce al creole para CC y SM].

**OA:** If it's half painted, it's half painted and that's it. [Dieunet traduce en creole].

**CC:** Good. [Risadas del grupo].

**OA:** They are not replaceable.

**DB:** No son reemplazables, no queremos que sean reemplazables.

**OA:** I want to see if they have any questions so far.

**DB:** ¿Tienen alguna pregunta?

[Dieunet les pregunta en creole y Savio contesta.]

[Dieunet traduce respuesta de Savio]: OK, lo que él quiere decir no es una pregunta. El se siente agradecido, el se siente contento. A veces la gente ve su color y ve otro color, y ve lo diferente de la otra persona, y no es así; aquí lo aceptan como es. Y nosotros, la forma como los tratan a ellos les gusta. Puede ser que tu

tienes un color blanco y yo soy negro, pero tenemos la misma sangre. No es diferente. Puede ser diferente el color, pero para Dios nosotros somos uno. Eso lo agradecemos.

**DB:** Ya, déjame traducir?...He didn't have any questions but he wanted to say that he's very thankful and very happy for the way he has been treated during this process. He thinks that we are all the same; he says that I can be very white and he can be very black, but under God's eyes we are all the same and we all feel good loved, so again he repeats that he is very thankful and very happy.

[Oreet agradece sus palabras, Daniela traduce]: Oreet también está muy feliz y muy agradecida de que estén trabajando con nosotros.

**OA:** I think, because we are all the same, it is just important to me, I want them to think about the second wall...

**DB:** Y por eso, Oreet piensa lo mismo; somos todos iguales, para Oreet y para nosotros. Por lo mismo, los invita a que piensen en algo para la segunda pared, porque esa pared es suya.



**Daniela Berger Prado** (Santiago, Chile) es Curadora, Licenciada en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile, y MA en Curatoría de Arte del Royal College of Art, Londres. Ha trabajado en el Museo de Arte Contemporáneo (2005-2013), Centro Cultural La Moneda (2013-2015) y el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (2016-presente). Su trabajo cruza diferentes aspectos de investigación y práctica curatorial en arte contemporáneo y moderno entendido como práctica socio-política. Algunos de sus últimos proyectos son *Puro Chile, Paisaje y Territorio; Al ritmo de Brasil, Arte Naif, Popular y Moderno; Visiones Territoriales, fotografía contemporánea; La Emergencia del Pop, irreverencia y calle en Chile; y Muros Blandos – Ser entre bordes*. Otros proyectos incluyen *El Oyente Mundus* de Melania Lynch en galería PANAM, el libro y exposición de la artista Francisca Prieto (UK-Chile) e *Instituto Nacional del Futuro Incierto*, una exposición y publicación en el Instituto Cervantes de Moscú, Rusia.

**Mette Kjærgaard Præst** (n. Holbæk, Dinamarca) es una curadora independiente con sede en Copenhague y Londres. Su práctica se basa en el interés por estrategias y prácticas que reimaginan o dislocan los sistemas políticos y sociales. Es curadora de PS/Y, una organización que explora la interfaz del arte y las ciencias de la salud a través de programas como *Hysteria*, Londres, 2017. Proyectos recientes incluyen: *Zadie Xa, The Conch, Sea Urchin and Brass Bell*, Pump House Gallery, como parte del programa PS/Y *Hysteria*, Londres, 2017; *Roll over spin forward*, SixtyEight Art Institute, Copenhague, 2016; *FLUID PHOSPHORESCENCE*, Nueva York, 2015. Mette Kjærgaard Præst ha trabajado con Kunstraum, Londres; Artangel, Londres; The National Gallery, y el Centro de Arte Contemporáneo Nikolaj de Copenhague. Kjærgaard Præst posee un Master en Curaduría de Arte Contemporáneo otorgado por el Royal College of Art de Londres.

**Daniela Berger Prado** (b. Santiago, Chile) is a Curator and Art historian, Head of the Exhibitions Programme at MSSA since 2016. Her relevant professional experience includes the Museum of Contemporary Art (2005-2013) and Centro Cultural Palacio La Moneda (2013-2015). She holds a MA in Curating Contemporary Art from The Royal College of Art, London. Her work crosses different aspects of research and experimental curatorial practices on contemporary and modern art understood as socio-political praxis. Some of her last editorial and curatorial projects are: *Puro Chile, Paisaje y Territorio, Al ritmo de Brasil, Arte Naif, Popular y Moderno; and Visiones Territoriales, contemporary photography; La Emergencia del Pop, irreverencia y calle en Chile and Muros Blandos, ser entre bordes*, [Soft walls – Being Between Borders]. Other recent projects are: *El Oyente Mundus*, Galería PANAM, Chile; the book and exhibition *Francisca Prieto*, (Chile-UK) and *Instituto Nacional del Futuro Incierto* [National Institute of the Uncertain Future], an exhibition and publication developed at Instituto Cervantes, Moscow, Russia.

**Mette Kjærgaard Præst** (b. Holbæk, Denmark) is a curator whose practice is informed by an interest in artistic strategies and practices that reimagine or dislocate social and political systems. She is currently curator at Science Gallery London, part of Kings College London, connecting art, science and health. She is also curator at PS/Y for which she recently curated *Hysteria* – a London wide interdisciplinary arts programme that explores health and illness in contemporary society, focusing on issues of gender, race and cultural identity (2017-2018).

Other recent projects include: *Roll over spin forward*, SixtyEight Art Institute, Copenhagen, 2016; *FLUID PHOSPHORESCENCE*, Residency Unlimited, New York, 2015; *Acting Out*, Nottingham, 2015; *Morphologies*, a year long public programme at Kunstraum, London, 2014-15; *Dizziness of freedom*, Anxiety Festival, London, 2014; Mette Kjærgaard Præst holds an MA in Curating Contemporary Art from the Royal College of Art.

**Lily Hall** Lily Hall (n. Londres, Inglaterra)

es un curadora con sede en Londres. Desde 2017 trabaja en The Showroom, un espacio de arte contemporáneo centrado en enfoques colaborativos hacia la producción cultural en su localidad y más allá. Sus proyectos curatoriales recientes incluyen *Fifth Force*, con Jaroslav Kyša, Zahorian & Van Espen, Prague, 2018; *Muros Blandos – Ser entre bordes*, hile, 2017-18; *Surface Tensions: Pavla and Lucia Sceranková*, en Pump House Gallery en asociación con Czech Center, Londres, 2017. Entre 2012 y 2014 trabajó como organizadora de exposiciones y comisaria de Calvert 22 Foundation, el único espacio sin fines de lucro del Reino Unido dedicado a la presentación de arte contemporáneo de Europa del Este y Rusia. Los proyectos curatoriales en Calvert 22 incluyeron *How is it Towards the East?* co-comisariada con Marina Doritis y Elizaveta Butakova, 2013. Entre 2015-17 trabajó como curadora y editora independiente en The Performance Studio, Chisenhale Gallery y Raven Row, Londres. Hall posee un Master en curaduría de Arte Contemporáneo otorgado por el Royal College of Art de Londres.

**Lily Hall** (b. London, England) is a curator based in London. Since 2017 she has worked at The Showroom in London, a contemporary art space focused on collaborative approaches to cultural production within its locality and beyond. Recent international curatorial projects include *Fifth Force*, a solo project with Jaroslav Kyša at Zahorian & Van Espen, Prague, 2018; *Muros Blandos – Ser entre bordes*, [Soft walls, Being Between Borders] an international exhibition at MSSA (2017-18), co-curated with Daniela Berger and Mette Kjærgaard Præst; *Surface Tensions: Pavla and Lucia Sceranková*, at Pump House Gallery in partnership with Czech Centre, London, 2017.

Between 2015-17 she worked as an independent curator and as a member of The Performance Studio; and as an editor with Raven Row and Chisenhale Gallery, London. From 2012-14 she worked as exhibitions organiser and curator at Calvert 22 Foundation, the UK's only not-for profit space dedicated to the presentation of contemporary art of Eastern Europe and Russia. Curatorial projects at Calvert 22 included *How is it Towards the East?*, co-curated with Marina Doritis and Elizaveta Butakova, 2013. Between 2016-17 she was a member of the jury of the Oskár Čepan Prize, the Slovak national award for contemporary art. She holds an MA in Curating Contemporary Art from the Royal College of Art, London.





## CREDITOS IMÁGENES / IMAGE CREDITS

### Colour:

#### Pages 2-3

Oreet Ashery, *Landscape for Sharing* [Paisaje para compartir], 2017; Pia Arke, *De tre Gratier* [Las Tres Gracias / The Three Graces], 1993, detail. Installation view, *Muros Blandos*, 2017. Photo by Lorna Remmele.

#### Pages 4-5

Pia Arke, *De tre Gratier* [Las Tres Gracias / The Three Graces], 1993. Installation view, *Muros Blandos*, 2017. Photo by Lorna Remmele.

#### Pages 6-7

Sebastián Calfuqueo, *Apumgeñ* [Nos acabaron / We were depleted], 2017. Installation view, *Muros Blandos*, 2017, also showing details of Harry Gamboa Jr., *Skyscraper Skin* [Piel de rascacielo], 1980; Colectivo Charco, *A un año de Atacama*, 2016. Sebastián Calfuqueo, *You will Never be a Weye* [Nunca serás un Weye], 2015, video still. Photos by Lorna Remmele.

#### Pages 8-9

Mujeres Creando, Graffiti Callejero (Street graffiti), La Paz, 2014, video stills. Asco, Spray Paint LACMA (East Bridge) [Pintura spray en LACMA (Puente este)], 1972, detail. ©1972, Harry Gamboa Jr., courtesy of the artist. Photo by Lorna Remmele.

#### Pages 10-11

Colectivo Charco; Asco. Installation view, *Muros Blandos*, 2017. Photo by Lorna Remmele.

#### Pages 12-13

Javier Tellez, *One flew over the Void (Bala perdida)*, 2005. Video still *Muros Blandos*, 2017. Courtesy of the artist and Peter Kilchmann Gallery, Zurich.

#### Pages 14-15

Mujeres Creando, *Milagrasso Altar Blasfemo*, 2017. Installation view, *Muros Blandos*, 2017. Photo by Lorna Remmele.

#### Page 16

Oreet Ashery, *Landscape for Sharing* [Paisaje para compartir], 2017. Installation view, *Muros Blandos*, 2017. Photo by Lorna Remmele.

### Other images in the publication:

#### Page 31

Oreet Ashery, *Landscape for Sharing* [Paisaje para compartir], 2017. Performance. Installation view, *Muros Blandos*, 2017. Photo by Lorna Remmele.

#### Page 39

Sebastián Calfuqueo, *You will never be a Weye* [Nunca serás un Weye], 2015. Video performance. 4' 37" Courtesy of the artist.

#### Page 41

Colectivo Charco, *Desiertos* (Deserts), 2017. Installation view, *Muros Blandos*, 2017. Photo by Lorna Remmele.

#### Page 77

Asco, *Walking Mural* [Mural Caminante], 1972 ©1972, Harry Gamboa Jr. Courtesy of the artist.

## FUNDACIÓN ARTE Y SOLIDARIDAD

Ricardo Solari, presidente  
Lucía Valenzuela, vicepresidenta  
Diego Montecinos, secretario  
Ignacio Guevara, tesorero  
Enrique Correa, director

## MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE

Claudia Zaldívar, directora

### Área Colección

Caroll Yasky, coordinadora  
Camila Rodríguez, conservadora  
Millale Cordero, encargada de registro

### Área Archivo

María José Lemaitre, coordinadora  
Federico Brega, archivero y referencista  
Isabel Cáceres, archivera y gestión documental

### Área Programación

Daniela Berger, coordinadora  
María Victoria Martínez, productora  
Isabel Lecaros, diseño de museografía

### Área Programas Públicos

Soledad García, coordinadora  
Scarlette Sánchez, productora  
Ignacia Biskupovic, encargada de vinculación con el territorio  
Jessica Figueroa, encargada de mediación

### Área Comunicaciones

María José Vilches, coordinadora  
Aurora Radich, encargada de prensa  
Daniela Parra, diseño gráfico  
Gabriel Ortega / María Contreras /  
Lorna Remmele, fotografía y video

### Área Administración

Marcela Duarte, coordinadora  
Pedro Jara, asistente administrativo  
Marianela Soto / Pablo Albarrán, recepcionistas  
Ramón Meza, mantención edificio y montaje  
Héctor Marcoleta / Fabián Sánchez, seguridad  
Emmanuel Mogollón, aseo

*Agradecemos la dedicación y trabajo de nuestros asesores y practicantes.*



## EXPOSICIÓN MUROS BLANDOS

Museo de la Solidaridad Salvador Allende  
1 de Septiembre 2017 – 21 de Enero 2018

Curadoras: Daniela Berger, Lily Hall y

Mette Kjærgaard Præst

Conservación: Camila Rodríguez

Producción: Alex Hernández

Mediación: Ignacia Biskupovic y Jessica Figueroa

Diseño: Rodrigo Dueñas y Francisca Khamis

Montaje: Daniela León, María Victoria Martínez,

Ramón Meza, Claudio Muñoz, Matías Serrano,

David Soto, Fernanda Yévenes

## PUBLICACIÓN MUROS BLANDOS

Edición y coordinación: Daniela Berger

Co-editoras: Lily Hall, Mette Kjærgaard Præst

Editor adjunto: Edd Hobbs

Producción editorial: María Victoria Martínez

Diseño: Jorge Albornoz, Yvonne Trigueros

Traducción: Gisela Frick

Corrección: Bárbara Palomino

Textos: Ignacia Biskupovic y Jessica Figueroa,

Francisca Márquez, Josefina Astorga y Airam

Fernández (Beca Migrante), La Asamblea-Colectivo

Charco, Daniela Berger, Lily Hall y Mette Kjærgaard

Præst, Claudia Zaldívar

Fotografía: Lorna Remmele

Impresión: BUK Impresores

Distribución: La Komuna

© Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Todos los derechos reservados

© Textos: sus autorxs

© Fotografía: sus autorxs

© Obras: sus autorxs

La presente edición contempló un tiraje

de 400 ejemplares.

Registro propiedad Intelectual n° 297358

ISBN: 978-956-9336-03-4

Santiago, Noviembre de 2018

## MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE

Av. República #475, Santiago de Chile

www.mssa.cl

Twitter: @mssachile

Instagram: mssa\_chile

Las curadoras agradecen especialmente a todas las y los artistas de la exposición.

Gracias al equipo completo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

The curators would especially like to thank each of the artists in the exhibition and the team at MSSA.

Gracias también a - Thanks also to:

Søren Arke Petersen; Natascha Bjørn; Fay Blanchard, Amanda Bustos, British Council UK; Camille Calixte; Nicholas Cregresirs; Rikke Bjørnbøl, Dieunet Dalexis, Danish Arts Foundation; Francisca Geisse; Galerie Peter Kilchmann, Zurich; Frederikke Hansen, Kuratorisk Aktion; Movimiento Acción Migrante; Bendt Hesby, Brandts Museum of Art and Visual Culture, Denmark; Edd Hobbs; Francisca Márquez; Savio Metelix; Jo Muñoz; Alejandra Szczepaniak, British Council Chile; Francisca Vargas, Clínica jurídica UDP, y a todo el equipo de Beca Migrante.





PIA ARKE • ASCO • OREET ASHERY  
SEBASTIÁN CALFUQUEO • COLECTIVO CHARCO  
MUJERES CREANDO • JAVIER TÉLLEZ  
VLADIMIR TOMIC



MUSEO DE LA  
SOLIDARIDAD  
SALVADOR ALLENDE