

El arte chileno desde el paradigma de la decolonización: el caso de las *Yeguas del Apocalipsis* e Ingrid Wildi Merino y su aportación educativa a la enseñanza artística

Chilean art from the paradigm of decolonization: the case of *the Yeguas del Apocalipsis* and Ingrid Wildi Merino and their educational contribution to art education

A arte chilena do paradigma da descolonização: o caso das *Yeguas del Apocalipsis* e Ingrid Wildi Merino e sua contribuição educativa para a educação artística

DANIELA REYES | daniela.reyesmarcos@unir.net
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA. UNIR | ESPAÑA

ALFONSO DA SILVA | alfonso.dasilva@unir.net
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA. UNIR | ESPAÑA

Recibido: 27 de diciembre de 2019 | Aceptado: 13 de marzo de 2020



Resumen:

En este artículo se realiza una reflexión sobre el concepto de decolonización partiendo de la creación artística chilena desde 1980. Para ello, se analiza la obra de las *Yeguas del Apocalipsis* e Ingrid Wildi Merino como ejemplos paradigmáticos. En sus trabajos se desarrollan aspectos relacionados con la lucha de los derechos del colectivo LGTBIQ, las relaciones de poder entre culturas o la situación de los pueblos indígenas de América latina, entre otros. Se plantea la importancia que estos planteamientos artísticos tiene en la reivindicación de una cultura propia, frente a las influencias externas provenientes de periodos colonizadores y de las estructuras socioeconómicas que han permanecido inalteradas con posterioridad. Por último, se cuestiona la valoración que el mundo del arte y los planes de estudios realizan de este tipo de propuestas. Se plantea la decolonización como un marco de análisis artístico de las relaciones de poder entre diferentes culturas.

Palabras Claves: Decolonización. Territorio. Arte chileno. Videoarte. Performance. Ltiñoamérica.

Abstract:

This article reflects on the concept of decolonization based on Chilean artistic creation since 1980. To this end, the work of *Yeguas del Apocalipsis* and Ingrid Wildi Merino is analyzed as paradigmatic examples. In their works, aspects related to the struggle for the rights of the LGTBIQ collective, the power relations between cultures or the situation of the indigenous peoples of Latin America, among others, are developed. The importance that these artistic approaches have in the vindication of an own culture, in front of the external influences coming from the colonizing periods and the socioeconomic structures that have remained unaltered later, is raised. Finally, it questions the assessment that the art world and the curricula make of this type of proposal. Decolonization is proposed as a framework for the artistic analysis of power relations between different cultures.

Keywords: Decolonization. Territory. Chilean art. Video art. Performance. Latin America.

Resumo:

Este artigo reflete sobre o conceito de descolonização baseado na criação artística chilena desde 1980. Para isso, o trabalho das *Yeguas del Apocalipsis* e Ingrid Wildi Merino é analisado como exemplos paradigmáticos. Em seus trabalhos, são desenvolvidos aspectos relacionados à luta pelos direitos do coletivo LGTBIQ, as relações de poder entre culturas ou a situação dos povos indígenas da América Latina, entre outros. A importância que estas abordagens artísticas têm na reivindicação de uma cultura própria, perante as influências externas provenientes dos períodos colonizadores e das estruturas socioeconômicas que se mantiveram inalteradas mais tarde, é levantada. Finalmente, questiona a avaliação que o mundo da arte e os currículos fazem deste tipo de proposta. A descolonização é proposta como um quadro para a análise artística das relações de poder entre diferentes culturas.

Palavras-chave: Descolonização. Território. Arte chilena. Videoarte. Performance. América Latina.

1. Introducción

Resulta interesante analizar cómo los creadores visuales, específicamente los artistas chilenos que estuvieron activos a partir de la década de 1980, dan cuenta a través de sus prácticas artísticas de procesos decolonizadores con respecto a los discursos oficiales. A través de sus obras han sido capaces de abordar temas tan variados como son la sexualidad, el feminismo, el origen étnico, los conflictos políticos, económicos o la violación de derechos humanos, entre

tantos otros tantos que permanecían silenciados o ignorados. El desarrollo de muchas de estas prácticas se realizó en un momento político complejo y peligroso como fue la dictadura del General Augusto Pinochet (1973-1990). Esto propició, en aquellos artistas que no abandonaron el país, una suerte de resistencia encubierta a través del lenguaje visual o literario (Castañeda Barrera, 2019).

Dos ejemplos de producción artística que decolonizaron los discursos suprimidos de la consciencia colectiva y, por tanto, de las entidades educativas y las historias oficiales, los podemos encontrar en el grupo las *Yeguas del Apocalipsis*, activos entre 1987 y 1995 (Ábalos, Rojas y Zurita, 2007) y en los trabajos de Ingrid Wildi Merino, artista que desarrolló su formación y gran parte de su trayectoria en Europa debido al exilio que debió emprender su familia durante la etapa de la dictadura militar.

Por ello, establecemos como principal objetivo de este artículo reflexionar sobre los aportes que las prácticas artísticas de las *Yeguas del Apocalipsis* e Ingrid Wildi Merino han realizado a la defensa de los derechos humanos, feminismo, colectivo gay o derechos de los pacientes, entre otros. El segundo objetivo será seleccionar algunas de las obras más representativas para contextualizarlas en el marco de las prácticas decolonizadoras y por último, como tercer objetivo, reflexionar sobre los aportes que pueden generar dentro del contexto de la enseñanza artística estas obras.

¿Por qué es importante dar cabida en el ámbito educativo a estas prácticas consideradas por algunos segmentos sociales extremas o políticamente censurables? Porque a través de su inclusión en el aula continuamos dando voz a artistas cuyos proyectos han buscado de manera consciente o inconsciente narrar historias diferentes a las oficializadas a través de los textos escolares, los manuales, los libros y las instituciones oficiales como son los museos y los centros culturales.

Los trabajos realizados por Ingrid Wildi Merino y las *Yeguas del Apocalipsis* utilizan medios como el vídeo, la performance, las intervenciones, la fotografía (en calidad de registro en el caso de performances o intervenciones) o el videoensayo. A través de sus miradas son transmitidos valores humanos esenciales como son el respeto a la diversidad, la inclusión, la tolerancia, los valores democráticos, la apertura hacia la igualdad de género y el respeto hacia los derechos humanos.

La inclusión de artistas contemporáneos que hablen sobre aspectos de la sociedad silenciados u omitidos permiten fortalecer una educación crítica basada en valores cívicos que permanentemente necesitan ser reforzados, recordados y asumidos como parte de la historia individual y grupal de una sociedad. En este sentido, es innegable el valor pedagógico de los discursos artísticos provenientes de colectivos tradicionalmente discriminados. En la búsqueda de una educación que fomente el respeto, la equidad y la diversidad como aspectos positivos, la difusión de la obra de artistas que trabajen estos conceptos desde diferentes puntos de vista resulta clave.

2. Fundamentos teóricos: la cuestión de lenguaje

Resulta imposible no comenzar hablando sobre el lenguaje: "Al principio fue el verbo" según nos dice el Génesis y, en América Latina en el principio, en el origen de la historia que nos ha sido transmitida, debemos partir por comprender que el arte colonial, el arte de las jóvenes repúblicas y el arte contemporáneo, se erigen sobre el lenguaje de representación bidimensional y tridimensional europeo. Las técnicas de construcción de una obra de arte han sido heredadas, exportadas y asimiladas por los artistas locales, así como los temas durante siglos, pero de forma espuria. Y aquí se señala el primer problema del arte en los países latinoamericanos: cómo representar una realidad local con un lenguaje asimilado y, por tanto, incompleto.

En el caso chileno, durante el período colonial, las obras de arte eran exportadas de los talleres establecidos en Alto Perú (Bolivia), Quito y Cuzco. No existía una escuela en territorio chileno y, a medida que el establecimiento de las instituciones republicanas avanzaba, el modelo estético basculó desde el modelo español al francés. Bajo estos paradigmas, se instauró la primera institución de enseñanza artística tras la Independencia, la Academia de Pintura, fundada en 1849 (Fiamma, 2000). Su misión fue formar a los pintores que debían dar cuenta de la realidad nacional a través de esos estilos franceses desligándose de la tradición impuesta desde la época colonial.

La etapa de la influencia francesa se cerró con la llega del pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor en 1908. Durante dos años enseñó pintura, color, dibujo y composición hasta que regresó a España en 1910. En 1911 se le nombró director de la Escuela de Bellas artes y se constata el regreso a la estética de la pintura española. Su nombramiento le permitió reformular los planes de enseñanza e influir en la denominada Generación del Centenario (Pérez, 1996). Esta generación con inquietudes sociales y costumbristas continuó con una pintura que dejó testimonios de paisajes, retratos, escenas "típicas", pero sin ningún tipo de cuestionamiento hacia el modelo estético desde el cual ejercían. Hay una tenue referencia a la cosmovisión indígena en la representación de los pintores Arturo Gordon y Pedro Luna (Bindis, 2000). Cabe preguntarse si esas representaciones implican el primer acto de decolonización inconsciente de las temáticas en la pintura o son parte de la línea costumbrista tan en boga a principios de siglo XX.

Por tanto y considerando todos los antecedentes presentados, no podemos hablar de la existencia de un arte característicamente chileno, argentino o brasileño. Durante el período colonial se establecieron escuelas en los virreinos más relevantes que aplicaban los modelos europeos de representación sin introducir ningún elemento proveniente del arte de los pueblos autóctonos a la composición. Luego, durante los períodos de advenimiento de las repúblicas en el siglo XIX, llegaron nuevas corrientes estilísticas europeas como es el neoclasicismo, que permitieron consolidar la iconografía de las figuras de la independencia, pero una vez más sin rastro del arte mapuche o aimara, por ejemplo. El siglo XX dará la bienvenida, bajo las influencias francesa e italiana, a cambios que no dejan de ser estilísticos o temáticos. Como hemos mencionado, bajo el influjo del pintor Álvarez Sotomayor la escena costumbrista es introducida como temática en la pintura, aunque sin llegar al ejercicio del cuestionamiento de la identidad.

La consciencia de la identidad vendrá de la mano de teorías que buscaban dar una explicación a esos procesos de asimilación de temáticas y lenguajes de representación plástica desde diferentes puntos de vista. La más significativa a nuestro entender es la teoría de la transculturación. Desarrollada en 1940 por Fernando Ortiz a través de su ensayo "Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar" (Ortiz, 2002), se nos habla desde el punto de vista antropológico del surgimiento de una nueva sociedad a través de un proceso de asimilación de aspectos culturales de los españoles y los indígenas. A ello habría que añadir la cultura propia de los esclavos africanos que fueron llevados a la isla.

Llegados a este punto y tras varios siglos, el lenguaje oral y el escrito ya estaban impuestos, lo mismo que el pictórico, el fotográfico o el escultórico. Así se desarrolló la historia del arte de estos países, de la mano de unos lenguajes que olvidaron sus lenguas nativas, las historias orales, el arte de los pueblos americanos, el de los esclavos y de los inmigrantes de culturas como la china o la japonesa y que se amalgamaron a esas influencias europeas transformándose en otra cosa.

A la vez que el lenguaje se adhiere a las nuevas culturas mestizas, también se adhieren las historias oficiales, las historias permitidas y que reconstruyen pasados gloriosos, patrióticos o religiosos. Pasados que se escriben en los libros de arte y los de historia, siendo transmitidos de generación en generación a través del sistema educativo, sancionando lo correcto, lo verídico dentro de un territorio inventado y denominado país. Estos países, poseen unas fronteras impuestas que no guardan ninguna relación con los territorios en los que habitaban los pueblos nativos. Lo originario está condenado, por lo tanto, a la subordinación y la politización en el arte se inscribe dentro de un contexto de traducción, lo que posibilitará huir de la mera copia de los modelos estéticos para introducir variantes y dar lugar a lo propio (Machuca, 2000).

Transcurren las décadas y así impuesta la creación de un país, el desarrollo hegemónico del arte se verá interrumpido por pequeños sismos o movimientos de rebeldía de los más jóvenes contra los maestros. A partir de la mitad del siglo XX, la situación política se desestabiliza. Los golpes de estado se suceden ininterrumpidamente por América. Surgen nuevas teorías que esta vez apuntan a la situación de la dependencia económica, cultural y política del continente. Sin pretenderlo, el grupo FLACSO mete el dedo en la llaga con su Teoría de la Dependencia y convierte a todos los países latinoamericanos en países subordinados, responsabilizando a los sectores sociales con poder político y económico de esta situación (FLACSO, 2019).

Como respuesta a esta consciencia cultural, la desestabilización política sembró el terror en el continente. Se avivaron grietas profundas referidas al origen étnico y que podría, a grandes rasgos, traducirse en un poder ostentado mayoritariamente por los descendientes de europeos contra un pueblo mestizo e indígena deseoso de ser reconocido como parte fundamental del entramado social. La historia oficial se arraiga con más fuerza, no permitiendo que otros relatos sean narrados, haciendo más visible esa matriz colonial del poder que impide cualquier reconocimiento o dignificación cultural como señala De Mignolo (2019). Se imponen nuevos lenguajes que ya no solo vienen de Europa con el Informalismo, la Figuración Simbólica o la Nueva Geometría, sino de Estados Unidos a través del Expresionismo Abstracto (Traba, 1994). Y esto marcará el comienzo de la hegemonía cultural, política y económica de este país sobre el continente.

En este devenir y ya situados en el caso chileno en plena década de 1980, tras el golpe de estado y la represión que se vivió posteriormente, la agrupación "Escena de Avanzada" acusa divergencias con esta historia oficial impuesta y a su vez se convierte en la portavoz de las otras narrativas, excluyendo de alguna manera a los discursos no oficializados en los textos de Nelly Richard (Richard, 1986). Estos textos se han convertido en importantes referentes y en parte de la oficialidad de la historia del arte dado el gran aporte que ha supuesto su trabajo y el de los artistas sobre los cuales escribió a través del enfoque de la crítica cultural. Como señala Richard (2002, p.191): "Les corresponde, creo, al arte y a la literatura, a la crítica cultural, recoger los vocabularios de incompleto y de fisurado para darles el espesor valorativo que les niega los saberes lineales -reconciliadores- de la totalidad y la síntesis".

La Escena de avanzada agrupó a diversos artistas como Carlos Leppe, Juan Dávila y escritoras como María Eugenia Brito, entre otros. A través de sus prácticas pusieron en entredicho las narrativas oficiales a pesar del contexto de terror y miedo. Dentro de esta escena de avanzada podemos citar como ejemplo al Colectivo de Acciones de Arte (CADA) surgido en 1979 e integrado por Fernando Balcells (sociólogo), Lotty Rosenfeld (artista visual), Diamela Eltit (escritora), Juan Castillo (artista visual) y Raúl Zurita (poeta) cuyas obras buscaban poner de manifiesto la situación de resistencia que el sector del arte estaba llevando a cabo dentro de un contexto de represión política (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019).

2.1. *Las Yeguas del Apocalipsis*: irrupción permanente

Las Yeguas del Apocalipsis fue un colectivo integrado por Pedro Lemebel Mardones (1952-2015) y Francisco Casas Silva (1959). Trabajaron principalmente en Santiago de Chile a partir de 1983 hasta principios de 1990, momento en el que el colectivo se disolvió debido al contexto político de la transición. Fue justamente la llegada de ésta lo que marcó la partida de Francisco Casas a México. Sin embargo, en la segunda mitad de la década de 1990, tuvieron una breve etapa de internacionalización en países como Cuba o Estados Unidos (*Yeguas del Apocalipsis*, 2015), enmarcada siempre dentro del ámbito del activismo político de los derechos de los homosexuales y la lucha contra el SIDA.

Las temáticas que abordaron podrían desglosarse en tres grandes líneas: en primer lugar, el SIDA como pandemia localizada en el colectivo homosexual y, por tanto, ignorada por las autoridades sanitarias. En segundo lugar, la defensa de los derechos humanos, en concreto sus obras hablan de los desaparecidos políticos y de la represión contra el colectivo homosexual en Chile y, en tercer lugar, hablan como artistas homosexuales sobre los circuitos del arte y de su exclusión como miembros de la comunidad artística "oficial".

En relación con la primera temática, la llegada del SIDA a Chile, la trabajan a partir de sus propios cuerpos, utilizándolos como el soporte de la denuncia. Ellos fueron el primer colectivo artístico en Latinoamérica que vuelve visible un problema de salud que no le importaba al estamento político por tratarse de una enfermedad tildada de "propia de homosexuales" (Vélez, 2019).

En este contexto surge la denuncia no solo de la enfermedad, sino de la condición de homosexual ante ella, en un país que comenzaba a cambiar políticamente y a abrirse a las experiencias democratizadoras. El discurso artístico, como no podía ser de otra manera, se

refería a la consecución de la democracia, el retorno de los exiliados, las denuncias por los desaparecidos políticos, se comenzaba a hablar del maltrato hacia la mujer, y asomaban tímidamente los estudios de género, se revisaban las teorías sobre la identidad y la dependencia en un contexto globalizado. En estos discursos "permitidos" no había lugar para tratar a los marginales de la sociedad, a aquellas figuras que nadie que vería ver y con las que ningún segmento político quería ser asociado.

Según nos relata Dimarco Carrasco:

Con el nuevo orden de la dictadura cívico-militar a partir de septiembre de 1973, se utilizarían estos antecedentes para atacar y delimitar el cuerpo homosexual por medio de mecanismos de control que fortalecieron la división binaria de lo femenino y lo masculino, tanto en el espacio público como en lo privado. Fueron operaciones que no sólo normaron el cuerpo bajo el sistema sexo-género, sino que, además, dichas estrategias se encargaron de extraer de raíz todo índice de marxismo y todo resquicio que rememorara al gobierno de la UP. De esta forma se dedicó a arrancar y borrar, por medio de una organización de terror denominada Operación Limpieza y Corte, todas aquellas expresiones urbanas y también corporales que tuvieran algún carácter incorrecto y desmedido en los aspectos personales. Este procedimiento constituyó la estandarización corporal que fue ejecutada por las propias manos de los militares. Aunque una gran parte de la población optó por miedo a cortarse el pelo y acatar las normas heterosexistas del cuerpo, esto significó un régimen de higienización corporal y moral, tal como lo resolvió la asesoría cultural de la Junta de Gobierno y el Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno (Carrasco, 2016, p.24).

Varias de sus obras irrumpen en la memoria colectiva para hablarnos del SIDA situándonos dentro de este mundo de pobreza, marginalidad y abusos constantes. La investigación llevada a cabo por Aimar Pérez Galí (2018) desde la disciplina de la danza, nos da buena cuenta de ello a través de una serie de entrevistas en las que habla sobre 33 bailarines que fallecieron producto de la pandemia en países de Latinoamérica y España. La enfermedad se presenta contextualizada en un colectivo sin voz, tanto en esta obra como en las que desarrollan *Las Yeguas del Apocalipsis*.

En 1988 realizan la performance "Bajo el puente". Esta obra se desarrolló en varios escenarios comenzando por la casa central de la Universidad Católica para continuar bajo el paso nivel del Cerro Santa Lucía, lugar identificado como punto de comercio sexual en el centro de la capital. La obra finalizó el Centro Cultural Mapocho, en una sala oscura donde iluminados por una linterna se podían ver las interacciones realizadas: desde caricias a golpes para finalmente terminar cubriéndose el cuerpo de sal como denuncia ante las graves agresiones que sufrían los homosexuales.

En "Refundación de la Universidad de Chile", realizada en 1988 y enmarcada dentro de un acto de protesta y toma por parte de los estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en el campus Juan Gómez Millas, el colectivo denuncia la ausencia de las minorías en el ámbito educativo universitario. Ingresaron al campus a caballo, tal cual aparece en las pinturas Pedro de Valdivia, fundador de Chile, en el momento en que va de camino para tomar posesión de las nuevas tierras en nombre del Rey, con la salvedad de que ellos van desnudos y sin montura. A modo de parodia, ponen de manifiesto su condición de homosexuales y de artistas excluidos de los sistemas universitarios. Como señala Fernanda Carvajal (Carvajal, 2013, p.61):

La puesta en escena del deseo anal con que Lemebel y Casas irrumpen en el espacio universitario, aún intervenido por la dictadura, hace converger una política de subjetivación que subraya la relación clandestina entre sexualidad y espacio educativo, al tiempo que reclama y anticipa la entrada de las minorías sexuales en la universidad pública.

La obra más simbólica en defensa de los derechos humanos fue realizada el 12 de octubre de 1989 y se titula: "La conquista de América". En esta obra, ambos artistas se reúnen en la Comisión Chilena de Derechos Humanos para bailar la "cueca sola", baile institucionalizado como típico chileno. Se baila en pareja (hombre y mujer, porque es el baile de la conquista masculina y la coquetería femenina), y del que se apropiaron las mujeres que tenían familiares desaparecidos políticos, bailando solas como símbolo visible de esas ausencias. Lemebel y Casas bailan sobre un mapa de América del Sur cubierto de trozos cristales provenientes de botellas de Coca-Cola. Estaban descalzos con el torso desnudo y un equipo de reproducción musical adherido con cinta en el pecho. Hay un triple mensaje en este trabajo: por un lado, nos habla de la colonización española sobre el continente americano, denuncian la posición de Estados Unidos como soporte y apoyo necesario para el éxito del golpe de estado de 1973 y se identifican con el papel de las mujeres al bailar la "cueca sola".

El 25 de noviembre 1989 se realizó la obra "Estrellada San Camilo". Fue una intervención patrocinada por el Instituto chileno-francés de cultura a través del programa "Intervenciones Plásticas en el Paisaje Urbano". Ambos artistas se pintaron el cuerpo de blanco con dibujos negros y con apoyo de las videoartistas Gloria Camiruaga y Leonora Calderón, instalaron grandes focos para iluminar y registrar la acción. En la calle pintaron estrellas fosforescentes en el suelo, simulando el paseo de la fama en Hollywood y proyectaron diapositivas de la sesión "Lo que el SIDA se llevó" (D21 Galería de Arte, 2011). Tras un atentado realizado por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez que dejó la capital a oscuras, solo brillaban en la oscuridad las estrellas que habían pintado en el suelo. La calle San Camilo era un conocido punto de comercio sexual travesti.

Tras la llegada de la democracia en el año 1990 el gobierno encargó una investigación para dar cuenta de todas las víctimas de la persecución política: el Informe Rettig, sin implicar ningún tipo de enjuiciamiento legal hacia los responsables de las desapariciones y torturas ocurridas durante el período de la dictadura (Instituto Nacional de Derechos Humanos, 2019). Ante la impunidad de los hechos, el colectivo se alinea con las víctimas y realiza la performance "Tu dolor dice: minado" en el subsuelo del que había sido el edificio de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile y reconvertido en el cuartel general de la DINA y del DINE, organismos de inteligencia del ejército y aparatos encargados de la captura, tortura y ejecución de los detenidos políticos. Los artistas instalan 500 copas de agua sobre el suelo y, en otra habitación, de espaldas al público junto a dos copas llenas de tierra con el torso desnudo y una cámara que graba sus rostros, retrasmittieron la lectura en voz alta a los espectadores ubicados en la sala principal los nombres de los detenidos desaparecidos.

Irrumpen en el medio oficial con la denuncia en las inauguraciones de otros artistas como en el caso de "Cuerpos contingentes", realizada en 1990, en el Centro de estudios sociales (CESOC). En la inauguración de esta exposición organizada por la artista Lotty Rosenfeld y la escritora Diamela Eltit, se presentaron en sillas de ruedas, cubiertos de plásticos con un aspecto moribundo. Se acompañan de alambres con aves disecadas. Con esta acción, transgreden el

acto social de la inauguración y lo transforman en una denuncia de la situación sanitaria de los homosexuales infectados de SIDA y de su lugar como artistas marginales y homosexuales.

En la obra en vídeo "Casa Particular" (1990) de Gloria Camiruaga (Camiruaga, 2019), se retrata el mundo del travesti y la prostitución a través de imágenes que nos hablan de pobreza, de la violencia que sufren los homosexuales y nos enseña el cuerpo masculino apoderándose de todo lo que corresponde al ámbito femenino. Dentro del mismo vídeo podemos ver una performance titulada "La última cena", en la que se parodia las representaciones de este pasaje bíblico pero interpretada por los travestis que aparecían en el vídeo de Camiruaga y por las *Yeguas del Apocalipsis*. Ese mismo año y como parte de la exposición colectiva "Museo Abierto", organizado por el Museo Nacional de Bellas Artes, esta obra sufre la censura en plena época democrática. Debido a esto, las *Yeguas del Apocalipsis* se niegan a participar en este evento y realizan "Estrelladas II", una puesta en escena no autorizada frente al museo el día 30 de septiembre, fecha de clausura de la exposición. En esta performance dibujaron estrellas en el suelo con un pegamento altamente tóxico e inflamable. Se colocaron en el centro y prendieron fuego al dibujo, resultando una estrella de fuego. Ellas se disfrazan de dos íconos cinematográficos: Rita Hayworth y Dolores del Río (Las Yeguas del Apocalipsis, 2019).

2.2. Ingrid Wildi Merino: bajo otras lenguas

Para comprender cómo se desarrolla el trabajo de Ingrid Wildi Merino debemos contextualizarlo con su recorrido biográfico. Por tanto, debemos situar a la artista como una migrante chilena en Suiza, a raíz del exilio que debe emprender su familia en la época de la dictadura militar.

Su elección del vídeo obedece a una cuestión de oralidad. Esta oralidad conversa con otras técnicas como la fotografía y los montajes a través de los cuales despliega las obras y que convierten al espectador en un observador de esos testimonios transmitidos a través de la imagen y el sonido. Desarrolló sus obras en Europa, pero con la mirada de la periferia, lo que le permitió hablar de las relaciones de poder que se ejercen a través de la arquitectura, el estatus económico, el paisaje, la oralidad, el racismo y la transmisión de diversos aspectos culturales (Varas, 2017).

En "Arquitectura de las transferencias" proyecto realizado en el año 2016, la artista investiga sobre una de las principales materias primas de Chile: el cobre. Fue desarrollada bajo la metodología de investigación artística interdisciplinaria y para su realización contó con especialistas de diversas áreas como la filosofía, la arquitectura o la sociología. La artista también realizó fotografías, entrevistas y videoensayos que dan cuenta del paisaje humano y geográfico. En este trabajo es interesante constatar cómo explica las políticas extractivas que han generado unas relaciones de dependencia económica, política y cultural en Chile. Nos habla de la invisibilidad u ocultamientos entre el cobre y los procesos de producción científica, tecnológica y artística:

Para comprender dicha invisibilidad u ocultamiento es necesario analizar el desarrollo de la modernidad occidental desde su especificidad histórica, es decir, en el contexto de la generación de un sistema mundo capitalista occidental que se origina en los procesos coloniales a partir de la conquista de las Américas en el siglo XV, como sostienen pensadores críticos como los filósofos Enrique Dussel, Santiago Castro Gómez y Nelson Maldonado, y los sociólogos Ramón

Grosfoguel y Aníbal Quijano, entre otros y otras que comparten la perspectiva de análisis modernidad/colonialidad. Desde entonces occidente ha ejercido, permanentemente, el papel dominante en la explotación económica, la distribución social y geográfica del trabajo, la organización política y la diseminación de imaginarios culturales, mientras que el sur se ha visto despojado de su capital epistémico, cultural y material. (Wildi, 2016, p.19)

Esta materia prima se enlaza con la historia del territorio, convirtiéndose en un elemento clave para comprender los acontecimientos políticos y económicos. La artista no pasa por alto el período de la dictadura de Pinochet, la implantación consentida del modelo neoliberal en la economía y los resultados que estas políticas implicaron para la población y que aún hoy en día se dejan sentir a través de las protestas que se llevan a cabo por todo el país. El estudio desarrollado se remonta al período prehispánico para continuar analizando en el transcurrir de los siglos las dinámicas de subordinación que se ejercen contra la población a raíz de las políticas extractivas y comercializadoras del mineral.

También trabaja a partir de la oralidad. En sus obras sitúa la lengua como un lugar al cual el exiliado no puede regresar. No solo es la patria, el hogar, la familia y los amigos, la cultura y el contexto en el que se nace lo que queda atrás, sino parte de la propia identidad. Esa identidad de inmigrante en Suiza es la que se cuestiona a través de dos obras: "¿Aquí vive la Señora Eliana M?" y "Portrait Oblique".

"¿Aquí vive la Señora Eliana M?" (Wildi, 2003) realizado en el año 2003 es un videoensayo de 68 minutos de duración de tipo documental, en el cual se da cuenta de la búsqueda de Eliana Merino, la madre de la artista. Durante el exilio familiar y por razones no narradas en el vídeo, Eliana se queda en Chile, no se reúne con sus allegados y el contacto parece perdido no solo con la familia que ha formado, sino con sus propios padres y hermanos. En el vídeo se nos muestra la búsqueda de la madre, del pasado y a raíz de esto vemos un recorrido por la historia de su linaje, donde se identifica a los abuelos inmigrantes que llegaron a finales del siglo XIX de países como Escocia. La identidad o el quiebre identitario lo caracteriza muy bien el crítico de arte Ricardo Loebell, quién narra sus relaciones familiares definidas igualmente por el pasado migratorio y la anteposición del "no" al adjetivo que describe las circunstancias vitales. La pobreza del que no posee nada ante el nuevo país, las lenguas que deben olvidarse y las que deben aprenderse, así como la incapacidad de transmitir el legado cultural de los inmigrantes por vergüenza del origen humilde, son algunos de los rasgos analizados. Estas problemáticas son tratadas a través de las entrevistas realizadas a diferentes integrantes de su familia, comenzando por su madre y sus abuelos. Como señala Adriana Valdés (Valdés, 2007), la obra es un viaje a la memoria reconstruida y reconquistada a través de la narración oral y de la imagen que enseña una realidad cultural específica, producto del cruce de la religiosidad indígena y católica, de las mezclas culturales y de la historia familiar que se conoce y reconoce como propia.

En esta línea podemos inscribir el trabajo que realiza con su hermano, Hans Rudolf Wildi Merino, en "Portrait Oblique", un videoensayo realizado en el año 2005 de 14 minutos (Wildi, 2019). Se trata de una edición de entrevistas realizadas a su hermano, aquejado de una grave depresión, en diferentes fechas. En este estado, él vive recluido en Suiza en una institución que le brinda los cuidados necesarios para vivir. Como la propia artista comenta:

El hogar donde vive mi hermano es un asilo de gente que no tiene casa, de estos hogares hay muchos en Suiza, donde se vive con medicamentos. El fármaco es remedio y veneno a la vez, la

medicina que se ha privatizado y actúa con estas leyes. A mi hermano lo entrevisté en ese hogar que es un espacio de vulnerabilidad social. Ver a mi hermano vivir en ese espacio de vulnerabilidad, que también es el otro que puede hablar de una forma digna sobre la realidad que les acontece a las personas en ese lugar, y a él mismo. El relato de mi hermano es una crítica social a nuestra sociedad. El que habla no está en un espacio de vulnerabilidad, sino que también lo comparte con quien lo escucha ya que vivimos en espacios vulnerables. (Varas, 2017, p.3)

La tradición familiar viene acompañada del desarraigo tanto lingüístico como cultural. El nombre es una herencia que lo posiciona como un extranjero en su país de origen y un ser descolocado en su país de acogida, Suiza. El nombre heredado no guarda relación con el aspecto físico, y pasa a ser un sospechoso de fraude documental en el país de acogida debido a la incoherencia entre nombre y aspecto o entre significado y significante. La adopción de las lenguas alemana y francesa, y un castellano con acento lo sitúan como un extranjero en Chile y en Suiza, una doble dicotomía del no-ser.

Por otra parte, la medicación subordina su vida, la convierte en una existencia consagrada a la ingesta de pastillas que permiten equilibrar la química cerebral. En este estado, la persona ya no ejerce ningún tipo de control sobre su existencia o sobre su historia personal, debe adaptarse a las rutinas del centro de cuidados, a vivir con desconocidos y convivir con una enfermedad que le sitúan al margen de la sociedad.

En este estado fragmentario, la reconstrucción del pasado familiar es un ejercicio de recuerdo, de rescate histórico. La hermana conoce la historia, la ha restaurado a través de la obra "¿Aquí vive la Señora Eliana M?" y ha trabajado fijando el imaginario cultural que la conecta con tradiciones que le son ajenas al haber vivido tanto tiempo en Europa. Las costumbres, los acentos, la oralidad de los relatos y el contenido de estos la conectan con una cultura híbrida que su hermano ha perdido y que no es capaz de reconstruir.

3. Conclusiones

En este artículo se ha reflexionado sobre cómo las *Yeguas del Apocalipsis* e Ingrid Wildi Merino resultan ejemplos paradigmáticos de una profunda reflexión desde el arte sobre cuestiones culturales de primer orden. Las prácticas coloniales han supuesto una subordinación política, económica y cultural que suprime y silencia aquellos discursos propios de minorías y colectivos tradicionalmente discriminados, como son las mujeres, los pueblos indígenas y el colectivo LGTBIQ. En este sentido, las obras de las *Yeguas de Apocalipsis* plantearon cuestiones sobre la diversidad sexual, el derecho de los pacientes y la igualdad en plena dictadura, dando voz a las que no la tenían y creando un registro de la realidad social de su época.

En su obra, Ingrid Wildi Merino reflexiona sobre aspectos como la decolonización, el desarraigo y la diversidad en un contexto internacional de globalización y conflicto entre culturas. Desde su experiencia personal, emplea el recuerdo como vehículo en el análisis de una realidad compleja y poliédrica, contrapuesta a las metanarrativas dicotómicas del poder. La multiplicidad de perspectivas surge en sus trabajos desde una visión cercana, que reivindica sus orígenes y las historias que van más allá de la realidad oficial y de la academia.

Tras el análisis surgen varias cuestiones a considerar. La primera es la presencia que el arte latinoamericano tiene a nivel internacional. Su clamorosa ausencia en los planes educativos es especialmente sangrante en el caso español. Es importante que museos y centros de arte contemporáneo sigan compensando estas carencias en sus programaciones. No solo aportan una visión diversa y multicultural del mundo, profundizar en la realidad latinoamericana es conocer la cultura europea desde la perspectiva de los pueblos colonizados.

En segundo lugar, cabe plantearse las relaciones de poder existentes dentro del mundo del arte. La denuncia de las *Yeguas del Apocalipsis* sobre la falta de reconocimiento que tuvieron como artistas sigue vigente. Dar voz a estas propuestas resulta hoy en día especialmente relevante. De nuevo, la educación surge como herramienta fundamental en la generación de espacios de debate y análisis, promoviendo el pensamiento crítico desde el conocimiento y la cultura.

Se da, por lo tanto, la necesidad de establecer nuevos marcos de estudio en el ámbito artístico. La decolonización como principio de análisis surge como un concepto que amplía la visión contemporánea del arte y plantea una cuestión fundamental: el valor de la/s cultura/s y sus relaciones de poder.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ábalos, C., Rojas, A. y Zurita, D. (2007). *Yeguas del Apocalipsis* (Memoria para obtener el título de periodista). Universidad de Chile, Instituto de Comunicación e Imagen, Ed., Santiago, Chile. Recuperado de: <http://repositoriouchile.cl/handle/2250/136148>
- Bindis, R. (2000). Apuntes para un Estudio de la Generación del 13. En M. N. Artes, *Chile 100 años de Artes Visuales. 1900 - 1950 Modelo y representación* (Vol. 1, pp. 65-70). Santiago, Chile: Museo de Bellas Artes.
- Camiruaga, G. (10 de diciembre de 2019). *Casa Particular*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=u872fSJJ-OU>
- Carrasco, D. (2016). Prácticas artísticas y activismo proto-queer: Juan Dávila, Carlos Leppe, Yeguas del apocalipsis y el Che de los gays. En *Ensayo sobre artes visuales. Visualidades de la Transición. Debates y procesos artísticos de los años 80 y 90 en Chile* (Vol. V, pp. 23-48). Santiago, Chile: Lom.
- Carvajal, F. (2013). La intrusión del cuerpo como desacato y desplazamiento. *El boomerang*, 60-62.
- Castañeda Barrera, E. (2019). La poesía de la disidencia en la dictadura chilena: Raúl Zurita y Carmen Berenguer. *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, 16(1), 189-211.
- D21 Galería de Arte (2011). *Fotografías de Mario Vivado. Lo que el SIDA se llevó: Yeguas del Apocalipsis*. Santiago, Chile: D21 Galería de Arte
- De Mignolo, W. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 14(25), 14-33.

- Fiamma, P. (2000). El modelo Europeo: crónica de una ilusión. En *Chile 100 años de Artes Visuales. Primer período 1900-1950, Modelo y Representación* (Vol. 1, pp. 19-36). Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- FLACSO. (10 de 12 de 2019). *Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO)* . Recuperado de: <http://www.flacsochile.org/>
- Instituto Nacional de Derechos Humanos (2019). *Biblioteca Digital*. Recuperado de: <http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/informe-rettig.htm>
- Las Yeguas del Apocalipsis* (2019). Recuperado de: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1990-estrellada-ii/>
- Machuca, G. (2000). Realismo y crisis de la representación pictórica. En *Chile 100 años de artes visuales. 1950-1973 entre modernidad y utopía* (Vol. 2, pp. 130-139). Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2019). *Para no morir de hambre en el arte*. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/no-morir-hambre-arte>
- Ortiz, F. (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra.
- Pérez, A. (2018). *Lo tocante*. Barcelona: Departamento de Cultura y Política lingüística del Gobierno Vasco.
- Pérez, P. (1996). Influencia española en la pintura chilena. En C. d. América, *Artistas chilenos en España* (pp. 9-12). Madrid: Casa de América.
- Richard, N. (1986). Márgenes e Institución. Arte en Chile desde 1973. En F. L. FLACSO (Ed.), *Arte en Chile desde 1973.*, (pp. 1-16). Santiago. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/mc0015226.pdf>
- Richard, N. (2002). La crítica de la memoria. (P. U. Bogotá, Ed.) *Cuadernos de Literatura*, 8(15), 187-193.
- Traba, M. (1994). *Arte de América Latina. 1900 - 1980*. Nueva York: Banco Interamericano de Desarrollo.
- Valdés, A. (2007). Historias Breves. *Catálogo de exposición*. Santiago, Chile: Galería Gabriela Mistral. Recuperado de: http://www.auralgaleria.com/imagenes/prensa/notas-de-prensa/IWM_Catalogo_Galer%C3%ADa-Gabriela-Mistral.pdf
- Varas, P. (2017). *Sistemas de exclusión. Una exposición de Wildi Merino*. Santiago, Chile: Galería Casa Uno.
- Vélez, F. (2019). *Estética de la irrupción. Activismo y performance en Las Yeguas del Apocalipsis* (Chile 1987-1993. *Escena. Revista de las Artes*, 78(2), 92-106.
- Wildi, I. (Dirección). (2003). *¿Aquí vive la señora Eliana M...?* [Película].

Wildi, I. (2016). Introducción. En *Arquitectura de las transferencias. Arte, política y tecnología* (pp. 11-33). Santiago, Chile: Abada editores S.L.

Wildi, I. (2019). *Retrato oblicuo*. Recuperado de: <http://www.ingridwildimerino.net/work-portraitoblique.php>

Yeguas del Apocalipsis (2015). Recuperado de: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/inicio/>