



F. Laguna
Langlois
W. Mynerva
Paz Errázuriz
Di. Trborn
Natus

Carlos Leppe
Reverón
ANA SEGOVIA
Nury González
Lernebel
P. Anquita
N. Bobrovic

Gonzalo Dias
Lotty Rosenfeld
Juan Dávila
Tiki
E. Catal
C. Vinel

X

Página anterior:
Intervención Sala Il Posto
Wiki Pirela

Tempestades	4
Tempests	14
Ariel Florencia Richards	
Registro de sala	24
Obras	40
Créditos	43

“Lo que ha causado controversia”, dijo una joven astronoma chilena cuando, en televisión, le preguntaron por el cometa *3I/Atlas*¹, “es que no lo entendemos”. A la frase le siguió un silencio y luego una explicación: “Porque es un objeto lejano”. Y aunque parezca insuficiente, esa razón expone su propia lógica: lo incomprendible no es lo inalcanzable, sino lo que aún no entra en nuestro sistema de entendimiento. Aunque tengamos instrumentos y máquinas capaces de estimar probabilidades, la comprensión humana tiene su propio tiempo. Y está mediado por sesgos.

Si *3I/Atlas*, esa solitaria roca viajera rodeada de gas y polvo, le resultó extraña incluso a la ciencia, no fue solo porque proviniera de otro sistema, sino porque no se parecía a nada que hubiéramos visto antes. Lo que, a su vez, refleja lo estrecha que es nuestra capacidad para abordar lo extraño. En el *Museo temporal*, curado por Sergio Parra, en la sala de exhibiciones de Il Posto, en Vitacura, el misterioso cometa interestelar aparece dos veces en los muros que intervino Wiki Pirela. Y no es casualidad que fuera ella quien lo pintó: la artista venezolana, radicada en Chile, también es una rareza dentro de nuestro propio sistema artístico.

En pocos años, Wiki ha nutrido la escena con referencias a su infancia en un barrio popular de Caracas y, sobre todo, ha elevado, a través de su práctica, el goce, la alegría y los afectos, como temas gravitantes del arte conceptual en un sistema dominado por discurs-

¹ *3I/ATLAS* es un cometa proveniente de fuera de nuestro sistema solar, detectado en la localidad chilena de Río Hurtado en junio de 2025 durante un monitoreo rutinario de objetos cercanos a la Tierra. En redes sociales y en círculos ligados a las teorías conspirativas surgió la posibilidad de que fuera un artefacto artificial. Es decir, se especuló sobre su origen alien.

sos, muchas veces desafectados. Su trazo, hecho a mano alzada y directamente sobre los muros de este museo, se mueve con soltura y gracia por el horizonte, haciendo aparecer los elementos propios del interior de cualquier espacio expositivo. Aunque este museo sea más bien chueco e irregular. Y esté, por lo mismo, vivo.

Wiki representó una puerta y su mirilla, pintó un enigmático papel tapiz con un patrón floral que pareciera tener alas, trazó guardapolvos y cornisas de muros, abrió una ventana —a través de la cual vemos el paisaje, pero también el *3l/Atlas*— al tiempo que dispuso focos y cámaras de vigilancia. Complejizó el edificio-institución-museo, mostrándonos su dimensión doméstica al agregar un calendario con una cruz marcada el último jueves del mes y ganchos para las llaves. Interrumpió el interior con un sol también vigilante y una palmera tropical. Luego pintó una bellísima alfombra que nos mira y dejó un par de zapatos junto a una esquina, cerca de una mesita en la que el hervidor eléctrico está a punto de cortocircuitarse. Al permitir que entraran llamas de fuego, lejos de la manguera para apagar incendios, trajo el desastre y, al cubrir las grietas de los muros, lo expuso como un lugar precario. El museo se nos presenta en crisis. Inestable, insuficiente. Vemos a esa institución, ¿moderna?, llena de reveses y contradicciones, desautorizada como máquina de selección y de encuadre.

El *Museo temporal* de Il Posto abre con *Origin* (2021), un lienzo de Wynn timer. Su óleo le construye una entrada conceptual al recorrido, pero también a las palabras que van a nombrarla, jalándola desde sus inicios hacia el deseo. Vemos penes que intentan adentrarse en anos y vaginas, vemos pechos, pliegues y manos apretándose y, entre ellos, distintos fluidos corporales. En este umbral se despuntan la vida, la muerte y el sexo, todos mezclados en una orgía visual. A pesar de ser frontal y explícita, la pintura de Wynn timer trabaja con finura las transparencias y genera una profundidad abismal. No hay, en su imaginario, nunca un solo cuerpo, sino múltiples desbordes, cruces y contaminaciones, lo cual parece advertirnos que en este museo nada tampoco estará en su estado puro.

De hecho, si observamos la propia biografía de la artista, entendemos que está marcada por desplazamientos: en la década de los setenta, sus padres migraron de los Andes a los arenales de Lima. Ahí levantaron una casa de esteras junto a pocas otras familias que, en breve, “se multiplicaron como los virus”, dice la escritora Gabriela Wiener. Hoy, la Villa El Salvador es una ciudad de medio millón de habitantes, construida “gracias al *ayllu* y a la organización comunitaria sobre las mismas tierras arrasadas por la violencia colonial”. Según Wiener, con ese mismo ímpetu expansivo y diaspórico, Wynnie se mueve “por la Europa-fortaleza”². Y propone, desde el inicio del *Museo temporal*, un contrapunto: el allá.

A su lado está la también monumental e inquietante *Neuquén 1984* (2018) de Natalia Babarovic, que trabaja con óleo y spray sobre la copia de una obra del maestro italiano Guido Reni. En vez de reverenciar la tradición del clasicismo, Natalia recurre al desacato y desborda los límites entre la “alta” y la “baja” cultura, integrando distintos registros pictóricos en una gran pieza manchada, híbrida y hermosa. No solo el lienzo queda intervenido, sino también el intrincado marco de abigarradas hojas carnosas talladas en madera, lo que termina por desajustar todo: el motivo y la escena de la pintura misma. Su obra es, por lo mismo, cómplice de la provocación dirigida al museo.

La mirada de Babarovic, que emergió en el ocaso de la dictadura en Chile, recoge —como apunta Diego Maureira— “la retina de una pintura que naufraga en el hemisferio sur de América”³. Y desde esa condición de orilla accidentada, elige representar, en este caso, otra forma de organizarse. La obra retrata a una

2 Wiener, Gabriela (2025). *Wynnie Minerva. “Encontré un poder en ser el terror de la gente”*. En *Pikara Magazine*. [En línea] Disponible en: <https://www.pikaramagazine.com/inicio2025/04/encontre-un-poderinicio-en-ser-el-terror-de-la-gente/>

3 Maureira, Diego (2020). *Transmisiones en directo colapsadas por luz artificial*. En *Artishock* [En línea] Disponible en: <https://artishockrevista.com/2020/11/26/natalia-babarovic-d21/>

comunidad mapuche celebrando un *nguillatún*, una ceremonia de rogativa en la que se pide equilibrio, bienestar, buenas cosechas y abundancia a los cuatro dioses del *Wenu mapu* ("Tierra de arriba") después de un crudo invierno en el que nevó por más de dos semanas. Babarovic superpone al motivo mitológico y lacónico de Guido Reni una escena local y pagana que, en el contexto de este museo provisional, adquiere un significado aún mayor.

Sabemos que en español los sinónimos de la palabra *temporal* se refieren a lo eventual, transitorio y pasajero, pero también, en clave meteorológica, denomina a la tormenta. Siguiendo la metáfora de Maureira, la de Babarovic es una obra que surge de los restos de un naufragio y, al igual que las otras piezas aquí expuestas, conjura saberes antiguos y se levanta creativamente contra los instrumentos del poder opresor. Representa una fuerza natural con capacidad destructiva.

Si la conquista territorial a la que se sometió nuestro continente fue solo una parte de un plan de mayor alcance que abarcaba el dominio espiritual, controlar implicaba, para las fuerzas coloniales, implementar un sistema religioso. Y si antes he ocupado el verbo *conjurar* para nombrar lo que ocurre entre las obras que componen este *Museo temporal*, es porque creo que, en su conjunto, emergen creencias que provienen de otras tradiciones. Me refiero a la brujería, a los saberes paganos y a las cosmogonías americanas que han intentado, durante siglos, ser invisibilizadas. Pero aquí se muestran como ciertas voluntades: chúcaras, porfiadas, resistentes.

Ante eso, Paula Anguita trae al museo un juego luminoso. En su serie *Salomé I a VIII* (2021), trabaja con una doble superficie: una visible y otra invisible. Los ocho dispositivos rectangulares están montados en el último muro del *Museo temporal*, a la altura promedio de una persona, y requieren que las y los espectadores se enfrenten a ellos con las cámaras de sus teléfonos. Sólo al activar el flash la imagen invisible se vuelve visible. Y lo que vemos en estos espejos oscuros es un baile: el paso a paso de una mujer despeinada, ensa-

yando distintas posturas en un enagua, en un interior. La *Salomé* de Paula Anguita expone al baile como una manera de resistir al orden social que necesita domesticar lo indócil.

La luz artificial y momentánea, como un relámpago, nos concede acceso al espacio íntimo de una paciente anónima de la escuela neurológica dirigida por Jean-Martin Charcot, que recuerda a las tristemente célebres fotografías de Louise-Auguste Gleizes, retratada mientras estaba recluida en el Hospital Salpêtrière de París. Sin embargo, Paula Anguita no cae en la mirada compasiva que ya ha operado sobre ellas: acompaña los retratos de la bailarina solitaria con fragmentos del poema *Lebensgebet* (1882) de la escritora y psicoanalista rusa Lou Andreas-Salomé⁴, autora de importantes ensayos sobre el narcisismo y la sexualidad femenina. Es decir, las reviste de una nueva fuerza y libertad, otorgándoles, siglos después, cierta autonomía⁵.

Si la ciencia del siglo XIX nos enseñó a mirar, bajo la autoridad médica masculina, a las pacientes femeninas —muchas veces drogadas y exhibidas como evidencia—, Paula se encarga de denunciar las crueles estrategias de esa mirada de las que fueron víctimas. Aquí vuelvo al problema anterior: sabemos que el poder necesita producir cuerpos visibles que confirman sus categorías, y las obras del *Museo temporal* nos incitan a cuestionar las superficies de inscripción en las que se proyectan los miedos, las fantasías y las teorías que han perpetuado estos sistemas cerrados de categorización.

4 Uno de los versos dice: *Let your light ignite my spirit* (deja que tu luz encienda mi espíritu), y eso es literalmente lo que la obra hace al activarse.

5 Después de todo, Salomé fue la primera mujer aceptada en el círculo psicoanalítico de Viena, par de Freud, formó un trío intelectual con el filósofo alemán Paul Ree y con Friedrich Nietzsche, además de ser amante de Rainer Maria Rilke.

Alguna vez Walter Benjamin dijo que nunca hay documento de civilización que no sea también un documento de barbarie, y pienso que lo mismo podría aplicarse al concepto de museo. Pero las obras que conforman este, en particular, trabajan abiertamente con las violencias ejercidas por Estados, naciones e instituciones sobre sus autores y comunidades. Y ensayan, desde el arte, intentos de reparación. En ese sentido, la constelación de obras extrañas se espeja y se alinea en un mismo horizonte.

Vemos pasar, como una estrella fugaz, a las delicadas pinturas de Christian Vinck, a las que el museo concede su propio tiempo de reposo en un muro, para ellas solas. Rodeadas de una oscuridad absoluta pero señaladas con un foco también artificial, las delicadas pinceladas del artista dejan ver, sobre sus superficies, vínculos afectivos entre los espacios, los huecos y las personas representados. Luego, todas las piezas orbitan alrededor de un sol. Una obra-centro en medio de la sala. Me refiero a *Mímesis de mímesis* (2016), de Naufus Ramírez-Figueroa: una performance que surgió a partir de preguntas que el artista guatemalteco se hizo sobre la duración y la persistencia de los cuerpos sociales e individuales.

Hace más de una década, Naufus eligió performar en el KIT (que antes se denominaba Royal Tropical Institute) en Ámsterdam, creado para “estudiar los trópicos y promover el comercio y la industria en los territorios coloniales neerlandeses”⁶, es decir, para promover la explotación de productos “tropicales”. En este edificio rebosante de señales de opulencia imperialista se instaló, desnudo, sobre un plinto de colchones, cojines y planchas de espuma, atado a ellos con cuerdas como si todos fueran parte de un mismo sillón. Lo hizo en una sala de mármol, piedra y madera fina que, al igual que el *Museo temporal*, tiene muros

⁶ Así lo plantea la misma institución en su sitio web. Para más sobre esto, consultar la Breve historia del KIT, que está disponible en línea: <https://www.kit.nl/about-us/our-history>

con molduras ornamentales, rosetones, cornisas con dentículos y, por supuesto, un intrincado papel tapiz que le da un entorno algo añejo.

Naufus nos muestra, exponiéndose a sí mismo, cómo el museo puede ser una máquina epistemológica del colonialismo y, en ese interior —neorrenacentista, marmóreo, ornamentado—, donde anteriormente se celebró el conocimiento imperial sobre los cuerpos y territorios colonizados, elige dormir. Pero esa pasividad es sólo un señuelo. Porque al devenir objeto, respira y quiebra una expectativa respecto de lo que la mentalidad imperialista considera valioso, dócil y digno de ser expuesto. Y, aunque sonrío, lo hace bajo una enorme lámpara de lágrimas de cristal. Así, su gesto plácido se revela siniestro de forma tremenda.

Por cierto, hay que decir que el suyo y los demás cuerpos del *Museo temporal* están lejos de ser ideales. Desbordados, gozosos y desobedientes, se empapan unos de otros en la medida en que recurren al placer y al goce. “Aunque el cuerpo haya atravesado procesos frustrantes, la risa es nuestra última victoria”, dijo Wynnne Mynerva hace poco en una entrevista. De hecho, el humor y la ternura hacen surgir alianzas inesperadas entre las piezas de este museo, ocupando las grietas: es a través de ellas que pasan tanto lo hermoso como lo terrible.

Entre las formas orgánicas que pinta Fernanda Laguna en sus *Éxodo de mi mente hacia un cuadro marrón y azul* (2013) y *Composición con cerveza* (2012) hay un guiño a los gestos con los que su compatriota Lucio Fontana inició en 1958 la denominada *Serie de los tajos*. Pero esas incisiones quirúrgicas que Fernanda le infiere a sus lienzos resuenan no solo a la radical práctica del corte, sino que revelan la decisión performativa de interrumpir. El paisaje, la tradición, todo. Los tajos son suspensiones de sentido y ventanas a través de las cuales se expone el muro del *Museo temporal*. Estos huecos cumplen el mismo propósito que los colores vibrantes con los que Ana Segovia representa un abrazo en su lienzo: desconcertar e interferir en la continuidad para proponer desvíos.

“El color es afectivo”⁷, ha dicho Ana, y en su caso, también transgresión. Mirando el extraño toqueteo de manos, ropas y torsos que pinta en su *Composición 1* (2024), pienso que quizás, más que cuerpos, lo que ha sido conjurado en este museo son tempestades. Perturbaciones violentas de gran magnitud: obras severas y peligrosas, capaces de trastocar el arriba y el abajo, y de arruinar cualquier intento de jerarquía. Sabemos que las tempestades tienen el valor de ser ambiguas y provocan espacios indefinidos o caóticos en los que mar y cielo se confunden⁸, y en ese sentido, quisiera mencionar brevemente el testamento dramático de Shakespeare, que comienza con una tormenta y un naufragio.

Si bien *La tempestad* (1611) ha sido leída como un drama colonial porque instala el poder del hombre europeo en un territorio desconocido, también está llena de potencia subversiva. De magia, de arrepentimiento y del poder reparador de los afectos. Después de todo, Próspero renuncia al control de los mares —el control del yo— cuando entiende que la tempestad es una proyección de su turbación interna. Y aquí pienso en lo bien que dialoga esa pieza teatral con la pintura de Armando Reverón expuesta en el *Museo temporal*: uno de los últimos lienzos que el venezolano pintó antes de morir en 1954, que no solo comparte cierta aura de arrepentimiento con Próspero, sino que también nos envuelve en la soledad universal del naufragio.

Tal como las tormentas pueden destruir, también tienen la virtud de llevar a las personas y a las comunidades al descubrimiento de dimensiones de sí mismas.

⁷ Olivera, María (2024). *Ana Segovia: Perseguir el movimiento*. En *La Tempestad* [En línea] Disponible en: <https://www.latempestad.mx/ana-segovia-visita-de-estudio>

⁸ Pienso aquí en J.M.W. Turner quien, en el invierno de 1842, a bordo del vapor de ruedas *Ariel* zarpó del puerto de Harwich en medio de una tormenta de nieve. Turner pidió a los marineros del barco que lo ataran al mástil para observar el temporal. En *Snow Storm* (1842) las pinceladas casi abstractas con las que hizo aparecer la nieve y las olas, son el registro de su sufrimiento durante cuatro horas a merced de la tormenta.

Y a la acción. Ya lo dice la investigadora Fiammetta Dionisio: la tempestad puede significar revolución⁹. En ese sentido, en el *Museo temporal* no hay obras quietas; todas están agitando algo o bien, al acecho. Por más inmóviles que parezcan, los retratos que Marinello le hizo a Pedro Lemebel contienen una fuerza subversiva detonante¹⁰. Basta con intentar sostenerles la mirada a esos dos retratos-molotov para darse cuenta de que no hay cómo escapar a la conmoción de la mirada de la hermosa yegua, retratada dos veces en la misma sentada, en homenaje a Frida Kahlo.

Lo mismo que la figura contemplativa de Edgar Calel en su *Ru Kuxlab'el ri B'alam / Suspiro de jaguar* (2025), una fotografía que, de entrada, problematiza el territorio, la identidad y la pertenencia. Pero luego se adentra en otro tipo de fragilidades. Según María Carri, a los diferentes pueblos indígenas, con sus múltiples identidades y sus demandas particulares, se les pide que compartan una sabiduría (siempre ancestral) que ofrezca soluciones a problemas impuestos. “Esta peligrosa apelación recurrente a los conocimientos del pasado o a la «imaginación de nuevos mundos» futuros elude la responsabilidad de mirar de frente el presente”¹¹. Y en ese sentido, Edgar honra y se libera de la cárcel de sentidos que se le intenta imponer por ser un artista indígena y, literalmente, le da la espalda al museo.

Si bien entre estas tempestades de la sala de exposiciones de Il Posto la naturaleza parece estar conectada por una profunda red de correspondencias con

9 Fiammetta Dionisio, “Shakespeare’s Imperfect Art of Navigation: Controlling the Forces of the Sea in *The Tempest* (1611)”, *Représentations dans le monde anglophone* [En línea] Disponible en: <https://publications-prairial.fr/representations/index.php?id=9,1>

10 Sergio Parra los ubicó, amorosamente, subiendo por una escalera que conduce a un paisaje urbano similar al de Santiago —ciudad que Lemebel desentrañó tan bien en sus crónicas y que Wiki Pirela actualizó, pintando en una escena apocalíptica junto al *3l/Atlas*—.

11 Carri, María (2023). *B'alab'aj (Jaguar Stone) Piedra del Jaguar*. En *Artishock* [En línea] Disponible en: <https://artishockrevista.com/2023/07/28/edgar-calel-balabaj-jaguar-stone/>

lo humano, y entre ellas prima cierta armonía, sus autores siguen siendo indomables. A través del arte han reemplazado la mirada colonizadora por el descubrimiento de su propia complejidad y ambivalencia. Es decir, se han evaluado a sí mismos repensando lo otro: no como una extrañeza, no como un enemigo, no como una amenaza. Sino como potencia, han admitido que lo raro tiene valor.

Pienso en el *3I/Atlas*, un forastero cuyo origen no está claro. Se cree que puede provenir del llamado *disco delgado* de la Vía Láctea —una región rica en estrellas jóvenes—; pero también podría haberse originado en la frontera con el *disco grueso* —que alberga cuerpos más antiguos y pobres en metales—. Lo cierto es que no se sabe. No sabemos. Quizás, más allá de su origen, lo que importa es cómo abordarlo: si le tememos o si nos acercamos como lo hacemos ante obras de arte raras que no siempre entendemos. Si es que lo miramos como algo nuevo o como el resultado de algo antiguo, tanto más viejo que nosotros. Quizás simplemente nos cuesta doblegarnos ante la idea de que un cometa sepa más sobre nosotros que nosotros sobre él. O ella. O cualquiera sea su pronombre. Por ahora, *temporal*.

“What has caused controversy,” said a young Chilean astronomer when asked on television about comet *3I/Atlas*¹, “is that we don’t understand it.” The statement was followed by silence and then an explanation: “Because it is a distant object.” And although it may seem insufficient, that reason reveals its own logic: what is incomprehensible is not what is unattainable, but what does not yet fall within our system of understanding. Even though we have instruments and machines capable of estimating probabilities, human knowledge has its own pace. And it is subject to bias.

If *3I/Atlas*, that solitary traveling rock surrounded by gas and dust, seemed strange even to science, it was not only because it came from another system, but because it was unlike anything we had ever seen before. Which, in turn, reflects how limited our ability to deal with the strange really is. In the *Temporary museum*, curated by Sergio Parra in the exhibition hall of Il Posto, in Vitacura, the mysterious interstellar comet appears twice on the walls painted by Wiki Pirela. And it is no coincidence that she was the one who painted them: the Venezuelan artist, based in Chile, is also an oddity within our own artistic system.

In just a few years, Wiki has enriched the scene with references to her childhood in a working-class neighborhood of Caracas and, above all, has elevated, through her practice, enjoyment, joy, and affection as central themes of conceptual art in a system domina-

¹ *3I/ATLAS* is a comet from outside our solar system, detected in the Chilean town of Río Hurtado in June 2025 during routine monitoring of objects near Earth. On social media and in circles linked to conspiracy theories, there were talks about the possibility that it was an artificial artifact. In other words, there was speculation about its alien origin.

ted by often dispassionate discourses. Her freehand strokes, drawn directly on the walls of this museum, move with ease and grace across the horizon, bringing out the elements typical of any exhibition space, even though this museum is crooked and irregular. And, for that very reason, alive.

Wiki depicted a door and its peephole, painted an enigmatic wallpaper with a floral pattern that appears to have wings, drew baseboards and crown moldings, opened a window through which we see the landscape, but also the *31/Atlas*—while installing spotlights and surveillance cameras. She added complexity to the building-institution-museum, showing us its domestic dimension by including a calendar with a cross marked on the last Thursday of the month and key hooks. She disrupted the room's interior with a vigilant sun and a tropical palm tree. Then she painted a beautiful carpet that looks at us and left a pair of shoes in a corner, near a small table where an electric kettle is about to short-circuit. By allowing flames to break in, far from the fire hose, she brought disaster, and by covering the cracks in the walls, she exposed it as a precarious place. The museum presents itself to us in crisis. Unstable, insufficient. We see this (modern?) institution, full of setbacks and contradictions, discredited as a machine for selection and framing.

Il Posto's *Temporary museum* opens with *Origin* (2021), a canvas by Wynnie Mynerva. Her oil painting provides a conceptual introduction to the exhibition and to the words that will describe it, drawing it from its beginnings towards desire. We see penises trying to penetrate anuses and vaginas, we see breasts, folds, and hands squeezing, and between them, various bodily fluids. At this threshold, life, death, and sex come together, all mixed up in a visual orgy. Despite being frontal and explicit, Wynnie's painting delicately employs transparency and creates an abysmal depth. In her imagination, there is never a single body, but multiple overflows, intersections, and contaminations, which seems to warn us that nothing in this museum will be in its pure state either.

In fact, if we look at the artist's own biography, we see that displacements mark it: in the 1970s, her parents migrated from the Andes to the sand flats of Lima. There, they built a house made of mats alongside a few other families who, in a short time, "multiplied like viruses," says writer Gabriela Wiener. Today, Villa El Salvador is a city of half a million residents, built "thanks to the *ayllu* and community organization on the same lands that were ravaged by colonial violence." According to Wiener, Wynnie moves "through fortress Europe" with that same expansive, diasporic energy². And from the outset of the *Temporary museum*, she proposes a counterpoint: the other side.

Next to Wynnie Mynerva's painting is the equally monumental and unsettling *Neuquén 1984* (2018) by Natalia Babarovic, who works with oil and spray paint on a copy of a work by Italian maestro Guido Reni. Instead of bowing to the tradition of classicism, Natalia resorts to irreverence and blurs the boundaries between "high" and "low" culture, merging different pictorial styles into a large, stained, hybrid, and beautiful piece. Not only is the canvas altered, but also the elaborate frame made of fleshy leaves carved in wood, which ultimately disrupts everything: the motif and the painting's scene. Her work, therefore, is an accomplice to the provocation directed at the museum.

Babarovic's gaze, which emerged at the end of the dictatorship in Chile, collects —as Diego Maureira points out— "the retina of a painting that is shipwrecked in the southern hemisphere of America"³. And from this rugged shore, she chooses to represent, in this case, another form of organization. The work

2 Wiener, Gabriela (2025). Wynnie Minerva. "Encontré un poder en ser el terror de la gente". In *Pikara Magazine*. [Online] Available in: <https://www.pikaramagazine.com/inicio2025/04/encontre-un-poderinicio-en-ser-el-terror-de-la-gente/>

3 Maureira, Diego (2020). *Transmisiones en directo colapsadas por luz artificial*. In *Artishock* [Online] Available in: <https://artishockrevista.com/2020/11/26/natalia-babarovic-d21/>

portrays a Mapuche community celebrating a *nguilla-tún*, a prayer ceremony in which balance, well-being, good harvests, and abundance are requested from the four gods of *Wenu mapu* (“Land Above”) after a harsh winter marked by more than two weeks of snow. Babarovic superimposes Guido Reni’s mythological and laconic motif onto a local, pagan scene that, in the context of this temporary museum, takes on even greater significance.

In Spanish, synonyms for the word “temporal” —which appears in the original title of this exhibition: *Museo temporal*—, refer to something temporary, transitory, and fleeting, but also, in meteorological terms, it refers to a storm. Following Maureira’s metaphor, Babarovic’s work emerges from the remains of a shipwreck and, like the other pieces displayed here, conjures ancient knowledge and creatively rises against the tools of oppressive power. It represents a natural force with destructive capacity.

If the territorial conquest to which our continent was subjected was only part of a larger plan involving spiritual domination, then, for the colonial forces, control meant implementing a religious system. And if I have previously used the verb conjure to describe what occurs among the works that make up this *Temporary museum*, it is because I believe that, taken together, they reveal beliefs that come from other traditions. I am referring to witchcraft, pagan knowledge, and American cosmogonies that have been attempted to be made invisible for centuries. But here they are shown as particular wills: stubborn, obstinate, resistant.

Faced with this, Paula Anguita brings an illuminating game to the museum. In her series *Salomé I-VIII* (2021), she works with a double surface: one visible and one invisible. The eight rectangular devices are displayed on the last wall of the *Temporary museum*, at average human height, and require viewers to approach them with their phone cameras. Only when the flash is activated does the invisible image become visible. And what we see in these dark mirrors is a dance: the step-by-step movements of a disheveled woman, rehearsing

different poses in a petticoat, indoors. Paula Anguita's *Salomé* exposes dance as a way of resisting the social order that needs to tame the unruly.

Like a flash of lightning, the artificial, fleeting light allows us to enter the intimate space of an anonymous patient at the neurological school run by Jean-Martin Charcot, reminiscent of the infamous photographs of Louise-Auguste Gleizes, taken. At the same time, she was confined to the Salpêtrière Hospital in Paris. However, Paula Anguita does not fall into the compassionate gaze that has already been cast upon them: she accompanies the portraits of the lonely dancer with excerpts from the poem *Lebensgebet* (1882) by the Russian writer and psychoanalyst Lou Andreas-Salomé⁴, author of essential essays on narcissism and female sexuality. In other words, she imbues them with a new strength and freedom, granting them, centuries later, a specific autonomy⁵.

If nineteenth-century science taught us to look, under male medical authority, at female patients—often drugged and exhibited as evidence—Paula denounces the cruel strategies of that gaze to which they fell victim. Here I return to the previous problem: we know that power needs to produce visible bodies that confirm its categories, and the works in the *Temporary museum* encourage us to question the surfaces of inscription onto which the fears, fantasies, and theories that have perpetuated these closed systems of categorization are projected.

Walter Benjamin once said that no document of civilization is not also a document of barbarism, and the

⁴ One of the verses reads: *Let your light ignite my spirit*, and that is literally what the work does when activated.

⁵ After all, *Salomé* was the first woman accepted into the psychoanalytic circle in Vienna, Freud's peer, forming an intellectual trio with German philosopher Paul Ree and Friedrich Nietzsche, as well as being Rainer Maria Rilke's lover.

same could be said of the concept of the museum. But the works that make up this museum, in particular, openly deal with the violence perpetrated by states, nations, and institutions against their authors and communities. And they attempt, through art, to make amends. In this sense, the constellation of strange works is mirrored and aligned on the same horizon.

We see Christian Vinck's delicate paintings pass by like a shooting star, and the museum grants them their own resting time on a wall, all to themselves. Surrounded by absolute darkness but highlighted by an artificial spotlight, the artist's delicate brushstrokes reveal, on their surfaces, emotional links between the spaces, gaps, and people represented. Then, all the pieces orbit around a sun—a central work in the middle of the room. I am referring to *Mimesis of mimesis* (2016), by Naufus Ramírez-Figueroa: a performance that arose from questions the Guatemalan artist asked himself about the duration and persistence of social and individual bodies.

More than a decade ago, Naufus chose to perform at the KIT (formerly known as the Royal Tropical Institute) in Amsterdam, created to “study the tropics and promote trade and industry in the Dutch colonial territories”⁶, that is, to promote the exploitation of “tropical” products. In this building brimming with signs of imperialist opulence, he installed himself, naked, on a plinth of mattresses, cushions, and foam sheets, tied to them with ropes as if they were all part of the same armchair. He did so in a room of marble, stone, and fine wood which, like the *Temporary museum*, has walls with ornamental moldings, rosettes, dentil cornices, and, of course, an elaborate wallpaper that gives it a somewhat old-fashioned look.

⁶ This is stated by the institution itself on its website. For more information on this, see the Brief History of KIT, which is available online: <https://www.kit.nl/about-us/our-history>

By exposing himself, Naufus shows us how the museum can be an epistemological machine of colonialism and, in that marbled, ornamented and neo-Renaissance interior where imperial knowledge about colonized bodies and territories was once celebrated, he chooses to sleep. But this passive stance is merely a decoy. By becoming an object, he breathes and shatters expectations of what the imperialist mindset considers valuable, docile, and worthy of display. And although he smiles, he does so under an enormous lamp made of glass teardrops. Thus, his placid expression reveals itself to be tremendously sinister.

Incidentally, his and the other bodies in the *Temporary museum* are far from ideal. Overflowing, joyful, and rebellious, they soak each other up as they resort to pleasure and enjoyment. “Even though the body has gone through frustrating processes, laughter is our ultimate victory,” Wynnie Mynerva said recently in an interview. In fact, humor and tenderness give rise to unexpected alliances between the pieces in this museum, filling the cracks: it is through them that both the beautiful and the terrible come through.

Among the organic forms that Fernanda Laguna paints in her *Éxodo de mi mente hacia un cuadro marrón y azul* (“Exodus from My Mind to a Brown and Blue Painting”) (2013) and *Composición con cerveza* (“Composition with Beer”) (2012), there is a nod to the gestures with which her compatriot Lucio Fontana began the so-called *Serie de los tajos* (“Slit Series”) in 1958. But those surgical incisions that Fernanda inflicts on her canvases resonate not only with the radical practice of cutting, but also reveal the performative decision to interrupt: the landscape, tradition, everything. The slashes are suspensions of meaning and windows through which the wall of the Temporary museum is exposed. These gaps serve the same purpose as the vibrant colors with which Ana Segovia represents an embrace on his canvas: to disconcert and disrupt continuity, proposing detours.

“Color is affective”⁷, Ana has said, and in his case, it is also transgressive. Looking at the strange touching of hands, clothes, and torsos he paints in his *Composición 1* (“Composition 1”) (2024), I think that perhaps, more than bodies, what has been conjured up in this museum are *tempests*. Violent disturbances of great magnitude: severe and dangerous works, capable of disrupting the above and below, and ruining any attempt to establish hierarchy. We know that a storm has the value of being ambiguous and creates undefined or chaotic spaces in which sea and sky merge⁸, and in that sense, I would like to briefly mention Shakespeare’s dramatic testament, which begins with a storm and a shipwreck.

Although *The Tempest* (1611) has been read as a colonial drama because it establishes the power of European man in an unknown territory, it is also full of subversive power. Of magic, of repentance, and of the healing power of affection. After all, Prospero renounces control of the seas—control of the self—when he understands that the storm is a projection of his inner turmoil. And here I think of how well this play dialogues with Armando Reverón’s painting on display in the *Temporary museum*: one of the last canvases the Venezuelan painted before he died in 1954, which not only shares a certain aura of repentance with Prospero, but also surrounds us with the universal loneliness of the castaway.

Just as storms can destroy, they can also lead people and communities to discover new dimensions of themselves. And to action. As researcher Fiamme-

⁷ Olivera, María (2024). *Ana Segovia: Perseguir el movimiento*. In *La Tempestad* [Online] Available in: <https://www.latempestad.mx/ana-segovia-visita-de-estudio>

⁸ I am thinking here of J.M.W. Turner who, in the winter of 1842, set sail from the port of Harwich aboard the paddle steamer *Ariel* in the midst of a snowstorm. Turner asked the ship’s sailors to tie him to the mast so that he could watch the storm. In *Snow Storm* (1842), the almost abstract brushstrokes with which he depicted the snow and waves are a record of his suffering during four hours at the mercy of the storm.

tta Dionisio says, tempest can mean revolution⁹. In this sense, there are no still works in the Temporary museum; they are all stirring something up or lying in wait. However immobile they may seem, Marinello's portraits of Pedro Lemebel contain a subversive, explosive force¹⁰. One only has to try to hold the gaze of these two Molotov portraits to realize that there is no escaping the impact of the gaze of the beautiful mare, portrayed twice in the same sitting position, in homage to Frida Kahlo.

The same can be said of Edgar Calel's contemplative figure in his *Ru Kuxlab'el ri B'alam / Suspiro de jaguar* ("Jaguar's Sigh") (2025), a photograph that, at first glance, questions territory, identity, and belonging. But then it delves into other types of fragilities. According to María Carri, different indigenous people, with their multiple identities and particular demands, are asked to share a wisdom (always ancestral) that offers solutions to imposed problems. "This dangerous recurring call to the knowledge of the past or to the 'imagination of new worlds' in the future evades the responsibility of facing up to the present"¹¹. And in that sense, Edgar honors and frees himself from the prison of meanings that is imposed on him for being an indigenous artist and literally turns his back on the museum.

Although nature is connected by a deep network of correspondences with humanity amid these tempests

9 Fiammetta Dionisio, "Shakespeare's Imperfect Art of Navigation: Controlling the Forces of the Sea in *The Tempest* (1611)", *Représentations dans le monde anglophone* [Online] Available in: <https://publications-prairial.fr/representations/index.php?id=9,1>

10 Sergio Parra lovingly placed them climbing a staircase that leads to an urban landscape similar to that of Santiago—a city that Lemebel so skillfully unraveled in his chronicles and that Wiki Pirela updated, painting an apocalyptic scene alongside *3l/Atlas*—.

11 Carri, María (2023). B'alab'aj (Jaguar Stone) Piedra del Jaguar. In Artishock [Online] Available in: <https://artishockrevista.com/2023/07/28/edgar-calel-balabaj-jaguar-stone/>

in the Il Posto exhibition hall, and a certain harmony prevails among them, their authors remain untamable. Through art, they have replaced the colonizing gaze with the discovery of their own complexity and ambivalence. In other words, they have evaluated themselves by rethinking the other: not as a strangeness, not as an enemy, not as a threat. But as a power, they have admitted that the strange has value.

I think of *3I/Atlas*, an outsider whose origin is unclear. It is believed that it may come from the so-called *thin disk* of the Milky Way—a region rich in young stars—but it could also have originated on the border with the *thick disk*, which houses older, metal-poor bodies. The truth is, no one knows. We don't know. Perhaps, beyond its origin, what matters is how we approach it: whether we fear it or whether we engage with it as we do with rare works of art that we don't always understand. Whether we see it as something new or as the result of something ancient, so much older than us. Perhaps we simply find it difficult to bow to the idea that a comet knows more about us than we know about it. Or him. Or her. Or whatever its pronoun may be. For now, *temporary*.



Natalia Babarovic

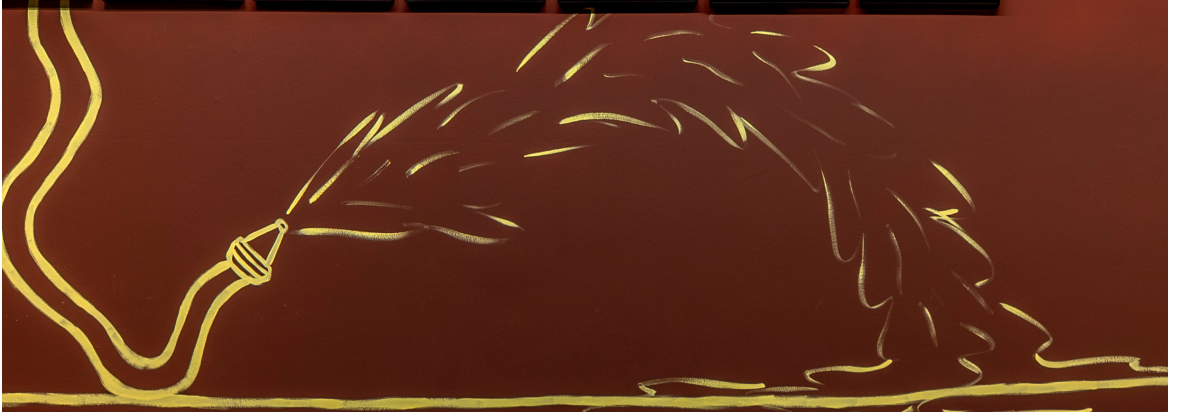
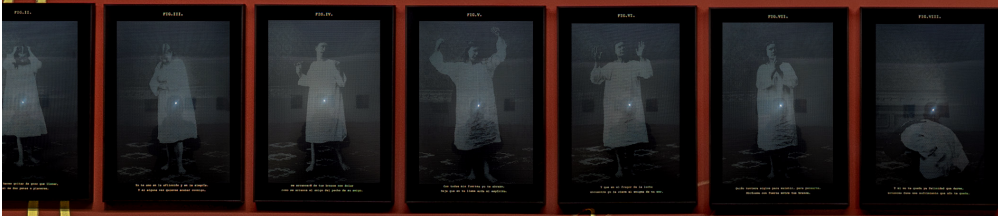




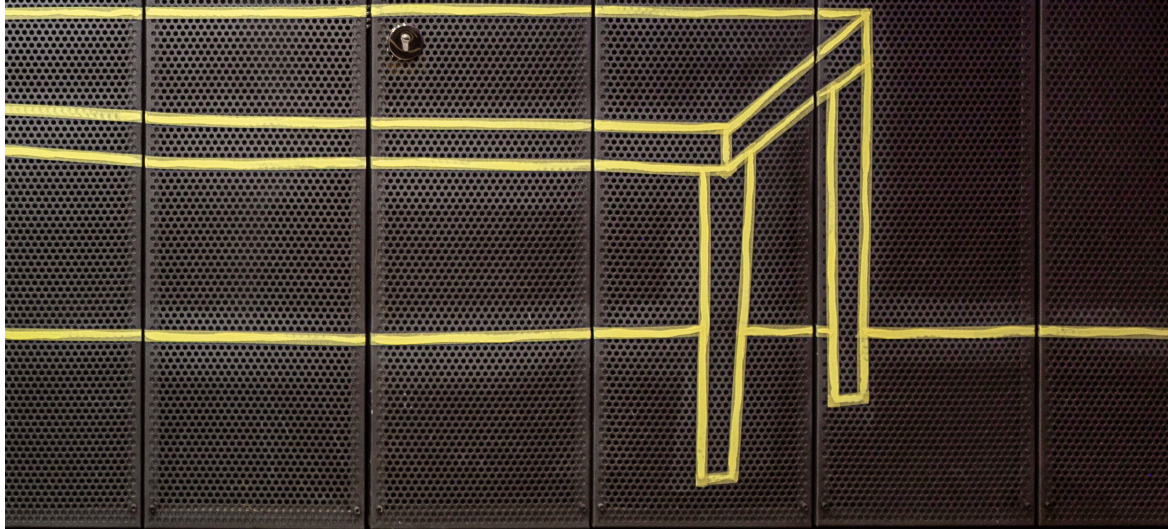
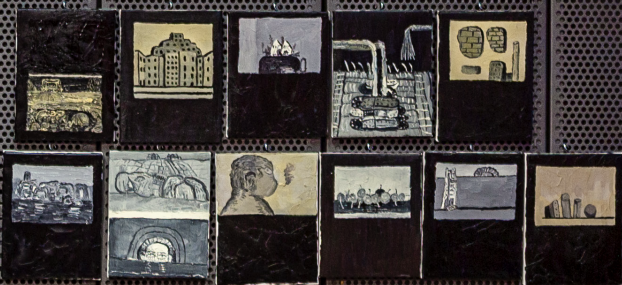




Paula Ameghina



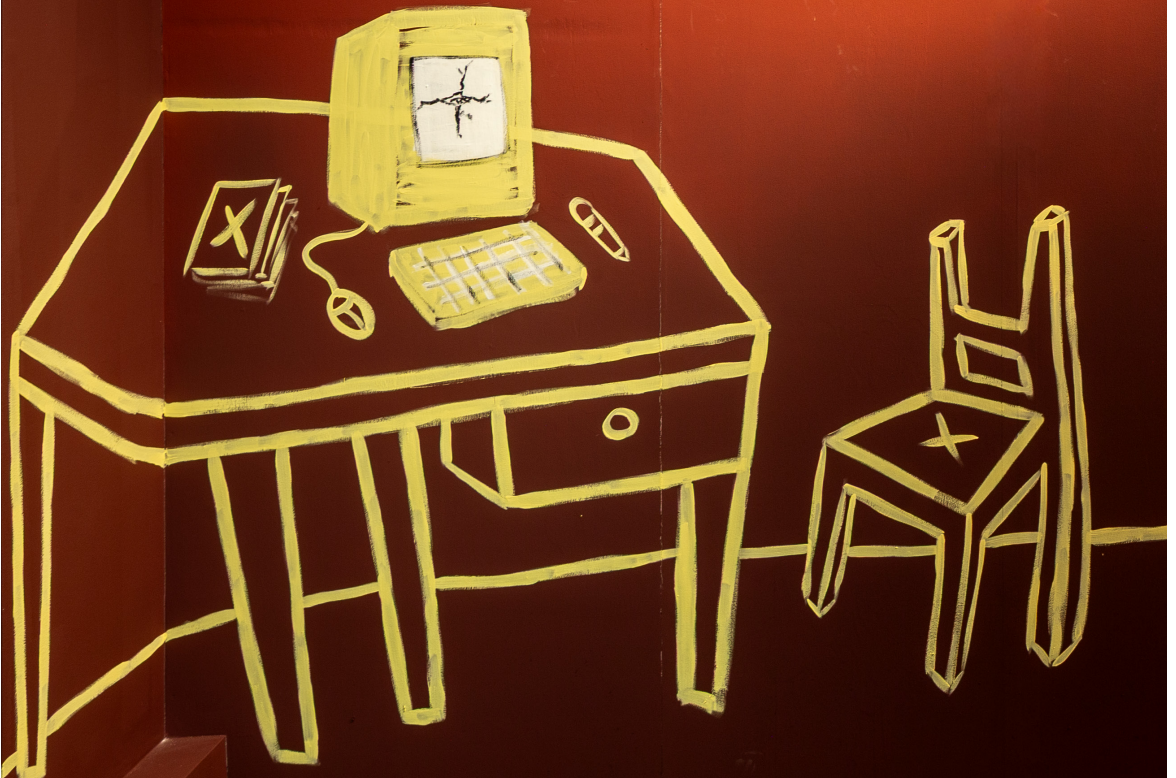
Christian Vinck





Naufuo Ramírez-Figueroa

Edgør Cabel

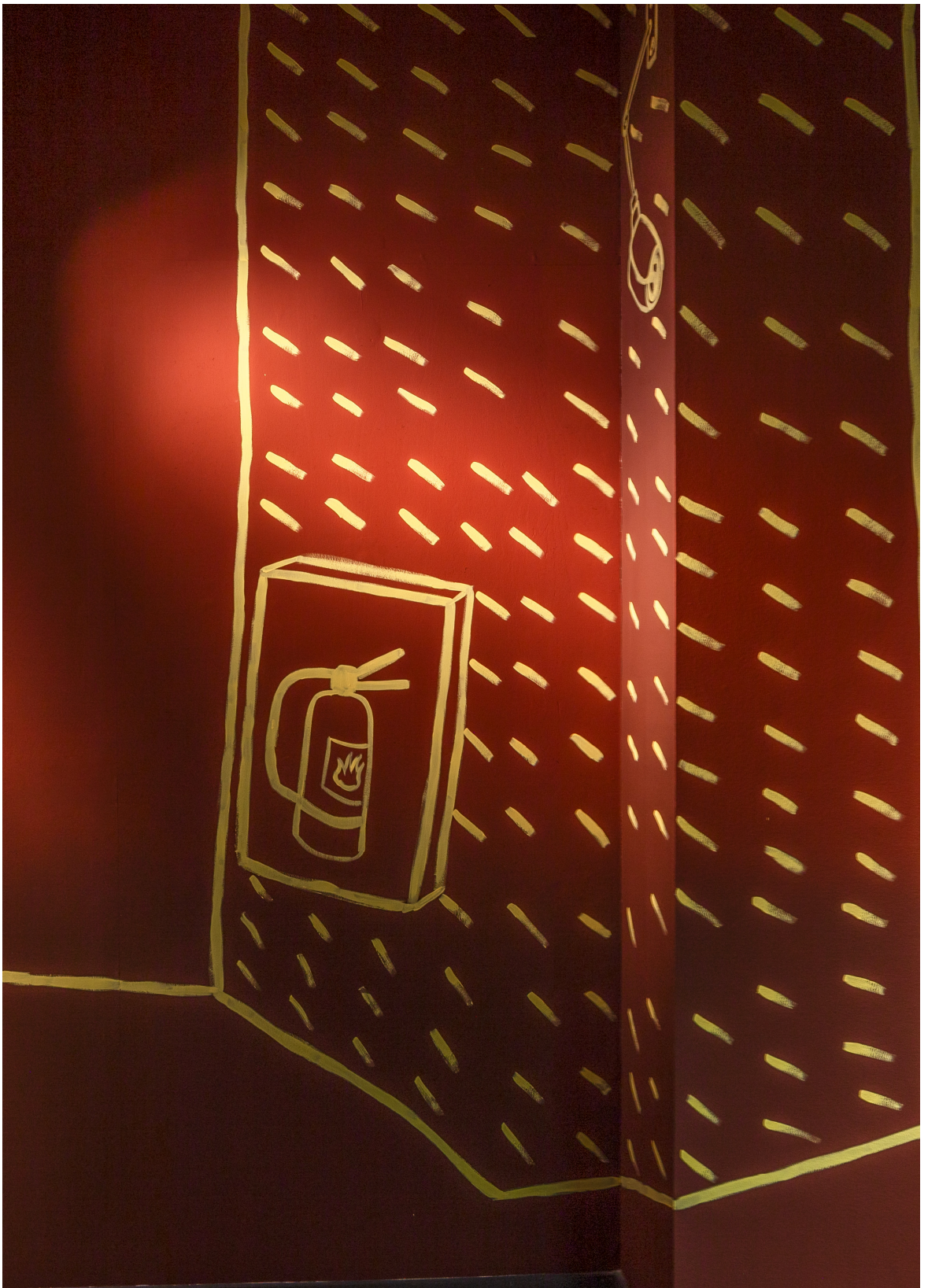




Pedro Lemitel

Fernanda Laguna







Ama Segovia







Armando Reverón



Obras

Paula Anguita
(Santiago, 1978)
Salomé I - VIII
2021
Técnica óptica Double Vision
8 piezas de 50 x 35 cm
Colección Il Posto

Natalia Babarovic
(Santiago, 1966)
Neuquén 1984
2018
Óleo y spray sobre una copia
de obra de Guido Renni (s. XIX)
150 x 180 cm
Colección Il Posto

Edgar Calel
(San Juan Comalapa, 1987)
*Ru Kuxlab'el ri B'alam / S
uspiro de jaguar*
2025
Fotografía impresa sobre papel
de algodón libre de ácido 300 g
60 x 80 cm
Colección Il Posto

Naufus Ramírez-Figueroa
(Ciudad de Guatemala, 1978)
Mimesis of Mimesis
2016
Video monocal
Colección Il Posto

Fernanda Laguna
(Hurlingham, 1972)
*Éxodo de mi mente hacia
un cuadro marrón y azul*
2013
Acrílico sobre tela calada
72 x 42 cm
Colección Il Posto

Fernanda Laguna
(Hurlingham, 1972)
Composición con cerveza
2012
Acrílico sobre tela calada
62 x 48 cm
Colección Il Posto

Pedro Lemebel
(Santiago, 1952)
Frida I
1990
Impresión en gelatina de plata
Registro por Pedro Marinello
Colección Sergio Parra

Pedro Lemebel
(Santiago, 1952 - 2015)
Frida II
1990
Impresión en gelatina de plata
Registro por Pedro Marinello
Colección Sergio Parra

Wynnie Mynerva
(Lima, 1993)
Origin
2021
Oleo sobre tela
140 x 130 cm
Colección Il Posto

Wiki Pirela
(Caracas, 1992)
Intervención en el espacio
Pintura y cinta de color

Armando Reverón
(Caracas, 1889-1954)
Sin título
Colección Il Posto

Ana Segovia
(Ciudad de México, 1991)
Composición 1
2024
Oleo sobre lienzo
40 x 30 cm
Colección Il Posto

Christian Vinck
(Maracaibo, 1978)
*Guston Revisitado, colección
blanco y negro*
2014
Óleo sobre lino
11 piezas
27 x 24 cm c/u
Colección Il Posto

Artistas

Paula Anguita
Natalia Babarovic
Edgar Calel
Naufus Ramírez-Figueroa
Fernanda Laguna
Pedro Lemebel
Wynnie Mynerva
Wiki Pirela
Armando Reverón
Ana Segovia
Christian Vinck

Curaduría

Sergio Parra

Texto

Ariel Florencia Richards

**Corrección y traducción
de textos**

Josefina Lewin

Montaje

Sergio Parraguez

Equipo Il Posto**Presidenta**

Paula del Sol

Director

Carlo Solari

Director de Arte

Sergio Parra

Director Ejecutivo

Antonio Echeverría

**Archivación,
Documentación y
Coordinación Académica**

Josefina Lewin

**Encargada de
comunicaciones**

Carolina Urzúa

Encargada de sala

Lucía Canala

Edición publicada en 2026.

Esta publicación fue organizada por Il Posto para la exposición "Museo temporal" (marzo 2026).

Diseño: Gracia González
Fotografías: Felipe Ugalde
Impreso por Ograma

Il Posto es una Fundación de Arte dedicada 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 Foundation 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 Paula Anguita, Natalia Babarovic, Edgar Calel, Naufus Ramírez-Figueroa, Fernanda Laguna, Pedro Lemebel, Wynnie Mynerva, Wiki Pirela, Armando Reverón, Ana Segovia, Christian Vinck y Ariel Florencia Richards.

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