



IL POSTO

LA PARTE MALDITA,
PATRICK HAMILTON, CHRISTIAN SALABLANCA Y JOSEFINA GUILISASTI

LA PARTE MALDITA

PATRICK HAMILTON, CHRISTIAN SALABLANCA
Y JOSEFINA GUILISASTI

COLECCIÓN SOLARI DEL SOL
2021

LA PARTE MALDITA

A partir de una lectura dislocada del libro *La parte maldita* (1949) de Georges Bataille, en esta exposición se aborda la violencia como eje central en las obras de tres artistas: *El caso de las cajitas de agua* (2003) de Josefina Guilisasti, *El ladrillo* (2018-2019) de Patrick Hamilton y *Dos piedras* (2017) de Christian Salablanca. Estas obras son analizadas por Alia Trabucco, Nelly Richard, Gabriela Sáenz y Sofía Vindas. En sus textos las autoras proponen lecturas y reflexiones que, en su conjunto, conforman un relato capaz de desmembrar un cuerpo o rediagramar la memoria de la edificación neoliberal, en un horizonte incierto y espinoso.

La artista Josefina Guilisasti recoge de la historia un caso policial para elaborar, en siete partes, un cuerpo cercenado sobre la mesa de una cocina, trozos envueltos en paquetes con papel de diario y mantel de hule. La homicida es Rosa Faúndez y en ella se encarna la precarización laboral de una economía doméstica y marginal que, en un sistema patriarcal, recae con todo el peso sobre el cuerpo femenino. Esas piezas desmembradas de un cuerpo desaparecido fueron arrojadas al río Mapocho. En

palabras de Alia Trabucco, al mismo río donde años después seguirán arrojándose otros cuerpos.

Sobre una mesa Patrick Hamilton ejecuta una disección de archivos para analizar la instalación, en Chile, del modelo neoliberal implementado por los Chicago Boys como otro golpe en dictadura, esta vez, como una "terapia de *shock*". Los fragmentos, dispuestos como constelaciones de documentos sobre la mesa, dan cuenta de ese golpe que, para Nelly Richard, "deja atónito, provocando una desconexión sensorial y una ruptura del entendimiento en el sujeto y la comunidad". Una ruptura que persiste y se proyecta como una sombra hasta el presente.

En el video de Christian Salablanca, el choque de los dos puños y la reverberación del sonido seco de los golpes funciona como una inflexión entre las obras. En este sentido, Gabriela Sáenz y Sofía Vindas señalan que "la pieza crea una atmósfera exasperante cargada de frustración y de persistencia que evoca experiencias sensoriales y emocionales en la persona que mira". El sonido y la imagen activan en nosotros recuerdos violentos: la violencia en las calles o la violencia en contra de las mujeres.

En estas obras la violencia se resiente en el golpe, en el trauma, en la imagen, en el dolor y en su repetición o persistencia en el tiempo. En ellas —de manera sonora, refractaria o velada, de forma frontal, oblicua o encubierta— se hacen visibles, la fragmentación y la mutilación como consecuencias de la imposición de un sistema capitalista y neoliberal. Y, sin embargo, son operaciones visuales que muestran los restos, reúnen las piezas desmembradas, para construir con ellas un sentido crítico y arduo.

Amalia Cross

El ladrillo
Instalación. Fotocopias, fotografías tipo-c, metacrilato,
ladrillos refractarios, pintura acrílica, tableros MDF y base metálica
82 x 610 x 122 cm
2018-2019

Colección Solari del Sol

EL LADRILLO
(2018-2019)

obra PATRICK HAMILTON
texto NELLY RICHARD

REDIAGRAMAR LA MEMORIA DE LA EDIFICACIÓN NEOLIBERAL¹

La consolidación de la dictadura de Pinochet combinó el miedo y la persecución desplegados por el terrorismo de Estado en contra de los adversarios del régimen con aquella "terapia de *shock*" aplicada por los economistas de la Universidad de Chicago y sus discípulos chilenos: el *shock* como un golpe que deja atónito, provocando una desconexión sensorial y una ruptura del entendimiento en el sujeto y la comunidad. La "terapia del *shock*" recomendada por Milton Friedman transformó al país en el primer laboratorio del neoliberalismo a escala mundial. Patrick Hamilton desglosa los archivos de esta edificación neoliberal cimentada por el libro que, debido a su pesada cantidad de páginas, fue llamado *El ladrillo* (1973): un libro-informe cuya redacción estuvo a cargo del núcleo de los economistas que se beneficiaron del convenio firmado en 1956 entre la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Universidad de Chicago (Estados Unidos) y que, de vuelta al país, se encargaron de dotar

¹ Fragmento del texto "Memorias del neoliberalismo en Chile: pasados, presentes y futuros incompletos", publicado en el libro *CARTA(S) # 5, Tiempos incompletos*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020.

al régimen militar de una nueva estructura de políticas económicas que Milton Friedman basó en la apertura de los mercados, la liberación de los precios, la baja de impuestos y aranceles, la reducción del gasto público, la privatización de las empresas estatales, etcétera. La exhaustiva investigación de P. Hamilton sobre el neoliberalismo en Chile que aparece documentada en su montaje de archivos recolecta los antecedentes históricos de la formulación del neoliberalismo comprendida como *doctrina económica* y como *proyecto político*. El material de información reunido por P. Hamilton (portadas de libros, fotografías y artículos de prensa) se distribuye en diez "constelaciones" cuyas pequeñas unidades de relato forman una narración deliberadamente incompleta, una narración interrumpida por cortes y recortes que descentran la linealidad explicativa y demostrativa del conjunto realzando la accidentada singularidad de los detalles. La inspiración benjaminiana de la "constelación" como un montaje de citas sin una dirección única de interpretación, lleva la superficie documental del archivo de P. Hamilton a verse entrecortada por una poética de lo fragmentario que fisura la ilusión de aquella fundamentación absoluta que el dogma neoliberal erige como un *bloque* imposible de disgregar. Los espacios dejados libres entre los distintos materiales del archivo que interrumpen la superficie total de la mesa exhiben las brechas y junturas de un relato de la memoria de la instalación neoliberal en Chile que, desde estas fisuras críticas, atenta contra la totalidad como postulado indismontable.

Estas constelaciones de archivos de P. Hamilton que dispersan, en la mesa, la unicidad de un sistema jerárquico de lectura dejan que se asome, en medio de lo que el régimen de Augusto Pinochet defendió como avance modernizador, la otra cara del "milagro neoliberal" que sumergió a Chile en la extrema

pobreza y el desempleo, tal como lo recuerda la información sobre el POJH (Programa Ocupacional para Jefes de Hogar) y del PEM (Programa de Empleo Mínimo) como programas que, en los años ochenta, le dieron a la población cesante sueldos de migajas a cambio de ocupaciones infralaborales creadas para disfrazar las estadísticas de la miseria. También aparecen las imágenes de las protestas populares que, a partir de 1983, organizaron la rebelión de los pobladores en territorios urbanos de autodefensa cercados por el fuego de las barricadas. La puesta en contraste de estos dos rostros del neoliberalismo (un anverso de enriquecimiento empresarial debido al fortalecimiento del mercado y un reverso de falta de protección social por culpa del severo desmantelamiento del Estado) abre intersticios de sentido entre los distintos planos de la instalación para que el juego entre proximidades y distancias, entre uniones y separaciones, evite la sutura narrativa de un final prediseñado. La instalación de P. Hamilton exalta una dialéctica del espacio que, junto con exhibir disociaciones y contradicciones de planos, libera zonas de entremedio para refutar cualquier esquema de interpretación lineal de una totalidad completada de relato.

La obra de P. Hamilton pone a trabajar una memoria arqueológica del neoliberalismo en Chile que escarba en el pasado de la dictadura, subrayando la continuidad de aquellas sombras del pasado que se proyectan amenazantemente sobre el presente internacional. En medio de la documentación recolectada, figura la imagen del precandidato presidencial que hoy representa a la ultraderecha en Chile (José Antonio Kast) regalándole —en diciembre 2018— al actual presidente de Brasil Jair Bolsonaro, admirador declarado de Augusto Pinochet, el mismo libro *El ladrillo* que cementó el neoliberalismo en Chile como base inspiradora del modelo político-económico a seguir. El ir y venir de

estas imágenes que entrelazan el ayer (Pinochet y los Chicago Boys) con el hoy (Bolsonaro como ejemplo latinoamericano del resurgimiento de la extrema derecha en el mundo) habilita la memoria crítica para identificar la persistencia subterránea de aquellas fuerzas oscuras de la dominación política y económica que la izquierda creía haber conjurado: unas fuerzas que se reescriben hoy con asombrosos y peligrosos guiones que mezclan, heterodoxamente, el conservadurismo, el neoliberalismo y el nacionalismo.

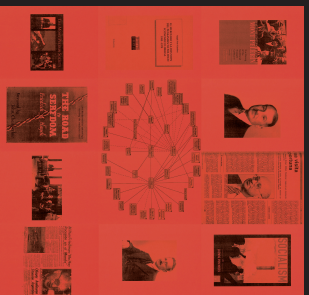
Los materiales repartidos en la mesa de la instalación de P. Hamilton están teñidos de rojo, como si la sala de exposición fuese un cuarto oscuro (el laboratorio fotográfico) del que emergen papeles sensibles usados en la fijación y revelado de las imágenes. Es como si estos papeles sensibles estuviesen aguardando el momento de revelación crítica de cómo Chile fue capaz de pasar del experimento socialista (la Unidad Popular) al laboratorio de pruebas: la contrarrevolución neoliberal de la dictadura, cuyas medidas extremas acondicionaron el país derrotando la oposición política y liquidando los sindicatos, para que ninguna influencia contraria obstruyera la integración de Chile al hiperdesarrollo del capitalismo global. Pero el rojo no es solo el indicio cromático de una imagen a oscuras que espera ser develada y revelada. La alta temperatura del rojo funciona también como transmisora calórica de solidarias energías de rescate que se oponen a la dominante neoliberal. Al revestir el objeto-ladrillo de una pintura roja y negra que convoca la memoria histórica del anarcosindicalismo, P. Hamilton trae a escena la reminiscencia obrera del valor de la mano de obra y de su fuerza de trabajo. La valencia cromática del rojo y negro de esta memoria sindicalista que recubre el objeto-ladrillo sirve de recordatorio histórico para delatar lo

que hoy representa el objeto-ladrillo en el mundo del trabajo bajo regulación neoliberal: ya no la construcción de edificios para mejorar prioritariamente la vivienda popular, sino el trabajo precarizado de los migrantes y la especulación inmobiliaria como manifestaciones de un capitalismo cuyas burbujas especulativas aumentan las ganancias de quienes concentran la mayor riqueza a espaldas de quienes continúan sufriendo la desposesión en una sociedad que administra las privaciones a fuerza de recortes y ajustes fiscales.

Las líneas trazadas por las acumulaciones de ladrillos en la mesa de la instalación de P. Hamilton parecen ser, algunas, unos *muros a medio levantar* como si los ladrillos señalaran un edificio en construcción (el edificio neoliberal que refina cada vez más sus maquinarias de despeje de todo lo que encuentra en su camino para seguir avanzando en su progresión hegemónica) y otras, unos *muros semicaídos* que evocan la ruina como vestigio alegórico de una totalidad vuelta escombro: una totalidad de cuyos desechos surgirán nuevas fuerzas de oposición y resistencia motivadas por una imaginación crítica del arte y la política que renace de lo caído. Por algo la obra de P. Hamilton usa como recurso expositivo un ordenamiento geométrico que cita al constructivismo ruso como aquella vanguardia histórica que apostó a la politización del arte mediante la revolución materialista de la forma. Siendo el material que usa P. Hamilton en su instalación un "ladrillo refractario", la obra nos invita a extender metafóricamente esta refractariedad objetual y semántica al trabajo entero con la memoria: un trabajo que se ejerce aquí como *desvío*, *resistencia* y *negatividad*: un trabajo de la memoria que rediagrama los archivos del neoliberalismo en Chile con sus horizontales y verticales de planos entrecortados y, sobre todo,

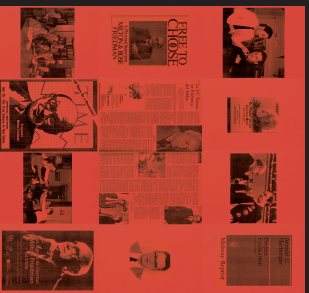
con los segmentos inclinados de diagonales que convierten a la oblicuidad en un recurso crítico de desalineación de los ángulos fijos de visión y lectura.

Nelly Richard



1

La Sociedad Mont Pelerin fue fundada en abril de 1947 en el lago Lemán en Suiza. Considerada la cuna del neoliberalismo, su presidente, Friedrich Hayek, definió su misión como la de elaborar una filosofía de la libertad que fuera una alternativa a las dominantes ideas “colectivistas” de cuño Keynesiano. La Sociedad Mont Pelerin traspasó su enseñanza a facultades y departamentos académicos en Universidades y Centros de estudio que, repartidos por el mundo, promovieron las ideas neoliberales. Entre el 15 y el 19 de noviembre de 1981 se celebró un encuentro de la Sociedad Mont Pelerin en la ciudad de Viña del Mar, Chile.



2

En 1956 se firma el convenio entre la Universidad Católica de Chile y la Universidad de Chicago como parte de un programa de la Agencia Internacional para el Desarrollo del Gobierno de los Estados Unidos. Los primeros alumnos chilenos, Sergio de Castro, Ernesto Fontaine, Rolf Lüders, entre otros, fueron alumnos destacados de Milton Friedman y Arnold Harberger.



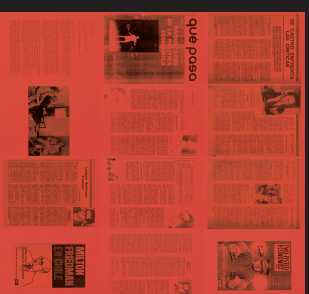
3

El Golpe Militar de 1973 supuso una verdadera “revolución neoliberal” donde la persecución, tortura y muerte de los opositores al régimen militar ocurrió junto con la implementación de una “terapia del shock” destinada a someter el cuerpo social al desenfreno de un capitalismo salvaje. En palabras de Milton Friedman “el chileno se trata del primer caso -en el mundo- en que el avance hacia el comunismo daba paso a un avance hacia el libre mercado”.



4

El Ladrillo es un libro-informe que condensa las bases de la política económica del gobierno militar chileno. Su programa fue escrito por varios Chicago Boys chilenos a instancia del jefe de la Armada, el almirante José Toribio Merino. El Ladrillo se convirtió después de 1973 en la hoja de ruta de la radical transformación económica e ideológica de la sociedad chilena encabezada por la dictadura cívico-militar.



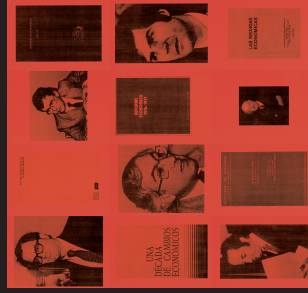
5

En 1975 Milton Friedman visita Chile invitado por la Fundación de Estudios Económicos dependiente del Banco Hipotecario de Chile. El viernes 21 de Marzo, se reúne con Augusto Pinochet. En aquella reunión, Friedman le recomienda a Pinochet que frente a una “economía enferma” la solución era una “terapia de shock” y no medidas graduales, a pesar de los costos sociales que dichas medidas pudieran tener.



6

El "modelo de Chicago" que articula el programa neoliberal de la dictadura implicó reducir el gasto fiscal, privatizar empresas estatales, liberalizar el sistema de precios, eliminar los aranceles de importación, modificar la legislación laboral, operar una reforma tributaria, etc. como medidas tendientes a desmantelar el Estado y fortalecer el Mercado, instaurando un régimen individualista de competencias y maximización de las utilidades en una sociedad del lucro.



7

Amparados por la dictadura de Pinochet, los Chicago Boys asumieron puestos claves en los ministerios de Hacienda, Economía, Minería, de Interior y en el Banco Central de Chile. Sergio de Castro, primero como Ministro de Economía y luego desde la cartera de Hacienda, lideró las severas medidas de ajuste económico, todas ellas respaldadas desde las páginas económicas del periódico El Mercurio.



8

Concordante con la ideología neoliberal en su desprecio por lo político, los Chicago Boys se declaraban como meros "técnicos" en economía y desde ese lugar emprendieron una serie de transformaciones que Joaquín Lavín denominó como la "revolución silenciosa". Más de 700 empresas estatales fueron privatizadas en Chile entre 1973 y 1990, en su gran mayoría vendidas a precios irrisorios y bajo procedimientos completamente irregulares.



9

La gran crisis económica de 1982 en Chile marcó el inicio de las manifestaciones y protestas. Silenciado por casi una década, el pueblo de Chile se rebela contra el régimen autoritario de Pinochet y sus medidas económicas que han empobrecido a gran parte de la población. La dictadura intenta paliar parte de la crisis de cesantía con el precario programa de empleo denominado POJH (Programa de Ocupación para Jefes de Hogar).



10

"La escuela de Chicago florece en el autoritarismo": es ya una verdad asentada el hecho de que la "terapia de shock" económico impuesta en Chile no hubiera sido posible en un régimen democrático. "Capitalismo y libertad" como reza el título del famoso libro de Milton Friedman, no es más que un juego de palabras ya que es sabido que, para la ideología neoliberal, la libertad económica está por sobre las libertades políticas y civiles. Los Chicago Boys inauguraron desde Chile un ciclo de capitalismo intensivo cuyas políticas neoliberales le sirven hoy de fuente inspiradora al actual gobierno de Jair Bolsonaro en Brasil cuyo Ministro de Economía Paulo Guedes, también graduado en la Escuela de Chicago, ha declarado públicamente su admiración hacia el modelo chileno implantado por la dictadura de Pinochet.







FREE TO
CHOOSE



del Dollar

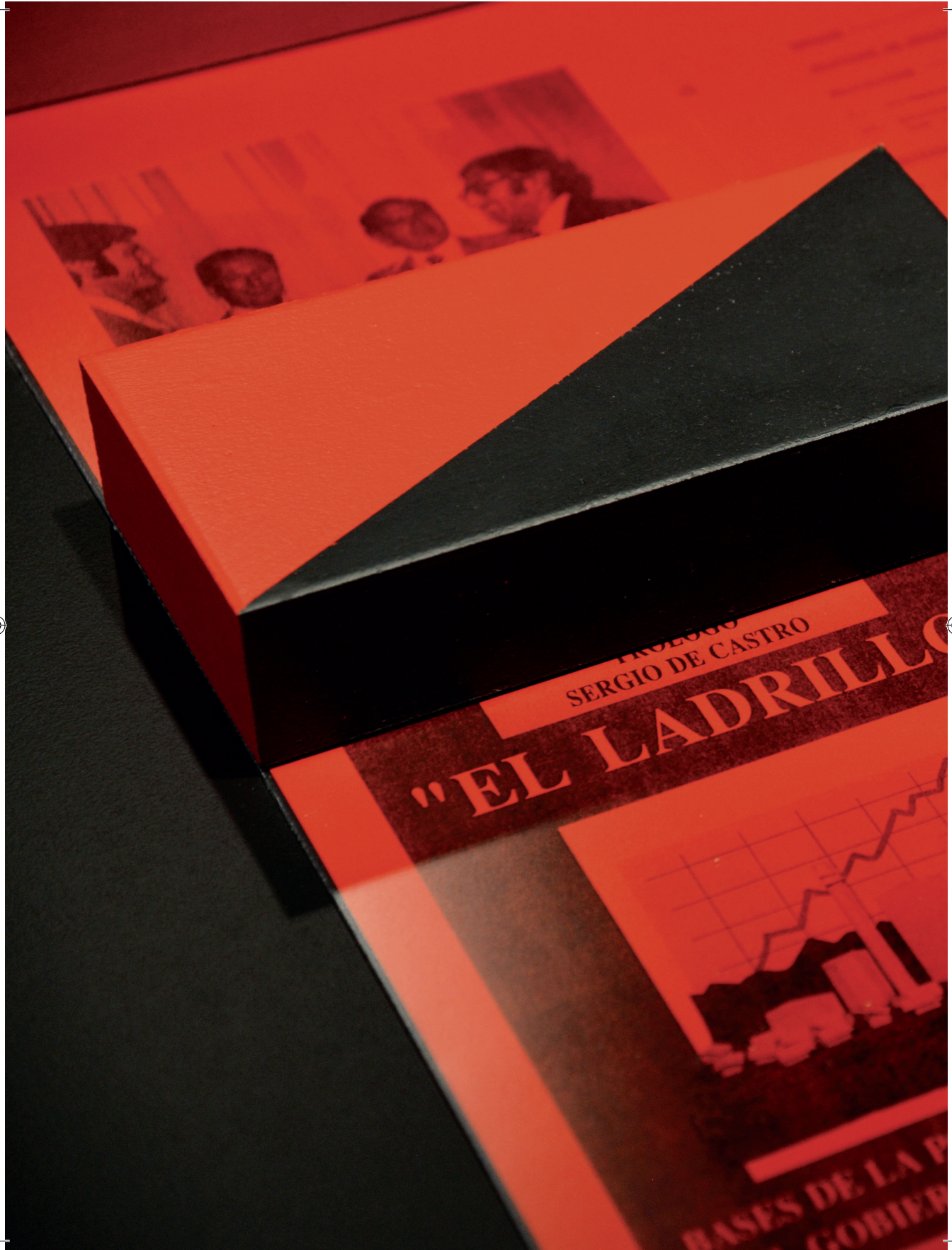
...the ...
...the ...
...the ...



White







PROLOGO
SERGIO DE CASTRO

"EL LADRILLO"

BASES DE LA P
GOBIERNO

Dos piedras
Video full color
10 minutos
2017

Colección Sergio Parra

DOS PIEDRAS
(2017)

obra CHRISTIAN SALABLANCA
texto GABRIELA SÁENZ SHELBY / SOFÍA VINDAS SOLANO

HORIZONTE ESPINOSO¹

La desconfianza y la violencia adquieren otras coordenadas en el video *Dos piedras* de Christian Salablanca. Esta pieza nos plantea un desafío mostrando la imagen de dos puños en un primer plano, que se golpean o chocan fuertemente de forma repetida y continua. Iluminados de forma dramática sobre un fondo oscuro, cada choque emite un perturbador sonido seco que asemeja a la colisión de dos piedras. El detonador de la acción es un gesto popular de saludo de calle.

Por un lado, el artista intenta remitir al signo de la amistad, de saludo entre dos personas, al mismo tiempo que ese choque evoca en el artista recuerdos violentos. La construcción de la imagen en este video parte de acontecimientos y memorias íntimas de Salablanca, sobre la violencia urbana y las circunstancias verbales y no verbales de la vida en la calle. La repetición es el elemento que caracteriza a *Dos piedras*. Mediante recursos visuales y sonoros, la pieza crea una atmósfera exasperante cargada de frustración y de persistencia que evoca experiencias sensoriales y emocionales

¹ Fragmento del texto publicado en el catálogo de la exposición *Horizonte espinoso*, San José de Costa Rica, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), 2021.

en la persona que mira; siendo el cuerpo un vehículo para lo que interesa comunicar al artista: ese choque continuo nos lleva a un estado emocional comprometido, que puede tornarse doloroso y que se acentúa conforme se prolonga la repetición. La pieza no propone una narración ni hay un desenlace; no sabemos lo que pasa, pero intuimos la presencia violenta de enigmas ocultos.

Gabriela Sáenz Shelby y Sofía Vindas Solano





El caso de las cajitas de agua
Fotografía
2003-2021
Colección Solari del Sol

EL CASO DE LAS CAJITAS DE AGUA
(2003)

obra JOSEFINA GUILISASTI
texto ALIA TRABUCCO

DESMEMBRAR UN CUERPO, REMEMBRAR UN PAÍS

"Esta ciudad está fundada sobre un crimen"

Christa Wolf, *Medea*¹

Corre el año 1923, pleno invierno en Santiago de Chile. El caudal del Mapocho, crecido por las abundantes lluvias de junio, refleja en su superficie el gris siniestro de las nubes. A la vera del río, Ismael Gatica, funcionario de la municipalidad, limpia las alcantarillas de la ciudad, llamadas popularmente cajitas de agua. Frente a una de ellas, de golpe, se detiene. Hay algo extraño, un objeto atascado. El hombre se acerca, se acuclilla y con ambas manos rasga los papeles de diario que envuelven el paquete. Entonces, espantado, corre a la comisaría más cercana. Ha encontrado la pierna de un hombre y su hallazgo da inicio al célebre "caso de las cajitas de agua", uno de los más recordados en la historia criminal del país. A su descubrimiento siguen otros: el tronco, la pierna derecha, la cabeza de la víctima, todos desperdigados en distintas zonas de la capital. Sin embargo, la identidad del sujeto es un misterio durante días. "El cuerpo ha de ser de un

¹ Christa Wolf, *Medea* (Buenos Aires: Cuenco de plata, 2015), 143.

desaparecido", declara a la prensa un uniformado, en una frase que trazaría, medio siglo después, inesperadas conexiones con los desaparecidos de la dictadura de Pinochet. Tras una semana de investigación y ante la imposibilidad de identificar el cuerpo, se abren las puertas de la morgue a los quinientos mil habitantes de la ciudad. La romería afuera es interminable: hombres, mujeres, ancianos y niños hacen turno para inspeccionar los trozos del enigmático cadáver en una exhibición con extraños tintes de museo o galería. Finalmente, esa apertura da lugar a una pista: un hombre asocia el cuerpo a la misteriosa ausencia de su colega, el suplementero Efraín Santander. Pero el hallazgo más inesperado todavía está por venir: la autora del crimen había sido una mujer, la también suplementera, Rosa Faúndez.

Corre el año 2003, primavera en Santiago. El caudal del Mapocho ha crecido por los deshielos de la cordillera. A cientos de kilómetros de distancia, en la ciudad de Nueva York, las puertas de la galería *Backyard* se abren y los espectadores se enfrentan a una puesta en escena poco habitual. Sobre las paredes blancas, siete fotografías a color, semicubiertas por una cortina verde y aterciopelada, sugieren un inquietante relato. Los espectadores pueden descender o no la cortina. Pueden ver o no ver. Pero si no las abren, no podrán saber lo que ocultan esas imágenes. Se trata de fotografías de bultos de distintas dimensiones, unos ovalados, otros alargados, todos envueltos en papel, recubiertos por un plástico transparente y acomodados dentro de cajas de color blanco. La obra se llama *El caso de las cajitas de agua* y su autora es la artista chilena Josefina Guilisasti.

Pleno verano en Santiago, corre ahora el año 2015. El caudal del Mapocho no es más que un angosto hilo marrón. Quiltros callejeros deambulan por la vera del río, sedientos. Las calles se vuelven escenario de protestas cada vez más frecuentes y masivas. Estudiantes. Feministas. Jubilados. Ecologistas. Se

habla de desigualdad, de descontento, de un cisma del modelo neoliberal, pero faltan aún varios años para que la crisis toque fondo. Al mismo tiempo, en el Centro de las Artes 660 y bajo el título *Grado cero*, se repone la obra *El caso de las cajitas de agua*. El desmembramiento de un cuerpo, de pronto, anticipa la escisión del país.

Año 2021, otra vez verano en Santiago. En una inquietante reminiscencia, el río Mapocho vuelve a ser escenario de violencia estatal. Desde el puente Pío Nono, apenas unas semanas antes del Año Nuevo, un funcionario de la policía arremete contra un manifestante y lo arroja al cauce casi seco del río. La imagen del cuerpo boca abajo sobre el hilo de agua da la vuelta al mundo, mientras otras imágenes, las montadas y capturadas por Josefina Guilisasti, reaparecen meses después en Il Posto, esta vez en diálogo con las obras *El ladrillo*, de Patrick Hamilton y *Dos piedras* de Christian Salablanca. Las puertas de la galería abren y cierran producto de la pandemia. Desde nuestras casas, frente al computador, las fotografías de Guilisasti quedan sometidas a un nuevo marco. El cuerpo desmembrado vuelve a ingresar al espacio doméstico, precisamente donde se inició el caso en 1923. La obra, una vez más, interpela e interpreta el momento político: ¿Qué encarnan ahora esos fragmentos? ¿Qué divide el Mapocho en la ciudad? ¿Qué cuerpos habitan el cauce del río?

* * *

El crimen cometido por Rosa Faúndez quedaría inscrito en la memoria nacional². El modo en que aparecieron los fragmentos del cadáver, el misterio en torno a la identidad del cuerpo, cómo fue exhibido en la morgue, la revelación sobre la autoría de una mujer, y el simbolismo del río como cicatriz de una

² Para un análisis más completo del caso de Rosa Faúndez, ver Alia Trabucco Zerán, *Las homicidas* (Santiago: Lumen, 2019).

ciudad herida, causó que cronistas de la altura de René Vergara y que la insistente prensa roja volvieran a este asesinato como a un inquietante origen cada vez que en Chile se perpetrara un desmembramiento. Así ocurrió con el hallazgo de fragmentos corporales en el río Mapocho en 1973, y también sucedería con el descuartizamiento de Hans Pozo, en el año 2006. En ambas ocasiones, la prensa publicó detalladas genealogías sobre el descuartizamiento que inevitablemente condujeron al "caso de las cajitas de agua". Sin embargo, el crimen cometido por Rosa Faúndez, pese a ser citado por la prensa en más de una ocasión, no encontró un cauce en las producciones artísticas de inicios del siglo veinte. Los ecos estéticos del crimen quedaron latentes hasta que el posmodernismo y su giro hacia la abyección, hasta que el neoliberalismo y su desmembramiento social, permitieron una nueva detonación estética, que esta vez sí encontró su cauce más allá del río.

Debieron pasar casi setenta años, la dictadura más sangrienta de la historia de Chile y la imposición de un modelo neoliberal que desarticuló socialmente al país, para que el caso del descuartizado hallara su tiempo o, tal vez, los tiempos hallaran su caso. El escenario del crimen se restituiría en 1992, en la obra *Historia de la sangre*, del Teatro La Memoria, y posteriormente en el 2003, 2015 y en la actual reposición de la obra de Josefina Guilisasti, cuando este asesinato emergió una vez más como un hito profundamente evocativo. Y es que la compleja interacción simbólica entre el cuerpo individual y el colectivo, entre el crimen y la audiencia, sumada a las connotaciones estéticas del cuerpo fragmentado y a su profundo anclaje en la abyección, le hablaron de cara al Chile de la posdictadura. Si la obra de teatro, en 1992, iluminó una zona de exclusión y cuestionó, en palabras de Nelly Richard, "el ideal reconciliatorio del consenso como modo de integración forzada de lo políticamente escindido, de

lo socialmente desintegrado"³, la obra de Guilisasti serviría como una metáfora de la fragmentación de Chile y para articular cuestiones de género ausentes en otras relecturas del crimen.

Formada en la Universidad de Chile, Josefina Guilisasti ha desarrollado en su prolífica obra una profunda reflexión sobre los mandatos de la pintura y la fotografía y los límites de la representación. *El caso de las cajitas de agua* se inscribe precisamente en esta línea de trabajo. La obra revela sucesivas etapas de producción: la creación de los paquetes, su envoltura y su instalación al interior de cajas de madera; la fotografía de estas cajas y del objeto que contienen; el montaje de estas fotografías en idénticos marcos de madera; y el añadido de cortinajes oscuros y gruesos, colgados de rieles dorados.

La instalación propone un diálogo con el género de la naturaleza muerta, históricamente considerado menor, confinado a la cotidianeidad y al espacio doméstico y que Josefina Guilisasti retoma para trabajar la representación y la (des)ilusión⁴. Varios elementos de la obra permiten explorar su vínculo con este género. El uso de la cortina, en boga en el arte flamenco del siglo diecisiete, funciona como referencia histórica a la naturaleza muerta pero también cumple con un objetivo concreto: provocar en los asistentes/espectadores la ilusión de estar ingresando con la mirada a un espacio tridimensional, a una caja-ventana que encontrarán al descorrer la cortina. Sin embargo, al otro lado de la cortina no hay una caja ni una ventana. Parece ser una caja, pero se trata de la fotografía de una caja, capturada de tal modo que sus sombras coinciden con el marco, produciendo así la ilusión de estar frente a un objeto tridimensional. Aquí radica una segunda cita al género:

³ Nelly Richard, *Crítica de la memoria* (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010), 17.

⁴ Pablo Chiuminatto, "Un paisaje referencial", en: Josefina Guilisasti, *Pinturas* (Santiago: NeoOils, 2005), 56-71.

el *trompe l'oeil* donde se acentúa el realismo al punto de generar el efecto de estar frente a un objeto real y no a uno representado.

Otra cita de carácter referencial es la superficie sobre la que se encuentran los paquetes: cajas (o aparentes cajas) alusivas a una mesa, elemento clave en la naturaleza muerta y que Guilisasti emplea en varias de sus obras. En *El caso de las cajitas de agua* la mesa produce un efecto de extrañamiento debido al objeto que sostiene: ya no una olla, una fuente, un canasto o una fruta, sino un paquete informe, alusivo a un crimen cometido sobre *otra* mesa. Si la naturaleza muerta suponía una reflexión, en palabras de Norman Bryson, sobre "la vida de la mesa", un retrato de lo doméstico, del acto cotidiano de comer y beber, en la instalación de Guilisasti la mesa es ignorada como espacio de nutrición e interrogada como signo trivial de lo doméstico, cuestionando así la frontera entre lo insignificante y lo excepcional a través de la cita a un hito criminal del siglo veinte ocurrido nada menos que en la esfera privada de una cocina común, en la superficie de una mesa cualquiera⁵.

El uso de la fotografía, en tanto, aunque dista de la técnica empleada en un género típicamente pictórico, no es casual. La obra, al emplear un medio supuestamente más cercano a lo real, revela las trampas de esa aparente cercanía e ironiza con el deseo imitativo de la naturaleza muerta. Y para acentuar el efecto de realidad, la artista agrega una cortina, una tela *real*, que vela por segunda vez los paquetes⁶. De este modo, Guilisasti retira dos veces el objeto

⁵ Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (Cambridge: Harvard University Press, 1990), cap. 4: "Still Life and 'Feminine' Space", 143-144.

⁶ Pablo Chiuminatto recuerda en su texto sobre Guilisasti una célebre leyenda narrada por Plinio en su *Historia natural*: una competencia de pintores donde vencería aquel que lograra engañar mejor. Según esta historia, uno de los artistas, Zeuxis, pintó un racimo de uvas tan perfecto, tan real, que las aves se acercaron a picotear el fruto. Pero enseguida Parasio, su contendor, presentó la pintura de una cortina, una cortina tan real que el propio Zeuxis le pidió que la descorriera para así ver la verdadera pintura. Guilisasti, en su obra, desplaza la pintura y la reemplaza por la fotografía, un medio supuestamente más cercano a lo real, pero que en este caso revela las trampas de esa supuesta cercanía.

representado en una sucesión de apariencias que invita a una reflexión sobre la historia de la representación, el vínculo entre el arte y la realidad, y la relación entre presencia y ausencia.

Pero la densidad de las referencias no termina allí. El contenido de los paquetes fotografiados, en las antípodas de lo ocurrido durante el seguimiento periodístico del caso de Rosa Faúndez, está velado en la obra de Guilisasti. Se alude a los fragmentos corporales en el nombre y la descripción de la instalación, pero los miembros no son visibles. Y esta ausencia es también una cita a un rasgo clave de la naturaleza muerta: el retiro de lo humano, la alteración del punto de vista pictórico, donde la perspectiva dominante deja de ser la mirada del individuo sobre el mundo y pasa a ser un mundo de objetos que usurpan el campo visual y parecen devolvernos la mirada⁷.

Además de estas dimensiones referenciales, Guilisasti se relaciona con otro tema clave del arte contemporáneo: la abyección. "El cuerpo postmoderno", señala Linda Nochlin, "es concebido únicamente como un cuerpo fragmentado; la propia noción de un cuerpo de un género definido y único, es considerada sospechosa"⁸. Este es un giro que Guilisasti parece simultáneamente aludir y eludir. Pese a la operación de ocultamiento ejercida sobre los supuestos fragmentos corporales, el nombre de la instalación y su referencia al asesinato de Efraín Santander invocan la presencia de un cadáver. Y un cadáver, aunque velado, mantiene su abyección como perteneciente a una zona intermedia: no-objeto/no-sujeto. Guilisasti explora precisamente esta frontera. Su obra evoca los fragmentos de un cuerpo, pero en lugar de representarlos directamente, los oculta. Y el ocultamiento cumple

⁷ Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (Cambridge: Harvard University Press, 1990), cap. 4: "Still Life and 'Feminine' Space", 143-144.

⁸ Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity* (Londres: Thames and Hudson, 1994), 57.

un papel crucial en la obra. La materialidad de la envoltura así lo indica. El plástico, de cierto grosor y opacidad, táctil como lo eran las propias naturalezas muertas pero menos prolijo y traslúcido que el vidrio, cristal o espejo propios del género, evoca una membrana: una frontera entre lo interior y lo exterior, lo visible y lo invisible.

Pero el juego de visibilidades no se detiene allí. Si Rosa Faúndez, tras estrangular a su marido, había cubierto con un pañuelo la cara de Efraín Santander para no enfrentar su mirada (esa mirada también fronteriza, presente y ausente, característica de un cadáver) y luego, en la morgue, se había negado por segunda vez a identificar los fragmentos del cuerpo, en el montaje de Guilisasti ya no es necesario cerrar los ojos pues es el mismísimo objeto el que se cubre. Los fragmentos son retirados de la vista, volviendo así todo paquete, toda envoltura, todo acto de ocultación, una señal de la amenazadora presencia de lo abyecto.

Esta alusión a la abyección va acompañada de una elusión. Guilisasti parece defraudar las expectativas de un arte anclado en lo abyecto, una corriente que regresa al cuerpo como algo fragmentario, residual y en descomposición. En otras palabras, Guilisasti se aleja de lo que Rosalind Krauss ha llamado "la insistencia en la abyección como modo de expresión"⁹. Muestra sin mostrar, forzando a una reflexión sobre aquello que los asistentes a la obra *proyectan* en la imagen velada. El retiro visual del cuerpo y su reemplazo por paquetes limpios e informes, sin una gota de sangre, que tampoco indican claramente una correspondencia con las distintas extremidades corporales, parece plantearse críticamente en relación al giro contemporáneo que Paul Virilio ha bautizado como el "conformismo de la abyección": una desensibilización derivada del exceso, un vaciamiento de las imágenes

⁹ Rosalind Krauss, *Formless: A Users Guide* (Cambridge: MIT Press, 1997), 237.

violentas que habría producido un sinsentido, un sucumbir conformista en el arte¹⁰. La operación de Guilisasti se separa de esta corriente. Al retirar el cuerpo desmembrado de la escena visual, la artista propone una pregunta: si aquello que proyectamos al interior de esos paquetes no es, también, otro tropiezo del ojo. Otra trampa de la representación.

Rosalind Krauss, en una brillante crítica a los usos de la teoría de la abyección en el arte contemporáneo, afirma que en las últimas décadas del siglo veinte se habría producido una problemática asociación entre lo abyecto y las diversas formas de la herida. Y plantea que, incluso en aquellos casos en que el sujeto femenino *no* está claramente en la escena, este sería *siempre* el sujeto herido, victimizado, traumatizado y marginalizado en esta corriente. Su crítica, anclada en una relectura de Julia Kristeva (a quien acusa de "fetichizar lo semiótico") resulta sugerente en este caso. Guilisasti retira de la escena cualquier referencia al sexo del cuerpo hecho pedazos, aspecto que había sido determinante en el crimen citado por la artista.

Su operación es provocadora. Al obliterar toda marca de género por medio de las envolturas de papel y de plástico, Guilisasti parece negar la fetichización del cuerpo y su supuesta vinculación a lo femenino. Sin embargo, si Krauss está en lo correcto e incluso en aquellos casos en que el sujeto femenino *no* está en escena se le alude como cuerpo herido, como *locus* de la herida, la operación de Guilisasti sería más ambigua en tanto retira un cuerpo de sexo masculino y lo indetermina. El ocultamiento, así, no garantizaría la ruptura del problemático vínculo entre lo femenino y lo herido. Sin embargo, debido a la densidad referencial de la obra de Guilisasti, quien una y otra vez invita a cuestionar el significado del propio

¹⁰ Citado por Glen Close, "Corpse Photography in Roberto Bolaño's *Estrella distante* and Cristina Rivera Garza's *Nadie me verá llorar*", *Bulletin of Spanish Studies*, 91.4 (2014): 595-616.

acto representacional, esta conexión entre lo femenino y lo herido está sujeta a un signo de interrogación.

Si se suma a esto que la referencia directa de la obra era nada menos que el asesinato de Efraín Santander, un sujeto masculino perteneciente a las clases populares, el velo, en la obra de Guilisasti, se extiende a ese sujeto masculino. Esta eventual sustitución del lugar de la herida propone una nueva interrogación: sobre la representabilidad del sujeto masculino popular y las implicancias contemporáneas del acto de invisibilizar (de cubrir, velar, no ver) a un *otro* devenido abyecto en el nuevo contexto neoliberal y, más aún, en el presente de radical crisis de ese modelo. Esa posibilidad, expresada como latencia en la ambigüedad del sexo del sujeto fragmentado, exalta el poder evocativo de *El caso de las cajitas de agua*.

Lo visible y lo oculto, lo real y lo representado, están en constante tensión en la obra. Guilisasti se instala en una zona autorreferencial de la práctica artística, un terreno que le permite simultáneamente practicar y cuestionar el género de la naturaleza muerta, dando cuenta de sus límites, de sus zonas de indeterminación, de sus operaciones de montaje y desmontaje. Guilisasti reedita el *trompe l'oeil* propio del género, pero no pretende realmente engañar. La artista busca, según el crítico Pablo Chiuminatto, generar una reflexión sobre la experiencia artística como desengaño. Una exploración "de los mecanismos de articulación de las apariencias"¹¹.

Este punto es particularmente fascinante en su obra. Si la serie de apariencias (fotografías que parecen tridimensionales, cajas que parecen ser mesas, paquetes que parecen ser miembros) invita a reflexionar sobre las trampas de la representación en el arte, la referencia a un crimen cometido por una mujer calificada

¹¹ Pablo Chiuminatto, "Un paisaje referencial", Josefina Guilisasti, *Pinturas* (Santiago: NeoOils, 2005), 56-71.

por la prensa de la época como masculina, una *falsa* mujer, permite también pensar en los mecanismos de articulación de las apariencias cuando la sociedad se ve enfrentada a la violencia femenina. *El caso de las cajitas de agua*, de Josefina Guilisasti, no solo tensiona la relación entre arte y realidad. Propone también una sofisticada crítica a las trampas de la representación en materia de género mucho más allá de la esfera del arte.

El tropiezo acerca del género del cadáver se vuelve aún más significativo en un contexto en que el feminismo se ha encargado de visibilizar una y otra vez las dimensiones de la violencia machista que tiene por resultado decenas de mujeres asesinadas. Así, en un curioso efecto, el propio feminismo repone la asociación cadáver-mujer pero ya no en clave de fetichización sino de denuncia, mientras que la asociación cadáver-hombre, casi cien años después de ocurrido el crimen, remite a una masculinidad a su vez fracturada en divisiones artificiales como mente/cuerpo, racional/emocional, que han producido masculinidades definidas por la violencia y marcadas por esa escisión.

En esta reposición de la obra de Josefina Guilisasti, exhibida en conjunto con las obras de Patrick Hamilton y Christian Salablanca, se acentúa, por último, la metáfora de un territorio fragmentado, de un cuerpo social des-compuesto tras cuatro décadas de políticas de precarización neoliberal que desarticularon el tejido social del país. Y su vigencia solo crece tras la revuelta social del 2019. Esta, por un lado, evidenció esa fractura y, por otro, inició un proceso de rearticulación política y social adormecido durante décadas y que ha tenido en el feminismo uno de sus principales motores de reconfiguración. La obra, así, propone una reflexión sobre lo marginalizado, lo desmembrado por esa idea transparente y fría de país que intentó imponerse en el Chile que buscó en el iceberg su más precisa metáfora en el Pabellón de Chile, en la Exposición

Universal de 1992 en Sevilla¹². "El iceberg representaba el estreno en sociedad del Chile Nuevo, limpiado, sanitizado, purificado por la larga travesía del mar. En el iceberg no había huella alguna de sangre, de desaparecidos. No estaba ni la sombra de Pinochet. Era como si Chile acabara de nacer", escribió el sociólogo Tomás Moulian tras la muestra de Sevilla donde Chile fuera representado por un inmenso trozo de hielo antártico¹³. Pero el iceberg, desde luego, era solo la parte visible, apenas la punta de una masa informe que se mantendría bajo el agua durante varias décadas más. Era, en sí mismo, un fragmento: un trozo que develaba una operación de ocultamiento y cinismo que finalmente resultaría fallida. Chile buscaba blanquearse simbólicamente, pero tal blanqueamiento no sería posible y solo propiciaría la reemergencia de lo escindido, lo fragmentado, con aún más vehemencia. Y en este contexto, el de la emergencia de lo sumergido, *El caso de las cajitas de agua* reedita las críticas sumergidas a un modelo de país. La obra excede una lectura limitada a la conjura del trauma dictatorial, apuntando con su serie de violencias inacabadas, con su serie informe de fragmentos, al frío futuro anunciado por el iceberg y reposicionando, en el presente y de cara a un futuro incierto, una pregunta clave: si será posible o no recordar el país.

Alia Trabucco

¹² Tomás Moulian, *Chile actual: Anatomía de un mito* (Santiago: LOM Ediciones, 1997), 21.

¹³ "El iceberg antártico que se exhibirá en la Expo 92 levanta una fuerte polémica en Chile", *El País*, 28 de noviembre de 1991, acceso el 13 de diciembre de 2017. http://elpais.com/diario/1991/11/28/sociedad/691282803_850215.html

EL CASO DE LAS CAJITAS DE AGUA

JOSEFINA GUILISASTI

PATRICK HAMILTON
(LOVAINA, BÉLGICA 1974)

Patrick Hamilton es licenciado en artes por la Universidad de Chile. En 2007 recibió la Beca Guggenheim, otorgada por la John Simon Guggenheim Memorial Foundation de Nueva York. En el año 2006 realizó una residencia en el International Studio & Curatorial Program (ISCP) de Nueva York.

Su trabajo ha sido exhibido en numerosas exposiciones individuales y colectivas en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa, en instituciones como: Centro de Cultura Contemporánea Condeduque, Madrid (2021); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2019); Museo de Arte, Arquitectura e Tecnología, Lisboa (2019); Fundación DIDAC, Santiago de Compostela (2019); DKM Museum, Duisburgo (2018); Fundación Pastificio Cerere, Roma (2017); Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, La Habana (2016); Auckland Art Gallery, Auckland (2016); Centro de Arte La Conservera, Murcia (2015); Centro Cultural São Paulo (2015); The Bronx Museum of the Arts, Nueva York (2014); Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Varsovia (2014); FLORA Ars+Natura, Bogotá (2014); Centro Cultural Matucana 100, Santiago (2014); Museo de Arte Contemporáneo, Santiago (2013); Paco das Artes, São Paulo (2012); Dublin Contemporary, 2011, Dublín (2011); Santa Barbara Contemporary Art Forum (CAF), California (2006); National Museum of Contemporary Art, Seúl (2005); Henie-Onstad Kunstsenter, Oslo (2004).

Su trabajo también ha formado parte de bienales como el Pabellón de la Urgencia, 55ª Bienal de Venecia (2013); 11ª y 7ª Bienal de Cuenca (2011 y 2001); 2ª Bienal de Arte y Arquitectura

de Canarias (2009); 10ª y 8ª Bienal de La Habana (2009 y 2003), 1ª Trienal de Chile (2009); 2ª Bienal de Praga (2005); 26ª Bienal de São Paulo (2004); 2ª Bienal del Mercosur, Porto Alegre (1999), entre otras.

Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas como: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Centro de Arte Dos de Mayo CA2M, Madrid; Colección Jumex de México DF; El Museo del Barrio, Nueva York; Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago; Museo DKM, Duisburgo; The Space Collection, Irvine, California; Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

CHRISTIAN SALABLANCA (GUARARÍ, COSTA RICA 1990)

Christian Salablanca es licenciado en arte con mención en escultura por la Escuela de Arte y Comunicación Visual de la Universidad Nacional de Costa Rica. Ha realizado residencias en el Programa Movimientos de Flora Ars + Natura, Bogotá; Sagrada Mercancía, Santiago; Ars Collaboratory, Ciudad de México; KIOSKO, Santa Cruz de la Sierra; Despacio, San José y Espira La Espora, Managua.

Su trabajo ha sido exhibido, de manera individual, en: Sagrada Mercancía, Santiago (2019), Flora Ars Natura y Galería Valenzuela Klenner, Bogotá (2018) y en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), San José (2014). Y de manera colectiva en: KM 0.2, Puerto Rico y Museo de Arte Contemporáneo de Panamá, Panamá (2021); Thyssen Bornemisza Art Contemporary TBA21, Online y Offline en Museo Nacional Thyssen Bornemisza, Madrid (2020-21); Kunsthalle am Hamburger Platz, Berlín (2020); Biquini Wax, Zona de Desgaste, Ciudad de México (2020); TEOR/ética, San José (2019); Gasworks, Londres (2018); Sagrada Mercancía, Santiago (2018); Espacio Odeón, Bogotá (2018); Museo de arte Moderno de Medellín, Medellín (2018); Galería T20, Murcia (2018); Centro de Arte Contemporáneo de Quito, Quito (2018); Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José (2017); Oficina Oswaldo de Andrade São Paulo (2017) y en los Museos del Banco Central, San José (2016). En el 2016 participó, además, en la X Bienal Centroamericana y en el 2019 en la BIENAL DEL SUR en Argentina.

Su obra forma parte de colecciones del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO); Museo del Banco de la República de Colombia; Museo de Arte Moderno de Moscú (MMOMA) y de la colección Thyssen Bornemisza Art Contemporary (TBA21).

JOSEFINA GUILISASTI

(SANTIAGO DE CHILE, 1963)


Josefina Guilisasti es licenciada en artes por la Universidad de Chile. En 2005-2009 fue parte del proyecto INCUBO (Centro de operación interdisciplinario en torno a las artes visuales) realizado en Santiago de Chile. En 1997 participó en el Taller de Eugenio Dittborn. En 1990-1992 realizó estudios de pintura escenográfica en el Teatro de La Scala de Milán, Italia.

Su trabajo ha sido exhibido, de manera individual, en: Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago (2019 y 2008); Museo de Arte Contemporáneo, Santiago (2017); Museo de Artes Decorativas, Santiago (2014); Galería AFA, Santiago (2011 y 2009); Propeller Gallery, Londres (2010); Blanton Museum of Art, Austin, Texas (2007); Sala Gasco, Santiago (2006). Y de manera colectiva en: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago (2016); Fundación Corpartes, Santiago (2015); Sun Valley Museum of Art, Idaho (2012); Museo de Arte Contemporáneo, Santiago (2011); Saatchi Gallery, Londres (2011); Dumbo Arts Center, Nueva York (2008); Centro Cultural Borges, Buenos Aires (2007); Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami (2006). Su trabajo también ha formado parte de bienales como la 6ª Bienal del Mercosur, Porto Alegre (2017) y la 29ª Bienal de Pontevedra, Galicia (2006).


Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas como la Fundación Patricia Phelps de Cisneros, Nueva York; Blanton Museum of Art, Austin, Texas; Museo LACMA, Los Angeles, CA; Colección Juan Yarur, Santiago; Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.



Nelly Richard es teórica de arte, ensayista, editora y autora de numerosos libros, entre ellos *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973* (1986); *Masculino/Femenino, prácticas de la diferencia y cultura democrática* (1993); *La insubordinación de los signos, cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis* (1994); *Residuos y meráforas, ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición* (1998); *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (2007); *Feminismo, género y diferencia(s)* (2008); *Crítica de la memoria: 1990-2000* (2010); *Crítica y política* (2011); *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte* (2014) y *Abismos temporales. Feminismos, estéticas travestis y teoría queer* (2018).



Gabriela Sáenz Shelby y Sofía Vindas Solano son historiadoras y curadoras costarricenses. En enero de 2021 curaron la exposición colectiva *Horizonte espinoso*, en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica, que incluyó la obra de Christian Salablanca.



Alia Trabucco Zerán es abogada, escritora, editora y autora del libro de ensayo *Las homicidas* (2019), de la novela *La resta* (2015) y de diversos ensayos sobre feminismo y derechos humanos. Con su novela *La resta* recibió el premio a las Mejores Obras Literarias otorgado por el Consejo Nacional de las Culturas y las Artes y fue finalista del premio internacional Man Booker.





IL POSTO

Colección Solari del Sol

Espoz 3150 #080, Vitacura, Santiago, Chile

info@ilposto.cl

www.ilposto.cl

[@ilposto.cl](#)

Il Posto

Colección Solari del Sol

Espoz 3150 #080, Vitacura, Santiago, Chile

info@ilposto.cl

Exposición junio 2021

Curaduría Il Posto

Textos de obras Nelly Richard, Gabriela Sáenz Shelby,

Sofía Vindas Solano y Alía Trabucco

Dirección de arte Sergio Parra

Investigación y documentación Amalia Cross

Montaje Joaquín Henríquez

Comunicaciones Camila Luengo

Diseño catálogo Paula Lobiano Barría

Corrección de textos Edison Pérez

Imagen de portada *Dos piedras*, Christian Salablanca, 2017

IL POSTO