

Tierra de nadie



Tierra de nadie	4
No man's land	14
Las Yeguas del Apocalipsis	24
Claudia Martínez Garay	28
Juan Pablo Langlois Vicuña	31
Eugenio Dittborn	32
Marilyn Boror	34
Sandra Gamarra	36
Carlos Leppe	38
Darío Escobar	40
Antonio Pichilla	42
Wynnie Mynerva	44
Amalia Pica	46
Paz Errázuriz	48
Sobre el curador	50
Sobre las obras	52
Créditos	63

Las fronteras estáticas de los territorios crean dos realidades separadas: una interior y otra exterior, un nosotros y un ellos. En este sentido, un territorio constituye una “estructura semiótica” que produce y delimita identidades. Nuestras subjetividades son entonces el resultado de la creación del territorio, ese mismo que, desde una perspectiva conceptual, impone a través de sus fronteras rígidas un orden artificial en aquellos lugares donde existe indeterminación y confusión. De igual manera, la noción de identidad intenta imponer categorizaciones artificiales a la fluidez de la existencia, es decir, a la “heterogeneidad anárquica de la realidad”¹. ¿Qué implicaría acoger esta realidad anárquica y avanzar hacia una forma de subjetividad que trascienda las fronteras rígidas? ¿Cómo se vería un territorio sin fronteras: una *tierra de nadie*? ¿Y cómo se manifestaría estéticamente esta complejidad?

El 12 de octubre de 1989, en el marco de la conmemoración de lo que hoy se llama el “Día del Encuentro de Dos Mundos”, las Yeguas del Apocalipsis, un dúo de performance conformado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, presentó una obra en la sede de la Comisión Chilena de Derechos Humanos titulada *La Conquista de América. Con walkmans* pegados a sus pechos, los artistas bailaron descalzos sobre fragmentos de vidrio al son de una canción de cueca que sólo ellos podían escuchar. El vidrio, que provenía de botellas de Coca Cola, cubría un mapa de Sudamérica sin fronteras, una *tierra de nadie*. De este modo, las Yeguas establecían un vínculo directo entre la conquista de América y la lógica colonial de las intervenciones de los Estados Unidos en la violenta historia política de la América Latina del siglo XX. A la vez, los artistas recreaban sobre el mapa sangriento la “cueca sola”, un acto simbólico de apropiación realizado por mujeres cuyos esposos, padres y familiares habían sido víctimas

1 Simone Aurora, “Territory and Subjectivity: the Philosophical Nomadism of Deleuze and Guattari”, en *Minerva* N° 18, 2014, p. 11.

de la dictadura de Augusto Pinochet. Así, las Yeguas también bailaban la parte de las mujeres como un alineamiento simbólico con lo femenino y como un acto de disidencia de género. Como en muchos otros de sus trabajos, Casas y Lemebel exploraron en esta performance varios territorios: indigenismo, latinidad, identidad nacional, género y sexualidad.

A lo largo de su práctica, las Yeguas del Apocalipsis se apropiaron de símbolos culturales, se infiltraron en lugares de poder y representaron con sus cuerpos disidentes lo que denominaron como “un mariconaje guerrero”², jugando así con las rígidas nociones de identificación social que prevalecieron hasta los últimos días de la dictadura de Pinochet. Hicieron, por ejemplo, el papel del “sudaca, el maricón, el pobre, el aindiado”³, pero nunca priorizaron o mantuvieron una de esas identidades por mucho tiempo, siempre negándose a permanecer. A lo largo de su trabajo escrito y visual, las Yeguas crearon territorios, los dejaron atrás y establecieron otros, cambiando constantemente de forma y manifestándose desde diferentes puntos a lo largo de los márgenes. En este sentido, su obra existe —para continuar su lógica guerrillera— en la *tierra de nadie*: un punto medio, liminar en la medida que no pertenece a ningún sujeto en particular. Es decir, un punto donde nada es fijo y donde se está en un proceso constante de *devenir*, no de *ser*.

Esta exhibición reúne a doce artistas latinoamericanos que examinan la identidad a través de nociones como la clase, el género, la etnicidad y la raza. Doce artistas que examinan cómo las identidades son construidas y, en muchos casos, cómo les han sido impuestas, y que a través de su práctica expresan

2 Cecilia Lanza, *Crónicas de la identidad: Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2004, p. 107.

3 Walescka Pino-Ojeda, “Gay Proletarian Memory: the Chronicles of Pedro Lemebel”, en *Continuum*, Vol. 20, N° 3, 2006, p. 396.

sus subjetividades individuales sin sucumbir a la universalidad o al esencialismo. La muestra presenta, principalmente, obras de dos períodos en los que la política identitaria fue protagonista en los discursos artísticos y curatoriales: los años ochenta y la época contemporánea. Usando las obras de las Yeguas del Apocalipsis como guía, la exhibición está organizada en tres núcleos o categorías en las que se resaltan las (dis)continuidades conceptuales y estéticas entre las obras que exploran las representaciones de distintas identidades: *Apropiaciones*, *Circulaciones* y *Cuerpo-Territorios*.

Apropiaciones

Durante los años de la dictadura de Pinochet, un grupo de mujeres chilenas se apropió de un símbolo nacionalista, la cueca, para convertirlo en la “cueca sola”. El baile nacional, que tradicionalmente era realizado por un hombre y una mujer, era performed en este caso por una mujer sola, resaltando la ausencia de los hombres que desaparecieron en el contexto del régimen dictatorial. Mientras que la “cueca sola” era ya transgresora por la manera en la que incorporó a los desaparecidos, la cueca de las Yeguas del Apocalipsis, una apropiación de esta apropiación, incorporó al sujeto *queer*.

De manera similar, en *Las Dos Fridas* (1989), las Yeguas se apropian de otro símbolo de la cultura popular, la famosa pintura de Frida Kahlo de 1939, recreándola como un *tableau vivant*. Poniendo sus cuerpos en la composición, conectados por una sonda de transfusión de sangre, el dúo recontextualiza la obra para hacer referencia a la pandemia del VIH. Casas llama a este acto de transformación un “devenir-Frida Kahlo”⁴, haciendo referencia a la noción de devenir de Gilles Deleuze y Félix Guattari que argumenta que, en nuestra fluida realidad,

4 Registro de audio de Francisco Casas disponible en sitio web del MoMA: Consultado el 08/07/2024: <https://www.moma.org/audio/playlist/298/4365>

nuestras identidades no son estáticas, y que estamos en un constante proceso de transformación y cambio, en un devenir permanente. Por su parte, Lemebel describe la estrategia apropiacionista de las Yeguas como un ejercicio camaleónico, un proceso de constante transformación que se enuncia desde:

...aquellos lugares quebrados, tránsfugos, que se están reconstruyendo constantemente para sobrevivir en un sistema agobiante (...) tomo prestada una voz, hago una ventriloquía con esos personajes. Pero también soy yo; soy pobre, homosexual, tengo un devenir mujer y lo dejo transitar⁵.

Los artistas exhibidos en esta primera sección también experimentan este ejercicio camaleónico, transformándose y tomando puntos de referencia que no les pertenecen en un acto subversivo para transmitir sus subjetividades individuales. Por un lado, la artista peruana Sandra Gamarra, al igual que Lemebel y Casas, toma voces prestadas, recreando el arte de las culturas precolombinas, de la colonia y del occidente para recontextualizarlo y develar sus historias ocultas. Es el caso de *Otras Fuentes II* (2009) y *Otras Fuentes III* (2009), donde la artista se apropia de géneros canónicos de la historia del arte europeo —el retrato tradicional y la naturaleza muerta—, imitando obras del período de la colonia para difuminar los límites entre la producción y la reproducción, lo original y lo imitativo, lo auténtico y lo espurio.

Antonio Pichillá, por su parte, hace referencia a las asociaciones históricas y culturales de la pintura en su uso de la abstracción, una forma tradicionalmente asociada con la modernidad occidental. Su trabajo desafía las visiones del espectador sobre lo que considera que es el arte indígena, negándose a

5 Pedro Lemebel citado en Juliana Sandoval Alvarez, "Sospechas maricas de la cueca democrática: arte, memoria y futuro en "Las Yeguas del Apocalipsis"(1988-1993)", en *Estudios de Filosofía* N° 58, 2018, p. 22.

alimentar el imaginario colonial y su apetito por las representaciones exóticas del Otro. Quizás lo más importante de la abstracción de Pichillá es cómo ha desarrollado un lenguaje propio desde la perspectiva de su propia subjetividad, dejándose influenciar por elementos de su entorno que son sagrados para él, como las texturas de las piedras y sus vetas, a las que llama “abstracciones ancestrales naturales”⁶. Su diferencia es así interiorizada y se manifiesta en la propia creación de su arte, impregnando su práctica con códigos culturales propios de la ancestral tradición Maya.

En cuarto lugar, está la performance *Acción de la Estrella* (1979) de Carlos Leppe, en la que el artista tonsura una estrella en su cabeza como un gesto que imita la acción de Marcel Duchamp de 1919. En esta performance, Leppe se ubica detrás de una estructura transparente que simula el contorno de la bandera de Chile, convirtiendo su cabeza en la solitaria estrella de la bandera. Si muchos interpretan el trabajo de Duchamp en términos de soledad (por la tonsura del monje) y fluidez (puesto que la estrella romana de cinco puntas es un signo de feminidad), la acción de Leppe superpone estos significados culturales en un territorio político. Del mismo modo, el trabajo de Darío Escobar también constituye un acto de superimposición con influencia duchampeana. Dibujando flora guatemalteca sobre un ready-made (un vaso de McDonald’s), el artista impone la modernidad sobre su territorio local.

Circulaciones

Aunque una parte importante del proyecto de las Yeguas del Apocalipsis era ganar visibilidad para las comunidades marginadas, Casas y Lemebel dudaban del sistema de legitimación consagrado por las instituciones artísticas. Conscientes de que los museos son espacios que producen identidad y

6 Cecilia Fajardo-Hill, *Remains – Tomorrow. Themes in Contemporary Latin American Abstraction*, Hatje Cantz, Berlin, 2022, p. 435.

configuran nuestras subjetividades en la esfera social, los artistas mantuvieron una perspectiva crítica frente a las narrativas normativas perpetuadas por los formatos de exhibición tradicionales. En lugar de recurrir a ellos, las Yeguas eligieron infiltrarse en espacios públicos a manera de evitar el sistema de validación de un museo y sus narrativas totalizadoras, interviniendo espacios como la sede de la Comisión Chilena de Derechos Humanos en el caso de *La Conquista de América* (1989) o lugares de enseñanza en el caso de *Refundación de la Universidad de Chile* (1988). En sintonía con estas acciones, esta segunda sección reúne a artistas que, a través de sus obras, exploran la cultura y política de la circulación de la cultura visual y cómo estas redes de circulación producen y refuerzan identidades rígidas y normativas.

El primero de estos artistas es el chileno Eugenio Dittborn, cuyas pinturas aeropostales se infiltran en los centros artísticos desde el territorio remoto del Chile de los ochenta. Estos trabajos pueden ser percibidos como el mapeo de una red compleja de relaciones geopolíticas. En la pintura aeropostal *Button Plumas* (1985), por ejemplo, el artista invoca la imagen de Jemmy Button, un hombre de Tierra del Fuego que fue llevado al Reino Unido e imbuido con las costumbres de ese país para, supuestamente, ser salvado de la barbarie. En esta obra, Button simboliza la violencia epistemológica colonial y es usado para explorar la confrontación de las culturas occidentales e indígenas, así como las ideas del viaje y el hogar. Por ello, el tema y formato de la obra de Dittborn son inseparables: la idea de viajar a un centro 'civilizado' para después regresar a Chile se asemeja al viaje que sus pinturas aeropostales también realizaron. Por otro lado, estas obras también presentan rastros de movimiento en los pliegues del papel que les permitió el traslado, o en los sellos en los sobres que se exhiben junto a ellas. De este modo, el continuo estado de tránsito de las pinturas aeropostales es tan importante como sus puntos de origen y destino: ellas toman de los lugares a donde van pero nunca permanecen ahí por mucho tiempo.

Colgada directamente en la pared, *Button Plumas* se convierte en parte de la arquitectura de la galería, pasando por una “metamorfosis continua de carácter que deshace la identidad”⁷.

Claudia Martínez Garay también se interesa en la política que subyace en los dispositivos de circulación y exhibición del arte. Desde la ficción, su obra *ÑUQA KAUSAKUSAQ QHEPAYKITAPAS / I WILL OUTLIVE YOU* (2017) relata en quechua la historia de un hombre representado en un huaco Moche. La narrativa relata la vida de este hombre desde su infancia hasta su eventual encarcelamiento, que permite trazar un paralelismo entre su biografía y la historia del recorrido del huaco que fue sustraído de una tumba al norte del Perú y eventualmente encontrado por la artista en el depósito de un museo europeo. La ficción se convierte así en una herramienta para devolver el sentido de agencia a aquellos cuyas historias fueron borradas. Es decir, se convierte en una herramienta para resistir las narrativas totalizadoras impuestas por los museos etnológicos a culturas ajenas.

Por último, Marilyn Boror y Juan Pablo Langlois examinan la circulación de la información a través de los medios masivos y cómo estos moldean ideas sobre las identidades indígenas. En *¡Ni parece Guatemala!* (2020), Boror trabaja con el formato de la postal, usada históricamente para hacer circular imágenes exotizadas de las colonias. Al representar al sujeto colonial como un objeto para ser observado, la postal ciertamente contribuyó a justificar su subyugación. Así, Boror utiliza este formato para develar el imaginario colonial, representando a las comunidades indígenas desvaneciéndose frente a un moderno distrito comercial emplazado en la Ciudad de Guatemala.

⁷ Willy Thayer, “Eugenio Dittborn: No Man’s Land Paintings”, en *Afterall*, Vol. 29, 2012, p. 84.

Por su parte, en la obra *Miss Chile, Onas* (1990), Juan Pablo Langlois reproduce fotografías de mujeres indígenas tomadas de un libro que encuentra en el Museo Chileno de Arte Precolombino. Al titular su trabajo de esta manera, el artista hace referencia a los estándares de belleza racializados impuestos a las mujeres a través de los medios de comunicación. La palabra *miss*, además, significa también “extrañar”, lo que siguiendo la lógica del trabajo de Boror, puede ser otro gesto que señala al desvanecimiento de una identidad.

Cuerpo-Territorios

En *La Conquista de América* (1989), las Yeguas del Apocalipsis proponen una conexión directa entre el territorio conquistado y el cuerpo. Si la conquista colonial impuso fronteras artificiales en el territorio que ahora conocemos como América del Sur, ella también impuso sus modelos de “orden burgués” en el cuerpo, “controlando y estereotipando sus desbordes y excesos”⁸. Desde esta misma perspectiva, los artistas reunidos en esta tercera sección exploran cómo la subjetividad se expresa a través del cuerpo. Si pensamos en el cuerpo como un territorio: ¿qué sucede con aquellos cuerpos que desbordan las fronteras impuestas por los códigos culturales?

En *La Manzana de Adán* (1981-1989), Paz Errázuriz captura imágenes de personas con identidades de género fluidas en los burdeles de Chile. La artista, que convivió con los sujetos de sus fotografías y formó vínculos afectivos y amistades con ellos, produce un registro afectivo de cuerpos disidentes que vivieron en peligro por existir fuera de lo binario y la rigidez de la identidad normativa. La mirada de Errázuriz, por otro lado, no es totalizante, y el cuidado y la atención de la artista está presente en cada imagen. Esto permite que cada una de las personas que retrata en esta serie mantenga su personalidad individual.

8 Eugenia Brito, “Questionando lo representable: la fotografía de Paz Errázuriz”, en *Nomádias* N° 10, 2009, p. 213.

Ahora bien: para Pedro Lemebel, el medio de la fotografía resulta problemático para aquellas personas que no conforman identidades de género tradicionales: “desordenada del canon de la foto escolar, tentada por la risa, por la pose corporal desajustada, es corregida, llamada al orden”⁹. ¿Pueden entonces otros modos de representación resistir este impulso al orden?

Una posible respuesta a esta pregunta se puede encontrar en las desenfrenadas y desordenadas pinturas de Wynn timer Mynerva, que representan el cuerpo en un proceso de constante transformación, en un constante devenir. El rechazo de este cuerpo a convertirse en un objeto de deseo patriarcal se manifiesta asimismo en una negativa a ser visible o a ser fácilmente leído. En las pinturas de esta artista, los cuerpos colisionan y se mezclan entre sí y con el paisaje, resisten la fácil identificación y aparecen frecuentemente sin género distintivo. Además, desde un punto de vista formal, estas pinturas existen en algún lugar entre la figuración y la abstracción, esto es, en un espacio liminal más allá de lo binario impuesto por la modernidad occidental.

En diálogo con Errázuriz y Mynerva, el trabajo de Amalia Pica abre una reflexión en torno a las maneras en las que intentamos entender y dar sentido a lo desconocido. Usando objetos cotidianos y materiales descartados, la artista crea ensamblajes desconcertantes que casi se asemejan a cuerpos. Estas composiciones, para las cuales no tenemos palabras, actúan como recipientes vacíos que llenamos con nuestras propias maneras de entender y de crear significado. Esto nos recuerda que la identidad es relacional, que se construye socialmente y que se encuentra en permanente estado de flujo.

9 Andrea Giunta, “Sentir, pese a todo”, en *Boletín N°7*: Paz Errázuriz, Centro de Estudios de Arte (CEdA), Santiago, 2020, p. 17

Una *tierra de nadie* usualmente denota el espacio entre dos oposiciones en conflicto. Esta definición puede ser una manera adecuada de pensar algunas de las obras reunidas en esta exhibición. En efecto, las Yeguas y muchos de los artistas de fines del siglo XX que se exhiben en esta muestra pusieron sus cuerpos en primer plano para “crear identidades de resistencia diferenciadas”¹⁰, en directa oposición a la normativa del aparato dictatorial que apuntaba a controlar sus subjetividades disidentes. En este sentido, la palabra *nadie* cobra aquí un significado cargado de fuerza política, refiriéndose a aquellos que, por diversas razones, han sido marginalizados.

La *tierra de nadie* también puede ser concebida como un espacio medio, un punto intermedio con fronteras cambiantes en el que la identidad se transforma en algo más fluido. Puede ser entonces un espacio en el que la solidez del cuerpo de las Yegua se disuelve en una abstracción como la de la obra de Antonio Pichilla o en las construcciones inefables de Amalia Pica. Gilles Deleuze, quien pensó el concepto de la identidad en términos de territorio, argumenta que debemos pensarnos como el césped, cuyas raíces enredadas hacen imposible saber dónde empieza o dónde termina, y que crece en los espacios entre, en los espacios intermedios. En este mapa vidrioso y sin fronteras, Lemebel y Casas bailan solas pero juntas, en el vaivén de un proceso de constante devenir. De la sangre que riega esta *tierra de nadie* sobre la que bailan, me imagino al césped creciendo.

10 Gerardo Mosquera, “Good-bye identity, welcome difference. From Latin American art to art from Latin America”, en *Third Text* Vol. 15, N° 56, 2001, p. 25

No man's land
Diego Chocano
Curator

The rigid borders of territories create two separate realities: an inner and an outer one, an us and a them. In this sense, a territory constitutes a "semiotic structure" that produces and delimits identities. Our subjectivities are then the result of the creation of the territory, the same one that, from a conceptual perspective, imposes through its rigid borders an artificial order in those places where there is indeterminacy and confusion. Likewise, the notion of identity attempts to impose artificial categorizations on the fluidity of existence, that is, on the "anarchic heterogeneity of reality"¹. What would it mean to embrace this anarchic reality and move towards a form of subjectivity that transcends rigid borders? What would a borderless territory, a *no man's land*, look like? And how would this complexity manifest itself aesthetically?

On October 12, 1989, as part of the commemoration of what today is called the "Day of the Encounter of Two Worlds" in Latin America, las Yeguas del Apocalipsis, a performance duo formed by Pedro Lemebel and Francisco Casas, presented a work at the headquarters of the Chilean Human Rights Commission entitled *La Conquista de América*. With walkmans attached to their chests, the artists danced barefoot on shards of glass to the sound of a cueca song that only they could hear. The glass, which came from Coca Cola bottles, covered a map of South America without borders, a *no man's land*. In this way, las Yeguas established a direct link between the conquest of America and the colonial logic of U.S. interventions in the violent political history of 20th century Latin America. At the same time, the artists recreated on the bloody map the "cueca sola", a symbolic act of appropriation performed by Chilean women whose husbands, fathers and relatives had been victims of Augusto Pinochet's dictatorship. Thus, las Yeguas also danced the wo-

1 Simone Aurora, "Territory and Subjectivity: the Philosophical Nomadism of Deleuze and Canetti", in *Minerva* N° 18, 2014, p. 11.

men's part as a symbolic alignment with the feminine and as an act of gender dissidence. As in many of their other works, Casas and Lemebel explored in this performance different territories: indigenism, latinidad, national identity, gender and sexuality.

Throughout their practice, las Yeguas del Apocalipsis appropriated cultural symbols, infiltrated places of power and represented with their dissident bodies what they called "a warrior queerness"², playing with the rigid notions of social identification that prevailed until the last days of the Pinochet dictatorship. They played, for example, the role of the "sudaca, the maricón, the poor, the aindiado"³, but never prioritized or maintained one of these identities for long, always refusing to remain the same. Throughout their written and visual work, las Yeguas created territories, but only to leave them behind and established others, constantly changing shape and manifesting themselves in different points across the margins. In this sense, their work exists—to continue their guerrilla logic—in *no man's land*: a middle ground, liminal insofar as it does not belong to any particular subject. That is to say, a point where nothing is fixed and where one is in a constant process of *becoming*, not of *being*.

This exhibition brings together twelve Latin American artists who examine identity through notions such as class, gender, ethnicity and race. Twelve artists who examine how identities are constructed and, in many cases, how they have been imposed on them, and who express through their practice their individual subjectivities without succumbing to universality or essentialism. The exhibition presents, mainly, works from two periods in which identity politics was the protagonist in artistic and curatorial

2 Cecilia Lanza, *Crónicas de la identidad: Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2004, p. 107.

3 Walescka Pino-Ojeda, "Gay Proletarian Memory: the Chronicles of Pedro Lemebel", in *Continuum*, Vol. 20, N° 3, 2006, p. 396.

discourses: the 1980s and the contemporary era. Using the works of las Yeguas del Apocalipsis as a guide, the exhibition is organized into three categories that highlight the conceptual and aesthetic (dis)continuities between works that explore the representations of different identities: *Appropriations*, *Circulations* and *Body-Territories*.

Appropriations

During the years of the Pinochet dictatorship, a group of Chilean women appropriated a nationalist symbol, the cueca, to turn it into the "cueca sola". The national dance, which was traditionally performed by a man and a woman, was performed in this case by a woman alone, highlighting the absence of the men who disappeared in the context of the dictatorial regime. While the "cueca sola" was already transgressive in the way it included the disappeared, the cueca performed by Las Yeguas del Apocalipsis, an appropriation of this appropriation, incorporated the queer subject.

Likewise, in *Las Dos Fridas* (1989), las Yeguas appropriated another symbol of popular culture, Frida Kahlo's famous 1939 painting, recreating it as a *tableau vivant*. By placing their bodies in the composition, connected by a blood transfusion tube, the duo recontextualized the work to reference the HIV pandemic. Casas calls this act of transformation a "becoming-Frida Kahlo"⁴, referencing Gilles Deleuze and Félix Guattari's notion of becoming, which argues that identities are not static in our fluid reality and that we are in a constant process of transformation and change, in a continuous process of becoming. Meanwhile, Lemebel describes the appropriationist strategy of Las Yeguas as a chameleonic exercise, a process of constant transformation that is enunciated from:

⁴ Audio record of Francisco Casas available on MoMA's website. Accessed 07/08/2024: <https://www.moma.org/audio/playlist/298/4365>

...those broken, defected places, which are constantly rebuilding themselves to survive in an overwhelming system (...) I borrow a voice, I make a ventriloquism with those characters. But I am also me; I am poor, homosexual, I have a female becoming and I let it pass.⁵

The artists exhibited in this first section also experience this chameleonic exercise, transforming themselves and taking reference points that do not belong to them in a subversive act to transmit their individual subjectivities. On the one hand, Peruvian artist Sandra Gamarra, just like Lemebel and Casas, borrows voices, recreating the art of pre-Columbian, colonial and western cultures to recontextualize it and unveil its hidden histories. This is the case of *Otras Fuentes II* (2009) and *Otras Fuentes III* (2009), where the artist appropriates canonical genres of European art history —the traditional portrait and the still life—, imitating works from the colonial period to blur the boundaries between production and reproduction, the original and the imitative or the authentic and the spurious.

Antonio Pichillá, on the other hand, references the historical and cultural associations of painting in his use of abstraction, a form traditionally associated with Western modernity. His work challenges the viewer's visions of what he or she considers to be indigenous art, refusing to feed the colonial imaginary and its appetite for exotic representations of the Other. Perhaps the most important thing about Pichillá's abstraction is how he has developed a language of his own from the perspective of his own subjectivity, allowing himself to be influenced by elements of his environment that are sacred to him, such as the textures of the stones and their veins,

5 Pedro Lemebel cited in Juliana Sandoval Alvarez, "Sospechas maricas de la cueca democrática: arte, memoria y futuro en "Las Yeguas del Apocalipsis"(1988-1993)", in *Estudios de Filosofía* N°58, 2018, p. 22.

which he calls "natural ancestral abstractions"⁶. His difference is thus internalized and manifests itself in the creation of his art, impregnating his practice with cultural codes of the ancestral Mayan tradition.

In fourth place we have Carlos Leppe's performance *Acción de la Estrella* (1979), in which the artist tonsures a star on his head in a gesture that imitates Marcel Duchamp's 1919 action. In this performance, Leppe stands behind a transparent structure that simulates the outline of the Chilean flag, turning his head into its solitary star. If many interpret Duchamp's work in terms of solitude (because of the monk's tonsure) and fluidity (since the Roman five-pointed star is a sign of femininity), Leppe's action superimposes these cultural meanings on a political territory. Similarly, Darío Escobar's work also constitutes an act of Duchampean-influenced superimposition. Drawing Guatemalan flora on a ready-made (a McDonald's cup), the artist imposes modernity on his local territory.

Circulations

Although an important part of the las Yeguas del Apocalipsis's project was to gain visibility for marginalized communities, Casas and Lemebel doubted the system of legitimization established by art institutions. Mindful that museums are spaces that produce identity and shape our subjectivities in the social sphere, the artists maintained a critical perspective against the normative narratives perpetuated by traditional exhibition formats. Instead of relying on them, las Yeguas chose to infiltrate public spaces in order to avoid the validation system of a museum and its totalizing narratives, intervening spaces such as the headquarters of the Chilean Human Rights Commission in the case of *La Conquista de América* (1989) or traditional places of learning in the case of *Refundación de la Universidad de*

6 Cecilia Fajardo-Hill, *Remains – Tomorrow. Themes in Contemporary Latin American Abstraction*, Hatje Cantz, Berlin, 2022, p. 435.

Chile (1988). In line with these actions, this second section brings together artists who explore through their works the culture and politics of the circulation of visual culture and how these networks produce and reinforce rigid and normative identities.

The first of these artists is Eugenio Dittborn, whose aeropostal paintings infiltrate the artistic centers from the remote territory of 1980s Chile. These works can be perceived as the mapping of a complex network of geopolitical relations. In the aeropostal painting *Button Plumas* (1985), for example, the artist invokes the image of Jemmy Button, a man from Tierra del Fuego who was taken to the United Kingdom and imbued with the customs of that country in order to be supposedly saved from barbarism. In this work, Button symbolizes colonial epistemological violence and is used to explore the confrontation of Western and indigenous cultures, as well as ideas of travel and home. Thus, the theme and format of Dittborn's work are inseparable: the idea of traveling to a 'civilized' center and then returning to Chile resembles the journey that his aeropostal paintings also made. On the other hand, these works also show traces of movement in the folds of the paper that allowed them to be moved, or in the stamps on the envelopes displayed next to them. In this way, the continuous state of transit of the aeropostal paintings is as important as their points of origin and destination: they take from the places where they go but never stay there for long. Hanging directly on the wall, *Button Plumas* becomes part of the architecture of the gallery, undergoing a "continuous metamorphosis of character that undoes identity"⁷.

Claudia Martinez Garay is also interested in the politics that underlie the devices of art circulation and exhibition. From fiction, her work *ÑUQA KAU-*

⁷ Willy Thayer, "Eugenio Dittborn: No Man's Land Paintings", in *Afterall*, Vol. 29, 2012, p. 84.

SAKUSAQ QHEPAYKITAPAS / I WILL OUTLIVE YOU (2017) tells in Quechua the story of a man represented in a Moche huaco. The narrative of the story recounts the life of this man from his childhood to his eventual imprisonment, which allows us to draw a parallel between his biography and the story of the journey of the huaco that was stolen from a tomb in northern Peru and eventually found by the artist in the deposit of a European museum. Fiction thus becomes a tool to restore a sense of agency to those whose histories were erased. In other words, it becomes a tool to resist the totalizing narratives imposed by ethnological museums on foreign cultures.

Finally, Marilyn Boror and Juan Pablo Langlois examine the circulation of information through mass media and how it shapes ideas about indigenous identities. In *¡Ni parece Guatemala!* (2020), Boror works with the postcard format, historically used to disseminate exoticized images of the colonies. By representing the colonial subject as an object to be observed, the postcard certainly contributed to justify its subjugation. Thus, Boror uses this format to unveil the colonial imaginary, representing the indigenous communities fading away in front of a modern commercial district located in Guatemala City.

Meanwhile, in *Miss Chile, Onas* (1990), Juan Pablo Langlois reproduces photographs of indigenous women taken from a book that he found in the Chilean Museum of Pre-Columbian Art. By titling his work in this way, the artist refers to the racialized standards of beauty imposed on women through the media. The word *miss*, on the other hand, also means "to miss", which, following the logic of Boror's work, may be another gesture that points to the fading of an identity.

Body-Territories

In *La Conquista de América* (1989), las Yeguas del Apocalipsis propose a direct connection between the conquered territory and the body. If the colonial conquest imposed artificial borders on the territory we now know as South America, it also imposed its

models of "bourgeois order" on the body, "controlling and stereotyping its excesses"⁸. From this same perspective, the artists gathered in this third section explore how subjectivity is expressed through the body. If we think of the body as a territory: what happens with those bodies that exceed the frontiers imposed by cultural codes?

In *La Manzana de Adán* (1981–1989), Paz Errázuriz captures images of gender nonconforming people in the brothels of Chile. The artist, who lived with the subjects of her photographs and formed affective bonds and friendships with them, produces an affective record of dissident bodies that lived in danger for existing outside the binarism and the rigidity of normative identity. Errázuriz's gaze, on the other hand, is not totalizing, and the artist's care and attention is present in each image. This allows the people she portrays in this series to maintain their individual personality.

Still, for Pedro Lemebel, photography as a medium can be problematic for those who do not conform to traditional gender identities: misaligned with the canon of the school photograph, tempted by laughter, by the maladjusted body pose, she is corrected, called to order". Can other modes of representation resist this impulse to order⁹?

A possible answer to this question can be found in Wynnne Mynerva's wild and messy paintings, which represent the body in a process of constant transformation, in a continuous process of becoming. The refusal of this body to become an object of patriarchal desire is also expressed in its resistance to be visible or to be easily read. In this artist's paintings, the bodies collide and merge with each

⁸ Eugenia Brito, "Cuestionando lo representable: la fotografía de Paz Errázuriz", in *Nomadas* N°10, 2009, p. 213.

⁹ Andrea Giunta, "Sentir, pese a todo", en *Boletín N°7*: Paz Errázuriz, Centro de Estudios de Arte (CEdA), Santiago, 2020, p. 17.

other and with the landscape, resist easy identification and often appear genderless. Moreover, from a formal point of view, these paintings exist somewhere between figuration and abstraction, that is, in a liminal space beyond the binarism imposed by Western modernity.

In dialogue with Errázuriz and Mynerva, Amalia Pica's work reflects on the ways in which we try to understand and make sense of the unknown. Using everyday objects and discarded materials, the artist creates disconcerting assemblages that almost resemble bodies. These compositions, for which we have no words, act as empty vessels that we fill with our own ways of understanding and creating meaning. This reminds us that identity is relational, socially constructed and in a permanent state of flux.

A *no man's land* usually denotes the space between two conflicting oppositions. This definition may be an appropriate way to think about some of the works gathered in this exhibition. Indeed, las Yeguas del Apocalipsis and many of the late twentieth-century artists in this exhibition offered their bodies to "create differentiated identities of resistance"¹⁰, in direct opposition to the dictatorial apparatus' regulations that aimed to control their dissident subjectivities. In this sense, the word nobody, or *no man's*, takes on a political meaning here, referring to those who, for various reasons, have been marginalized.

A *no man's land* can also be conceived as a middle space, a middle ground with shifting borders in which identity is transformed into something more fluid. It can then be a space in which las Yegua's body dissolves into an abstraction like that of Antonio Pichilla's work or in the ineffable constructions of Amalia Pica. Gilles Deleuze, who thought of the

10 Gerardo Mosquera, "Goodbye identity, welcome difference. From Latin American art to art from Latin America", en *Third Text* Vol. 15, N° 56, 2001, p. 25

concept of identity in terms of territory, argues that we should think of ourselves as grass, whose tangled roots make it impossible to know where it begins or where it ends, and which grows in the spaces in between. In this glassy, borderless map, Lemebel and Casas dance alone but together, in the swaying of a process of constant becoming. From the blood that waters this *no man's land* on which they dance, I imagine the grass growing.



Las Yeguas del Apocalipsis
La conquista de América
1989
Registro de performance por
Paz Errázuriz
Ed. 1/6
40 x 60 cm
Colección Il Posto



Las Yeguas del Apocalipsis
La conquista de América
1989
Registro de performance por
Paz Errázuriz
Ed. 1/6
40 x 60 cm
Colección Il Posto



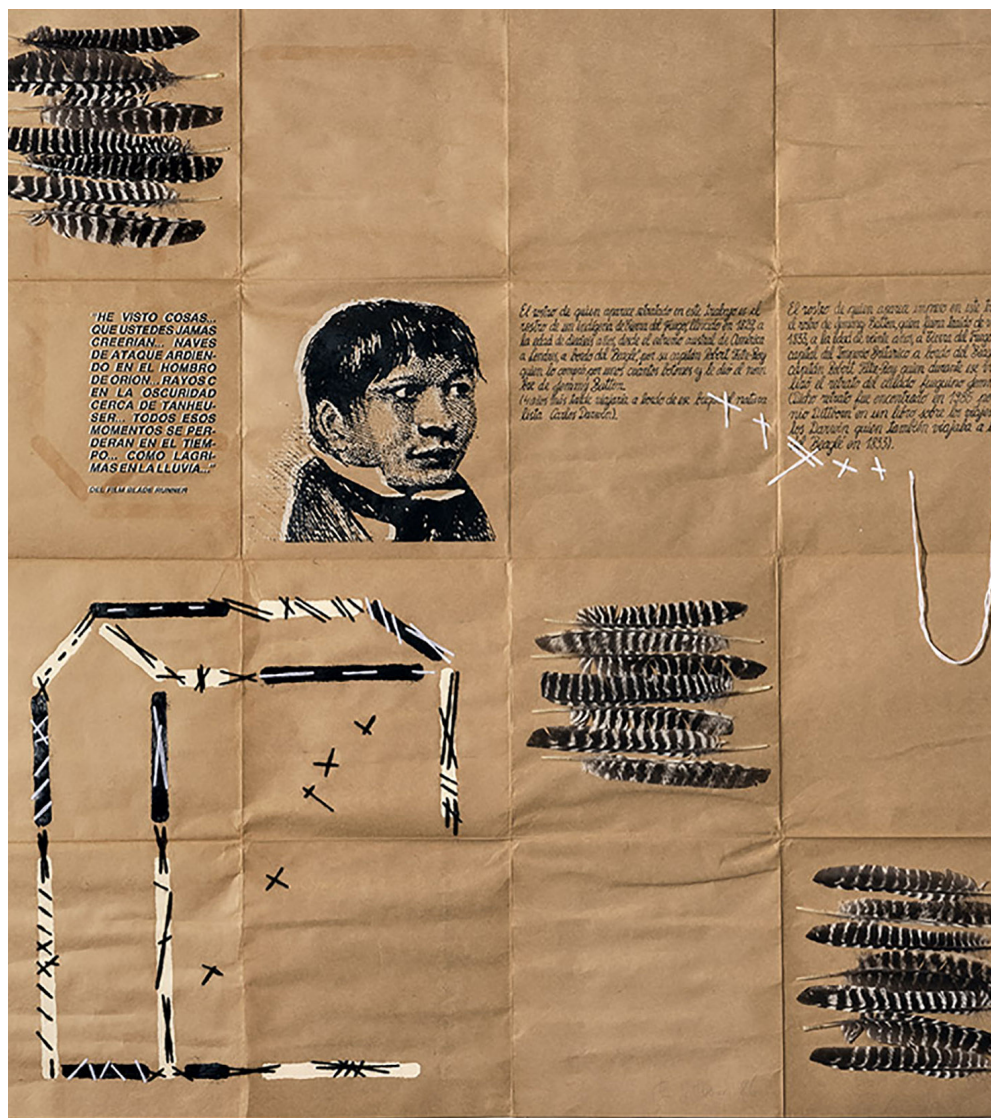
Las Yeguas del Apocalipsis
Las dos Fridas
1989
Fotografía. Impresión digital
Ed. 2/5
120 x 135 cm
Colección Il Posto



Claudia Martinez Garay
ÑUQA KAUSAKUSAQ QHEPAYKITAPAS
/ I WILL OUTLIVE YOU
2017

Animación digital
Colección de la artista
Cortesía de Claudia Martinez Garay y GRIMM,
Amsterdam | London | New York





Eugenio Dittborn

Button Plumas

1985

Serigrafía, plumas, lana, pintura y tinta sobre Kraft

(junto a sobre fotoserigrafado y escrito con tinta)

142,5 x 149 cm

Colección Il Posto



1 Km exposition, ¡Ni Parece Guatemala!, Marilyn Buxor Bor
Febrero 2000, Centro Cultural Municipal Álvaro Arzu Irigoyen

CIUDAD CAXALÁ, UNA CIUDAD PARA VIVIR

Un caso para ver las diferentes realidades de Guatemala

Es un lugar que emana la cultura de la división social, es caro, los policías andan detrás de la gente como si fuesen todos sospechosos, la mayoría de la población guatemalteca nunca podría ir o comprar allí. Es bueno para darte cuenta de las realidades de Guatemala cuando has recorrido todo el país. Una Guatemala pobre, una Guatemala de apariencias y otra más, de riqueza y poder. Lo uno para llevar a mis turistas y que se den cuenta de la realidad del país, siempre me dicen: "hay que hacer una revolución en este país hermoso, donde unos poseen bien y la mayoría en pobreza."

Cesar A.
Guatemala City, Guatemala, Guatemala

¡NI PARECE GUATEMALA!
¡IT DOESN'T SEEM LIKE GUATEMALA!

POSTCARD
TARJETA POSTAL
CARTE POSTALE



<https://minombremariilyn.wixsite.com/arte>
@mariilynboror



1 Kin exposition, ¡Ni Parece Guatemala!, Marilyn Boror Bor
Febrero 2020, Centro Cultural Municipal Alvaro Arzu Itz'eq'eyen

CIUDAD CAYALA, UNA CIUDAD PARA VIVIR

¿Otro país?

No deja de ser raro adentrarse en esta microciudad.
Como turista vale totalmente la pena, es como estar
en otro lugar por fuera de Ciudad de Guatemala. Pero
está ahí, excéntrico. Bien para las fotos, comerse un
helado, pero no es Guatemala.

septiembre 2021
Medellín, Colombia

¡NI PARECE GUATEMALA!
¡IT DOESN'T SEEM LIKE GUATEMALA!

POSTCARD
TARJETA POSTAL
CARTE POSTALE



<https://minombremarilyn.wixsite.com/arte>
@marilyncoror

Marilyn Boror
¡Ni parece Guatemala!
2020
Postal
Colección Sergio Parra



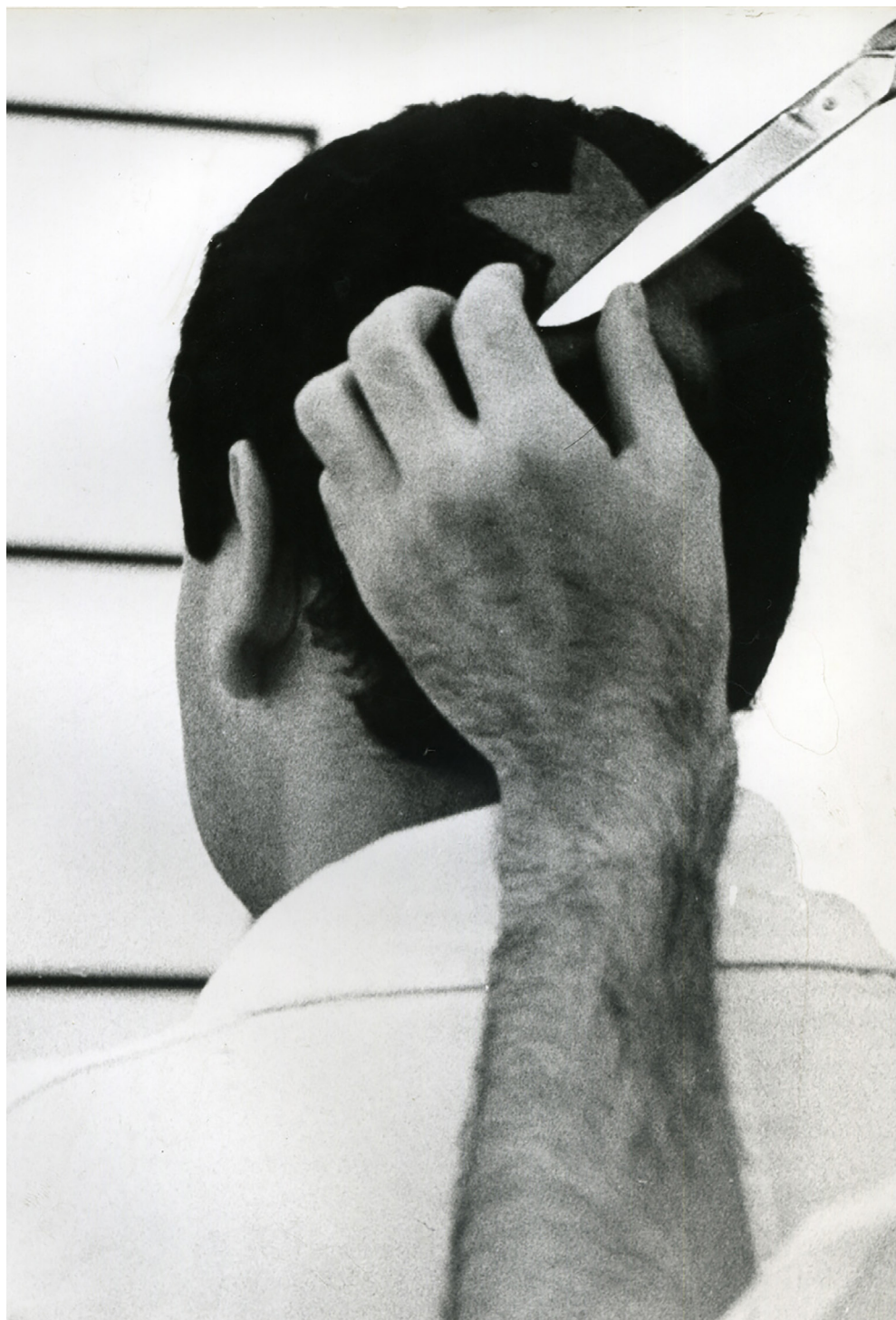
Sandra Gamarra
Otras fuentes II
2009
Óleo sobre papel
90 x 65 cm
Colección Il Posto



PICTURE BY SANDRA GAMARRA

Sandra Gamarra
Otras fuentes III
2009
Óleo sobre papel
65 x 90 cm
Colección Il Posto

Carlos Leppe
Acción de la estrella
1979
4 fotografías vintage,
blanco y negro
24 x 18 cm c/u
Colección Il Posto





Dario Escobar
Sin título
1999
Vaso Mcdonald, oro y
pigmentos
Ed. P/A
Colección Sergio Parra



Antonio Pichilla
Knot
2016
Óleo y textil sobre tela
120 x 80 cm
Colección Il Posto



Antonio Pichilla
Knot
2016
Óleo y textil sobre tela
47 x 101 cm
Colección Il Posto

Wynn timer Mynerva
Sin título
2021
Óleo sobre plexiglass
180 x 135 cm
Colección Il Posto





Amalia Pica
Catachresis #10
2022
Patas de silla, botella
112 x 75 x 46 cm
Colección Il Posto



Amalia Pica
Catachresis #66
2016
Respaldo de silla, zapatos,
palo de golf, tenedor
Colección Il Posto



Paz Errázuriz
La Manzana de Adán
1981-1989
12 fotografías en papel fibra
baritado. Silver print
Ed. P/A
50 x 60 cm
Colección Il Posto



Diego Chocano es curador, escritor e investigador peruano viviendo en Inglaterra. Actualmente es curador asistente de Barbican Centre en Londres y ha tenido cargos similares en Tate, la universidad de Essex y Gallery of Modern Art Glasgow. En Tate programó una serie de intervenciones contemporáneas dentro de las galerías de arte histórico y en la Universidad de Essex fue investigador, curador y profesor de la Facultad de Filosofía e Historia del Arte. Ha escrito para publicaciones incluyendo Burlington Contemporary, MAP Magazine y La Biennale di Venezia 2024.

Diego Chocano is a Peruvian curator, writer and researcher living in England. He is currently assistant curator at the Barbican Centre in London and has held similar positions at Tate, the University of Essex and the Gallery of Modern Art Glasgow. At Tate he programmed a series of contemporary interventions within the historic art galleries and at the University of Essex he was a researcher, curator and lecturer in the School of Philosophy and Art History. He has written for publications including Burlington Contemporary, MAP Magazine and La Biennale di Venezia 2024.

Sobre las obras

Eugenio Dittborn es un artista visual nacido en Santiago de Chile en 1943, ganador del Premio Nacional de Artes Plásticas 2005. Su obra, conocida a nivel nacional e internacional por utilizar la impresión, la gráfica y el videoarte para yuxtaponer imágenes provenientes de distintas fuentes, ha sido exhibida en importantes exposiciones como la Bienal de Sydney (1984), Bienal de la Habana (1989-1990), Documenta (1992) y la Bienal de Sao Paulo (2004).

Button Plumas (1985) es una de las “pinturas aeropostales” de Dittborn: obras que son plegadas y guardadas en sobres para ser enviadas a través de la red internacional de correos a diferentes partes del mundo, y que luego son desplegadas para ser expuestas en su nuevo destino. En esta pieza en particular, Dittborn invoca la imagen de Jemmy Button, un hombre de Tierra del Fuego que fue llevado al Reino Unido e imbuído con las costumbres de ese país para, supuestamente, ser salvado de la barbarie. El tema y formato de la obra son entonces inseparables: la idea de viajar a un centro “civilizado” para después regresar a Chile se asemeja al viaje realizado por la propia pintura aerpostal.

Eugenio Dittborn is a visual artist born in Santiago de Chile in 1943, winner of the 2005 National Visual Arts Award. His work, known nationally and internationally for using print, graphic and video art to juxtapose images from different sources, has been exhibited in major exhibitions such as the Biennial of Sydney (1984), Havana Biennial (1989-1990), Documenta (1992) and the Biennial of Sao Paulo (2004).

Button Plumas (“Button Feathers”) (1985) is one of Dittborn's “airmail paintings”- works that are folded and stored in envelopes to be sent through the international mail network to different parts of the world, and then unfolded to be exhibited at their new destination. In this particular piece, Dittborn invokes the image of Jemmy Button, a man from Tierra del Fuego who was taken to the United Kingdom and imbued with the customs of that country to supposedly be saved from barbarism. The theme and format of the work are thus inseparable: the idea of traveling to a “civilized” center and then returning to Chile resembles the journey made by the aerpostal painting itself.

Paz Errázuriz es una fotógrafa chilena nacida en 1944, ganadora del Premio Nacional de Artes Plásticas 2017 y cofundadora de la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI). A principios de los 70 inició su formación autodidacta en fotografía, la que posteriormente perfeccionó en el International Center of Photography de Nueva York. Su trabajo suele retratar a individuos o colectivos excluidos de la sociedad, construyendo un imaginario de lo marginal y de los cuerpos que han reclamado, en su diferencia, dignidad o justicia.

En *La Manzana de Adán* (1981-1989), Errázuriz captura imágenes de personas con identidades de género fluidas en los burdeles de Chile. La artista, que convivió con los sujetos de sus fotografías y formó vínculos afectivos y amistades con ellos, produce un registro afectivo de cuerpos disidentes que vivieron en peligro por existir fuera de lo binario y la rigidez de la identidad normativa. La mirada de Errázuriz, por otro lado, no es

totalizante, y el cuidado y la atención de la artista está presente en cada imagen.

Paz Errázuriz is a Chilean photographer born in 1944, winner of the 2017 National Plastic Arts Award and co-founder of the Association of Independent Photographers (AFI). In the early 1970s she began her self-taught training in photography, which she later perfected at the International Center of Photography in New York. Her work usually portrays individuals or collectives excluded from society, building an imaginary of the marginal and of the bodies that have claimed, in their difference, dignity or justice.

In La Manzana de Adán ("Adam's Apple") (1981-1989), Errázuriz captures images of gender nonconforming people in the brothels of Chile. The artist, who lived with the subjects of her photographs and formed affective bonds and friendships with them, produces an affective record of dissident bodies that lived in danger for existing outside the binarism and the rigidity of normative identity. Errázuriz's gaze, on the other hand, is not totalizing, and the artist's care and attention is present in each image.

Las Yeguas del Apocalipsis fue un colectivo artístico formado en 1987 por los escritores y artistas chilenos Pedro Lemebel y Francisco Casas Silva. Sus obras, que se caracterizan por tomar el cuerpo como plataforma para explorar las relaciones entre arte, política y sexualidad, han sido exhibidas en diversas muestras internacionales, entre las que destacan: *Arte#Vida. Actions by Artists of the Americas, 1960-2000* (Museo del Barrio, 2008); *Crisis: América Latina, arte y confrontación 1910-2010* (Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 2011) y *Perder la Forma Humana* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012).

La Conquista de América fue una performance de las Yeguas realizada el 12 de octubre de 1989 en la sede de la Comisión Chilena de Derechos Humanos, en la que Casas y Lemebel bailaron descalzos sobre fragmentos de vidrio al son de una canción de cueca que sólo ellos podían escuchar. El vidrio, que provenía de botellas de Coca Cola, cubría un mapa de Sudamérica sin fronteras. De este modo, los artistas establecían un vínculo directo entre la conquista de América y la lógica colonial de las intervenciones de los Estados Unidos en la violenta historia política de la América Latina del siglo XX, a la vez que recreaban sobre el mapa sangriento la "cueca sola", un acto simbólico de apropiación realizado por mujeres cuyos esposos, padres y familiares habían sido víctimas de la dictadura de Augusto Pinochet.

Por otro lado, en *Las Dos Fridas* (1989), las Yeguas se apropian de otro símbolo de la cultura popular, la famosa pintura de Frida Kahlo de 1939, recreándola como un *tableau vivant*. Poniendo sus cuerpos en la composición, conectados por una sonda de transfusión de sangre, el dúo recontextualiza la obra para hacer referencia a la pandemia del VIH. Casas llama a este acto de transformación un "devenir-Frida Kahlo", haciendo referencia a la noción de devenir de Gilles Deleuze y Félix Guattari que argumenta que, en nuestra fluida realidad, nuestras identidades no son estáticas, y que estamos en un constante proceso de transformación y cambio.

Las Yeguas del Apocalipsis was an artistic collective formed in 1987 by Chilean writers and artists Pedro Lemebel (Santiago, 1952) and Francisco Casas Silva (Santiago, 1959). Their works, which are known for taking the body as a platform to explore the relationship between art, politics and sexuality, have been exhibited in various international shows, among which stand out: *Arte#Vida. Actions by Artists of the Americas, 1960-2000* (El Museo del Barrio, 2008); *Crisis: América Latina, arte y confrontación 1910-2010* (Palacio de Bellas Artes, México City, 2011) and *Perder la Forma Humana* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012).

La Conquista de América ("The Conquest of America") was a performance held by *las Yeguas* on October 12, 1989, at the headquarters of the Chilean Human Rights Commission, in which Casas and Lemebel danced barefoot on shards of glass to the sound of a *cueca* song that only they could hear. The glass, which came from Coca Cola bottles, covered a map of South America without borders. Thus, the artists established a direct link between the conquest of America and the colonial logic of U.S. interventions in the violent political history of 20th century Latin America, while recreating on the bloody map the "*cueca sola*," a symbolic act of appropriation performed by women whose husbands, fathers and relatives had been victims of Augusto Pinochet's dictatorship.

On the other hand, in *Las Dos Fridas* ("The Two Fridas") (1989), *las Yeguas* appropriate another symbol of popular culture, Frida Kahlo's famous 1939 painting, recreating it as a *tableau vivant*. By placing their bodies in the composition, connected by a blood transfusion tube, the duo recontextualizes the work to reference the HIV pandemic. Casas calls this act of transformation a "*becoming-Frida Kahlo*," referencing Gilles Deleuze and Félix Guattari's notion of becoming that argues that, in our fluid reality, our identities are not static, and that we are in a constant process of transformation and change.

Antonio Pichillá es un artista guatemalteco nacido en 1982 en San Pedro La Laguna, Sololá. Es egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Rafael Rodríguez Padilla (1999-2003) y miembro del grupo TEI-CA Atelier, estudio de investigación en ciencias y arte dirigido por Roberto Cabrera (2001-2014). Su obra se ha caracterizado por poner en relación las formas del arte moderno (y particularmente lo que en Occidente se ha denominado como "abstracción") con las tradiciones ancestrales del pueblo maya Tz'utujil, al que él mismo pertenece.

En las obras *Knot* (2016), Pichillá anuda tejidos tradicionales sobre lienzos pintados con colores significativos en la cosmogonía maya. Ambas piezas pertenecen a la serie *B'atz* (2005-2021), titulada en honor a un día del calendario maya que personifica el tiempo como un hilo enroscado en un carrizo bajo tierra, desplegándose a medida que los días avanzan (de ahí la traducción a *knot* o "nudo").

Antonio Pichillá is a Guatemaltecan artist born in 1982 in San Pedro La Laguna, Sololá. He is a graduate of the Escuela Nacional de Artes Plásticas, Rafael Rodríguez Padilla (1999-2003)

and a member of the group TEI-CA Atelier, a research studio in science and art directed by Roberto Cabrera (2001-2014). His work has been characterized by relating the forms of modern art (and particularly what in the West has been called "abstraction") with the ancestral traditions of the Maya Tz'utujil people.

In Knot (2016), Pichillá knots traditional weavings on canvases painted with colors that have a significant value in Mayan cosmogony. Both pieces belong to the series B'atz (2005-2021), titled after a day in the Mayan calendar that personifies time as a thread coiled in a reed underground, unfurling as the days go by (hence the translation to "knot").

Sandra Gamarra es una artista visual peruana nacida en Lima en 1972. Su obra ha sido exhibida en diversas exposiciones individuales y colectivas —incluyendo la 11° Bienal de Berlín, la 53° Bienal de Venecia y la muestra *Buen Gobierno* (Sala Alcalá, 2021)— y forma parte de colecciones internacionales como la del Museo Reina Sofía; la Tate Modern; y el MoMA. El año 2002 creó el Museo de Arte Contemporáneo de Lima (LiMac), un museo de carácter "virtual" o "itinerante" que mezcla la apropiación y la labor de archivo.

En *Otras Fuentes II* (2009) y *Otras Fuentes III* (2009), Gamarra se apropia de géneros canónicos de la historia del arte europeo —el retrato tradicional y la naturaleza muerta— para difuminar los límites entre la producción y la reproducción, lo original y lo imitativo o lo auténtico y lo espurio. Este gesto de apropiación permite recontextualizar el arte colonial y develar sus historias ocultas, activando discusiones en torno a la carga colonial que subyace en los imaginarios del arte occidental y los procedimientos de producción, exhibición y circulación del mundo del arte.

Sandra Gamarra is a Peruvian visual artist born in Lima in 1972. Her work has been exhibited in several solo and group exhibitions —including the 11th Berlin Biennial, the 53rd Venice Biennial and the exhibition Buen Gobierno (Sala Alcalá, 2021)— and is part of international collections such as the Reina Sofía Museum, the Tate Modern and the MoMA. In 2002 she created the Museo de Arte Contemporáneo de Lima (LiMac), a "virtual" or "itinerant" museum that mixes appropriation and archival work.

In Otras Fuentes II ("Other Sources II") (2009) and Otras Fuentes III ("Other Sources III") (2009), Gamarra appropriates canonical genres from the history of European art —the traditional portrait and the still life— to blur the boundaries between production and reproduction, the original and the imitative or the authentic and the spurious. This gesture of appropriation allows her to recontextualize colonial art and unveil its hidden histories, triggering discussions on the colonial burden that underlies the imaginaries of Western art and the art world's procedures of production, exhibition and circulation.

Amalia Pica es una artista argentina nacida en Neuquén en 1978 y actualmente radicada en Londres. Su obra forma parte de importantes colecciones, como las de la Tate; el MoMA; el Guggenheim (Nueva York); y el Museum of Contemporary Art (Chicago). También ha expuesto en numerosas exposiciones individuales y

colectivas, incluyendo: *Rock Comb* (Brighton CCA); *Quasi* (Fondazione Memmo); *Accumulations and Overlaps* (Tanya Bonakdar Gallery), *Breaking the Mould: Sculpture by Women since 1945* (Djanogly Gallery, Lakeside Arts) y las Bienales de Shanghai, Venecia y Cuenca.

En *Catachresis #10* (2022) y *Catachresis #66* (2016), Pica abre una reflexión en torno a las maneras en las que intentamos entender y dar sentido a lo desconocido. Usando objetos cotidianos y materiales descartados, la artista crea ensamblajes desconcertantes que casi se asemejan a cuerpos. Estas composiciones, para las cuales no tenemos palabras, actúan como recipientes vacíos que llenamos con nuestras propias maneras de entender y de crear significado.

Amalia Pica is an Argentine artist born in Neuquén in 1978 and currently based in London. Her work is part of important collections, such as those of the Tate; MoMA; the Guggenheim (New York); and the Museum of Contemporary Art (Chicago). She has also exhibited in numerous solo and group exhibitions, including: Rock Comb (Brighton CCA); Quasi (Fondazione Memmo); Accumulations and Overlaps (Tanya Bonakdar Gallery), Breaking the Mould: Sculpture by Women since 1945 (Djanogly Gallery, Lakeside Arts) and the Shanghai, Venice and Cuenca Biennials.

In Catachresis #10 (2022) and Catachresis #66 (2016), Pica reflects on the ways in which we try to understand and make sense of the unknown. Using everyday objects and discarded materials, the artist creates disconcerting assemblages that almost resemble bodies. These compositions, for which we have no words, act as empty vessels that we fill with our own ways of understanding and creating meaning.

Wynnie Mynerva es una artista visual peruana nacida en Lima en 1993. Su trabajo, que explora y tensiona nociones relacionadas con el género, la estética queer, el cuerpo y el deseo femenino, ha sido expuesto en muestras individuales como *El jardín de las delicias*, *Sex Machine* y *El otro sexo*, así como también en muestras colectivas realizadas en Lima, Argentina, Brasil, España y EEUU. Fue seleccionada para participar en el programa de residencias Fountainhead e invitada por Uberbau House en 2019 para realizar una residencia de investigación en arte contemporáneo en Sao Paulo.

En *Sin Título* (2021), Mynerva representa el cuerpo en un proceso de constante transformación, resistiéndose a convertirlo en un objeto de deseo patriarcal. Al igual que en otras obras de la artista, los cuerpos aquí colisionan y se mezclan con el paisaje, rechazan la fácil identificación y aparecen sin género distintivo. Además, desde un punto de vista formal, esta pintura existe en algún lugar entre la figuración y la abstracción, esto es, en un espacio liminal más allá de lo binario impuesto por la modernidad occidental.

Wynnie Mynerva is a Peruvian visual artist born in Lima in 1993. Her work, which explores and tensions notions related to gender, queer aesthetics, the body and female desire, has been exhibited in solo shows such as El jardín de las delicias, Sex Machine and

El otro sexo, as well as in group shows held in Lima, Argentina, Brazil, Spain and the USA. She was selected to participate in the Fountainhead residency program and invited by Uberbau House in 2019 for a research residency in contemporary art in Sao Paulo.

In Sin título ("Untitled") (2021), Mynerva depicts the body in a process of constant transformation, refusing to turn it into an object of patriarchal desire. As in other works by the artist, the bodies here collide and merge with the landscape, resist easy identification and appear genderless. Moreover, from a formal point of view, this painting exists somewhere between figuration and abstraction, that is, in a liminal space beyond the binarism imposed by Western modernity.

Dario Escobar es un artista visual nacido en Ciudad de Guatemala en 1971. Su trabajo, conocido por trabajar con la cultura objetual contemporánea, ha sido expuesto en numerosas exposiciones individuales y colectivas en todo el mundo y en varias bienales, como la 10° Bienal de La Habana y la 53° Bienal de Venecia. Su obra también forma parte de numerosas colecciones, como las del Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles; la Fundación de Arte Cisneros Fontanals; la Colección Daros de Zúrich y la Colección JUMEX.

En *Sin título* (vaso de McDonald's) (1999), Escobar realiza un acto de superimposición con influencia duchampeana. Dibujando flora guatemalteca sobre un *ready-made* (un vaso de McDonald's), el artista impone la modernidad sobre su territorio local.

Dario Escobar is a visual artist born in Guatemala City in 1971. His work, known for dealing with contemporary object culture, has been exhibited in numerous solo and group exhibitions around the world and in several biennials, such as the 10th Havana Biennial and the 53rd Venice Biennial. His work is also part of numerous collections, such as those of the Museum of Contemporary Art of Los Angeles; the Cisneros Fontanals Art Foundation; the Daros Collection, Zurich; and the JUMEX Collection.

In Sin título (vaso de McDonald's) ("Untitled (McDonald's cup)") (1999), Escobar performs an act of superimposition with a Duchampian influence. Drawing Guatemalan flora on a ready-made (a McDonald's cup), the artist imposes modernity on his local territory.

Juan Pablo Langlois Vicuña fue un artista visual chileno nacido en Santiago en 1936. Es conocido por haber impulsado el desarrollo de cierto "conceptualismo local" a través de esculturas e instalaciones perecederas y sostenidas por materiales extraños, como el papel, alambre y plástico. Su obra ha sido exhibida en numerosas muestras colectivas e individuales, destacándose: *Cuerpos blandos* (MNBA, 1969); *Escultura presente* (Galería CAL, 1977); *Miss* (MNBA, 1997); *Papeles Ordinarios* (Factoría ARCIS, 2005); *Retrospectiva Juan Pablo Langlois 1969 – 2012* (Centro Cultural Matucana 100, 2012) y *Afterwards no one will remember* (Cindy Rucker Gallery, 2018).

En *Miss Chile, Onas* (1990), Langlois realiza una serie de intervenciones sobre una fotografía tomada a dos niñas onas por

Martín Gusinde el año 1882, fragmentándola y yuxtaponiéndola a otros pedazos de cuerpos. Al titular su trabajo de esta manera, el artista hace referencia a los estándares de belleza racializados impuestos a las mujeres a través de los medios de comunicación. Esto permite pensar también en cómo la imposición de un cierto canon de belleza se corresponde históricamente con la imposición de un cierto canon cultural y cuestionar una noción del cuerpo ideal que, como dice Langlois, «termina globalizándose e imponiéndose» sobre nosotros.

Juan Pablo Langlois Vicuña was a Chilean visual artist born in Santiago in 1936. He is known for having promoted the development of a "local conceptualism" through perishable sculptures and installations supported by strange materials such as paper, wire and plastic. His work has been exhibited in numerous group and solo shows, including: Cuerpos blandos (MNBA, 1969); Es-cultura presente (Galería CAL, 1977); Miss (MNBA, 1997); Papeles Ordinarios (Factoria ARCIS, 2005); Retrospectiva Juan Pablo Langlois 1969 - 2012 (Centro Cultural Matucana 100, 2012) and Afterwards no one will remember (Cindy Rucker Gallery, 2018).

In Miss Chile, Onas (1990), Langlois makes a series of interventions on a photograph of two Ona girls taken by Martín Gusinde in 1882, fragmenting it and mixing it with other pieces of bodies. By titling his work in this way, the artist refers to the racialized standards of beauty imposed on women through the media. This also allows us to think about how the imposition of a certain beauty canon mirrors the imposition of a certain cultural canon and to question a particular notion of the ideal body that, in Langlois' words, "ends up globalizing and imposing itself" on us.

Carlos Leppe fue un artista chileno nacido en 1952. Completó su formación artística en la Universidad de Chile, licenciándose en la especialidad de pintura, aunque la mayor parte de su obra (y la más conocida) incursiona en el video-acción, la performance y el arte corporal. Fue un miembro clave de la denominada "Escena de Avanzada", relacionándose con artistas como Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn y con la teórica franco-chilena Nelly Richard.

En *Acción de la Estrella* (1979) Leppe tonsura una estrella en su cabeza como un gesto que imita la acción de Marcel Duchamp de 1919. Además, el artista se ubica detrás de una estructura transparente que simula el contorno de la bandera de Chile, convirtiendo su cabeza en la solitaria estrella de la bandera. Si muchos interpretan el trabajo de Duchamp en términos de soledad (por la tonsura del monje) y fluidez (puesto que la estrella romana de cinco puntas es un signo de feminidad), esta acción de Leppe superpone estos significados culturales en un territorio político.

Carlos Leppe was a Chilean artist born in 1952. He completed his artistic training at the University of Chile, graduating with a degree in painting, although most of his work (and the best known) dabbles in video-action, performance and body art. He was a key member of the so-called "Escena de Avanzada", interacting with artists such as Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn and the French-Chilean theorist Nelly Richard.

In Acción de la Estrella ("Action of the Star") (1979) Leppe tonsures a star on his head as a gesture that imitates Marcel Duchamp's 1919 action. In addition, the artist stands behind a transparent structure that simulates the outline of the Chilean flag, turning his head into its star. If many interpret Duchamp's work in terms of solitude (because of the monk's tonsure) and fluidity (since the Roman five-pointed star is a sign of femininity), this action by Leppe superimposes these cultural meanings on a political territory.

Marilyn Boror es una artista maya-kaqchikel nacida en San Juan Sacatepéquez en 1984. Su obra se ha presentado en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, el Museo Reina Sofía y el Museum of Contemporary Art Santa Barbara, entre otros. También ha participado en la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo del Sur (Guatemala, 2021), la Bienal en Resistencia (Guatemala, 2018 y 2021) y la Bienal de Arte Paiz (Guatemala, 2014, 2016 y 2021).

En *¡Ni parece Guatemala!* (2020), Boror invita a pensar en los medios de circulación de la cultura visual y en cómo estos moldean ideas sobre las identidades indígenas. Utilizando el formato de la postal —empleado históricamente para hacer circular imágenes exotizadas de las colonias—, la artista intenta develar el imaginario colonial, representando a las comunidades indígenas desvaneciéndose frente a un moderno distrito comercial emplazado en la Ciudad de Guatemala.

Marilyn Boror is a Mayan-Kaqchikel artist born in San Juan Sacatepéquez in 1984. Her work has been presented at the Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, the Museo de Arte Contemporáneo de Panamá, the Museo Reina Sofía, the Museum of Contemporary Art Santa Barbara and the Museo Precolombino de Arte Chileno, among others. She has also participated in the Bienal Internacional de Arte Contemporáneo del Sur (Guatemala, 2021), the Bienal en Resistencia (Guatemala, 2018 and 2021) and the Bienal de Arte Paiz (Guatemala, 2014, 2016 and 2021).

In ¡Ni parece Guatemala! ("It doesn't seem like Guatemala!") (2020), Boror encourages us to think about the means of circulation of visual culture and how they shape ideas about indigenous identities. Using the postcard format —historically used to circulate exoticized images of the colonies—, the artist attempts to unveil the colonial imaginary, depicting indigenous communities fading away in front of a modern commercial district in Guatemala City.

Claudia Martínez Garay es una artista peruana nacida en Ayacucho en 1983 y radicada en Ámsterdam y Lima. Su obra, que cuestiona las colecciones e historias de los museos europeos al tiempo que se inspira en su propia herencia andina, se encuentra en las colecciones de la AkzoNobel Art Foundation y el Denver Art Museum; la AMC Art Collection y la Hochschild Collection, entre otras. También ha participado en varias exposiciones colectivas e individuales, como: *Wakchakuna / We Who Share Everything and Nothing* (Nottingham Contemporary, 2024); *Ghost Kingdom* (GRIMM, 2022), *Who Tells a Tale Adds a Tail* (Denver Art Museum, 2022) y la 16° Bienal de Estambul (2019).

Desde la ficción, *ÑUQA KAUSAKUSAQ QHEPAYKITAPAS / I WILL OUTLIVE YOU* (2017) relata en quechua la historia de un hombre representado en un huaco Moche. La narrativa relata la vida de este hombre desde su infancia hasta su eventual encarcelamiento, que permite trazar un paralelismo entre su biografía y la historia del recorrido del huaco que fue sustraído de una tumba al norte del Perú y eventualmente encontrado por la artista en el depósito de un museo europeo.

Claudia Martínez Garay is a Peruvian artist born in Ayacucho in 1983 and based in Amsterdam and Lima. Her work, which interrogates European museum collections and histories while taking inspiration from her own Andean heritage, can be found in the collections of the AkzoNobel Art Foundation and the Denver Art Museum; the AMC Art Collection and the Hochschild Collection, among others. She has also participated in several group and solo exhibitions, such as: Wakchakuna / We Who Share Everything and Nothing (Nottingham Contemporary, 2024); Ghost Kingdom (GRIMM, 2022); Who Tells a Tale Adds a Tail (Denver Art Museum, 2022) and the 16th Istanbul Biennial (2019).

*From fiction, *ÑUQA KAUSAKUSAQ QHEPAYKITAPAS / I WILL OUTLIVE YOU* (2017) tells in Quechua the story of a man represented in a Moche huaco. The narrative of the story recounts the life of this man from his childhood to his eventual imprisonment, which allows us to draw a parallel between his biography and the story of the journey of the huaco that was stolen from a tomb in northern Peru and eventually found by the artist in the deposit of a European museum.*

Créditos

Artistas

Las Yeguas del Apocalipsis
Claudia Martínez Garay
Juan Pablo Langlois Vicuña
Eugenio Dittborn
Marilyn Boror
Sandra Gamarra
Carlos Leppe
Darío Escobar
Antonio Pichilla
Wynnie Mynerva
Amalia Pica
Paz Errázuriz

Curaduría

Diego Chocano

Asistencia de investigación

Josefina Lewin

Montaje

Sergio Parraguez

Equipo Il Posto

Director

Carlo Solari

Directora Ejecutiva

Paula del Sol

Director de Arte

Sergio Parra

Director Il Posto

Documentos

Antonio Echeverría

Archivación, Documentación y Coordinación Académica

Josefina Lewin

Encargada de comunicaciones y sala

Carolina Urzúa

Edición publicada en 2024.

Esta publicación fue organizada por Il Posto para la exposición "Tierra de nadie" (julio 2024).

Diseño: Gracia González
Impreso por Ograma

Il Posto es un espacio de arte dedicado a la conservación, estudio y difusión del arte contemporáneo latinoamericano en Santiago de Chile. Creemos que el arte y las discusiones en torno a él impulsan el desarrollo de pensamiento crítico y abren nuevas perspectivas y reflexiones sobre nuestra contemporaneidad. A través de exposiciones de artistas, investigaciones y contenidos producidos especialmente para estas, Il Posto promueve instancias colaborativas entre artistas, curadores, investigadores y coleccionistas de la región. Il Posto está conformado por la colección Solari del Sol que cuenta con un acervo de más de 350 piezas de arte chileno y latinoamericano producidas desde la década del 70 a la actualidad. Además, Il Posto cuenta con Il Posto Documentos, Centro de Investigación y Documentación que cuenta con una Biblioteca y un Archivo Documental abierto al público.

Il Posto is an art space dedicated to the conservation, study and dissemination of Latin American contemporary art in Santiago, Chile. We believe that art and the discussions around it promote the development of critical thinking and open new perspectives and reflections on our contemporaneity. Through exhibitions of artists, research and content produced especially for them, Il Posto promotes collaborative instances between artists, curators, researchers and collectors in the region. Il Posto is made up of the Solari del Sol collection, which has a collection of more than 350 pieces of Chilean and Latin American art produced from the 1970s to the present. In addition, Il Posto has Il Posto Documentos, a Research and Documentation Center with a Library and a Documentary Archive open to the public.

Il Posto está en Espoz 3150,
piso -1, Vitacura.

Il Posto Documentos está en
José Miguel de la Barra 480,
of.201, Santiago.

www.ilposto.cl

Il Posto agradece a Las Yeguas del Apocalipsis, Claudia Martínez Garay, Juan Pablo Langlois Vicuña, Eugenio Dittborn, Marilyn Boror, Sandra Gamarra, Carlos Leppe, Darío Escobar, Antonio Pichilla, Wynnie Mynerva, Amalia Pica y Paz Errázuriz

Todos los derechos de imágenes reproducidas son propiedad de los artistas.

Las Yeguas del Apocalipsis · Claudia Martínez Garay
Juan Pablo Langlois Vicuña · Eugenio Dittborn · Marilyn
Boror · Sandra Gamarra · Carlos Leppe · Darío Escobar
Antonio Pichilla · Wynn Timerman · Amalia Pica · Paz Errázuriz



IL POSTO