

ARTÍCULO 4

Space dysphoria:
Curating transfeminist performance
after the chilean social uprising

Autor | Author

Abstract

This article defines *space dysphoria* as a category of analysis and curatorial intervention to address the transformations undergone by transfeminist performance works created during the 2019 Chilean social uprising upon entering art institutions. In the context of the revolt, various actions intervened in public space and produced images that circulated on social media, in the press, and in digital archives. Their subsequent transfer to formal exhibition spaces raises questions about the conditions under which these practices can be mediated without diluting their political force. The analysis focuses on *The Body Is Now a Set of Pixels* (Matucana 100, 2024) and adopts a qualitative approach that understands the exhibition as a site of knowledge production. From the dual position of researcher and curator, the article examines curatorial and museographic procedures that sustain the works' embodied dimension, rearticulate the material conditions of their emergence within a new context, and make explicit the institution's position regarding the circumstances in which they were produced. Space dysphoria designates this process and guides decisions aimed at preventing the neutralization of conflict. Exhibition design reorganizes the relationship between works, context, and circulation, activating visual memories of social mobilization and generating new meanings.

Keywords

political art, exhibition studies, space dysphoria, curatorial research, queer performance

Disforia de espacio:
Curaduría de performance transfeminista
tras el estallido social chileno^{1,2,3}

Ivón Figueroa-Taucán

Resumen

Este artículo define la *disforia de espacio* como una categoría de análisis y de intervención curatorial para abordar las transformaciones que experimentan obras de performance transfeminista realizadas durante el estallido social chileno de 2019 al ingresar a instituciones del arte. En el contexto de la revuelta, diversas acciones irrumpieron en el espacio público y produjeron imágenes que circularon en redes sociales, prensa y archivos digitales. Su posterior traslado a espacios formales de exhibición abre interrogantes sobre las condiciones en que estas prácticas pueden ser mediadas sin diluir su potencia política. El análisis se centra en *El cuerpo es ahora un conjunto de píxeles* (Matucana 100, 2024) y adopta un enfoque cualitativo que concibe la exposición como un espacio de producción de conocimiento. Desde el doble rol investigadora y curadora, se examinan procedimientos curatoriales y museográficos que sostienen su dimensión vital, rearticulan sus condiciones materiales de emergencia en un nuevo contexto y explicitan la toma de posición institucional frente a la coyuntura en que fueron producidas. La *disforia de espacio* designa este proceso y orienta decisiones destinadas a evitar la neutralización del conflicto. El diseño expositivo reorganiza la relación entre obra, contexto y circulación, activando memorias visuales de la movilización social y produciendo nuevos sentidos.

Palabras clave:

arte político, diseño expositivo, disforia de espacio, investigación curatorial, performance queer

FIGUEROA-TAUCÁN

Autores

Ivón Figueroa-Taucán
Universidad de Chile
ivon.figueroa@ug.uchile.cl
<https://orcid.org/0000-0002-8265-4520>

⁴ Metodológicamente, el estudio se sitúa en enfoques que conciben la exposición como dispositivo de producción de conocimiento y adopta la perspectiva de investigación basada en la práctica curatorial (Bjerregaard, 2020; Sigfúsdóttir, 2021; Treimo, 2020). En este marco, el montaje es un entorno experimental donde la documentación de las decisiones curatoriales y espaciales constituye el corpus empírico, mientras que las relaciones materiales entre objetos, textos y espacio constituyen el campo de análisis.

Methodologically, the study is situated within approaches that conceive the exhibition as a knowledge-production apparatus and adopts a practice-based curatorial research perspective (Bjerregaard, 2020; Sigfúsdóttir, 2021; Treimo, 2020). Within this framework, the exhibition installation functions as an experimental environment in which the documentation of curatorial and spatial decisions constitutes the empirical corpus, while the material relationships among objects, texts, and space constitute the field of analysis.

INTRODUCTION

The Social Uprising that began on 18 October 2019 constituted the greatest political and social crisis in Chile since the return to democracy. What started with mass fare evasion on the Santiago Metro rapidly escalated into a national uprising that transformed the ways of occupying public space and the relations between citizens and institutions. For several months, the street became the principal stage of political and cultural dispute (Richard, 2024), where demands articulated around the notion of dignity (Rojas, 2023) questioned the foundations of the neoliberal model inherited from the dictatorship (Pleyers, 2024).

INTRODUCCIÓN

El estallido social iniciado el 18 de octubre de 2019 constituyó la mayor crisis política y social en Chile desde el retorno a la democracia. Lo que comenzó con evasiones masivas en el Metro de Santiago derivó rápidamente en una revuelta nacional que transformó los modos de ocupar el espacio público y las relaciones entre ciudadanía e instituciones. Durante varios meses, la calle se convirtió en el principal escenario de disputa política y cultural (Richard, 2024), en ella se articularon demandas en torno a la noción de dignidad (Rojas, 2023) que cuestionaron las bases del modelo neoliberal heredado de la dictadura (Pleyers, 2024).

Este conflicto se desplegó también en el plano visual. Fotografías, videos y transmisiones en redes sociales circularon como pruebas, denuncias y contrarrelatos frente a los discursos oficiales (Gordon-Zolov, 2023). Así, se configuró un régimen visual en el que coexistieron la documentación de las manifestaciones, la vigilancia criminalizadora hacia quienes ocupaban las calles y la exposición de las sistemáticas violaciones a los derechos humanos perpetradas por agentes del Estado (Castillo, 2020, citada en Glavic & Pinto Veas, 2020). En este contexto, la performance callejera participó activamente en la producción simbólica de la revuelta (Pradenas & Linett, 2021), generando un archivo visual cuya circulación posterior desplazó estas prácticas hacia nuevos contextos de exhibición.

Este artículo examina uno de esos desplazamientos a partir de la exposición *El cuerpo es ahora un conjunto de píxeles. Performance transfeminista en el estallido social*, que se realizó en el centro cultural Matucana 100 de Santiago de Chile a fines de 2024. Dicha muestra —de la cual fui cocuradora— reunió registros fotográficos y audiovisuales de acciones performáticas sexodisidentes realizadas durante la revuelta. El objetivo de este escrito es analizar cómo el ingreso de estas prácticas al espacio expositivo transformó sus condiciones de lectura y las relaciones entre obra, contexto y circulación.

Para abordar este problema, el artículo propone la noción de *disforia de espacio*, la cual surge cuando la traducción curatorial y museográfica problematiza las condiciones de emergencia de una obra y explicita el posicionamiento institucional frente a la coyuntura en que fueron producidas. Como categoría analítica, la disforia del espacio identifica operaciones concretas en la exposición. Como categoría operativa, orienta decisiones curatoriales y museográficas destinadas a impedir la neutralización del conflicto⁴.

En este caso, ocupé una doble posición como investigadora y cocuradora, con acceso directo a decisiones curatoriales, negociaciones institucionales y experimentaciones museográficas. Esta posición exigió una reflexividad constante para distinguir entre el proceso vivido y su análisis posterior. La noción de disforia del espacio se desarrolló de forma iterativa entre teoría, práctica curatorial y análisis. El *corpus* trabajado incluye insumos institucionales producidos por el centro cultural Matucana 100 durante el estallido social y documentos derivados del proceso expositivo, como el formulario de postulación, el texto curatorial, registros de trabajo, la propuesta museográfica, registros

This conflict also unfolded on the visual plane. Photographs, videos, and social media broadcasts circulated as evidence, denunciations, and counter-narratives against official discourse (Gordon-Zolov, 2023). Thus, a visual regime was configured in which coexisted the documentation of demonstrations, criminalizing and surveillance of those occupying the streets, and the exposure of systematic human rights violations perpetrated by state agents (Castillo, 2020, cited in Glavic & Pinto Veas, 2020). In this context, street performance participated actively in the symbolic production of the uprising (Pradenas & Linett, 2021), generating a visual archive whose subsequent circulation displaced these practices toward new contexts of exhibition.

This article examines one of those displacements through the exhibition *The Body is Now a Set of Pixels. Transfeminist Performance in the Social Uprising*, held at the cultural center Matucana 100 in Santiago de Chile in late 2024. This exhibition—in which I participated as co-curator—brought together photographic and audiovisual records of sex-dissident performative actions carried out during the uprising. The objective of this text is to analyze how the entry of these practices into the exhibition space transformed their conditions of reading and the relations between work, context, and circulation.

To address this problem, the article proposes the notion of *spatial dysphoria*, which emerges when

curatorial and museographic translation problematizes the conditions of emergence of a work and makes explicit the institutional positioning regarding the conjuncture in which they were produced. As an analytical category, spatial dysphoria identifies concrete operations in the exhibition. As an operative category, it orients curatorial and museographic decisions aimed at preventing the neutralization of conflict.⁴

In this case, I occupied a dual position as researcher and co-curator, with direct access to curatorial decisions, institutional negotiations, and museographic experimentations. This position demanded constant reflexivity to distinguish between the lived process and its subsequent

Cómo citar este artículo
How to cite this article

XXXXXX

¹ Recibido: Aceptado

Received: 26 August 2025. Accepted: 29 October 2025

² Este artículo se deriva de la tesis *Disforia de espacio. Abordajes curatoriales y museográficos del estallido social chileno*, realizada en el Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile, con financiamiento de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo. El proceso incluyó una pasantía en la Facultad de Artes de la Universidad de Groningen (Países Bajos) entre abril y junio de 2025.

³ This article derives from the thesis *Spatial Dysphoria: Curatorial and Exhibition Design Approaches to the Chilean Social Uprising*, completed as part of the Master's Program in Art Theory and History at the University of Chile, with funding from the National Agency for Research and Development. The research process included a visiting fellowship at the Faculty of Arts of the University of Groningen (the Netherlands) between April and June 2025.

⁴ Agradezco a Cheril Linett y Simón Botello por acompañar, leer y comentar generosamente las distintas versiones del manuscrito.

I am grateful to Cheril Linett and Simón Botello for their generous support, and for reading and commenting on the various versions of this manuscript.

audiovisuales y el catálogo. La información fue procesada con la técnica de análisis de contenido cualitativo (Flick, 2014).

A partir de este caso, el trabajo examina cómo el traslado de prácticas performáticas desde el ámbito público de la revuelta hacia el marco institucional modifica sus condiciones de recepción, y sitúa la disforia de espacio como herramienta de análisis e intervención de mediaciones curatoriales y museográficas en contextos de memoria reciente.

EUFORIA Y DISFORIA DE ESPACIO

A lo largo del siglo XX, el campo museográfico consolidó un arquetipo espacial dominante en el circuito artístico internacional: el cubo blanco (O’Doherty, 1986). Su apariencia de neutralidad depende de la supresión de huellas arquitectónicas y contextuales. Las paredes blancas, la iluminación uniforme, las obras colgadas en una sola línea y la ausencia de referencias externas construyen la ilusión de un entorno aislado. Esta ilusión organiza un régimen de atención basado en la dirección de la mirada y una concentración silenciosa que exige un cuerpo autocontrolado (Bishop, 2024). La consolidación de este modelo se ha vinculado con la historia del Museum of Modern Art de Nueva York y a la proyección de un imaginario de libertad individual como estándar global durante la posguerra (Staniszewski, 1998), relegando las condiciones sociales y políticas de producción y exhibición de las obras.

La noción de euforia de espacio (Krauss, 1990) describe este fenómeno a escala institucional. En el contexto del capitalismo tardío, la historicidad del relato curatorial cede lugar a la búsqueda de una experiencia sensorialmente intensificada, orientada a la producción de subjetividades adaptadas al consumo y al entretenimiento. La relación con el arte se organiza en una atmósfera museal que camufla el poder y en un dispositivo que adquiere primacía sobre el tiempo. Allí el público se enfrenta a escalas que exceden al cuerpo, generando una percepción fragmentada que privilegia la intensidad sobre los significados. La euforia de espacio describe un régimen que presenta la relación expositiva como objetiva pese a su carga ideológica.

Bishop (2013) retoma esta noción para señalar que, en el museo contemporáneo, la recepción del arte tiende a quedar subordinada a la espectacularidad de su contenedor arquitectónico, generando formas de percepción desligadas de las condiciones de referencia originales de las obras. La autora también identifica instituciones que ensayan articulaciones más comprometidas con el presente. En ellas, la producción artística se vincula con experiencias y sujetos marginados, desplazando el ideal de neutralidad hacia una toma de posición institucional.

¿Qué ocurre cuando prácticas surgidas en contextos de protesta ingresan a espacios formales de exhibición? Para abordar este problema, el artículo propone el concepto de disforia de espacio. El término disforia proviene del griego y designa aquello que cuesta sostener. Comparte raíz con metáfora, pero mientras esta describe un traslado fluido de sentido, la disforia señala el peso del movimiento y marca aquello que no logra ajustarse completamente al recorrido que realiza (Preciado,

analysis. The notion of spatial dysphoria was developed iteratively between theory, curatorial practice, and analysis. The *corpus* engaged includes institutional materials produced by the cultural center Matucana 100 during the social uprising and documents derived from the exhibition process, such as the application form, the curatorial text, work records, the museographic proposal, audiovisual records, and the catalogue.

Through this case study, the work examines how the transfer of performative practices from the public realm of the uprising toward the institutional framework modifies their conditions of reception and positions spatial dysphoria as a tool for analysis and intervention in curatorial

and museographic mediations within contexts of recent memory.

SPATIAL EUPHORIA AND SPATIAL DYSPHORIA

Throughout the twentieth century, the museographic field consolidated a dominant spatial archetype within the international art circuit: the white cube (O’Doherty, 1986). Its appearance of neutrality depends on the suppression of architectural and contextual traces. White walls, uniform lighting, works hung in a single line, and the absence of external references construct the illusion of an isolated environment. This illusion organizes a regime of attention based on the direction of the gaze and a silent concentration that demands a

self-controlled body (Bishop, 2024). The consolidation of this model has been linked to the history of the Museum of Modern Art in New York and the projection of an imagination of individual freedom as a global standard during the postwar period (Staniszewski, 1998), relegating the social and political conditions of production and exhibition of works.

The notion of spatial euphoria (Krauss, 1990) describes this phenomenon at an institutional scale. In the context of late capitalism, the historicity of the curatorial narrative yields to the search for a sensorially intensified experience, oriented toward the production of subjectivities adapted to consumption and entertainment. The relationship

with art is organized in a museological atmosphere that camouflages power and in a device that acquires primacy over time. There, the public encounters scales that exceed the body, generating a fragmented perception that privileges intensity over meanings. Spatial euphoria describes a regime that presents the exhibition relationship as objective despite its ideological burden.

Bishop (2013) takes up this notion to indicate that in the contemporary museum, the reception of art tends to become subordinated to the spectacularity of its architectural container, generating forms of perception disconnected from the original reference conditions of the works. This author also identifies

institutions that experiment with articulations more committed to the present. In them, artistic production is linked with experiences and marginalized subjects, displacing the ideal of neutrality toward an institutional position-taking.

What happens when practices that emerge from contexts of protest enter into formal exhibition spaces? To address this problem, the article proposes the concept of spatial dysphoria. The term dysphoria comes from Greek and designates that which is difficult to sustain. It shares a root with metaphor, but while the latter describes a fluid transference of meaning, dysphoria marks the weight of the movement and indicates that which fails to

2022). Durante el siglo XIX y comienzos del XX, la PSIQUIATRÍA utilizó el término para describir estados de malestar asociados a la melancolía, la histeria, la epilepsia y la “transexualidad”. El *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (American Psychiatric Association, 1980) introdujo posteriormente el diagnóstico de trastorno de identidad de género, el que fue reemplazado en 2013 por disforia de género, manteniendo una lectura patologizante de las identidades trans.

El pensamiento trans-travesti ha cuestionado esta interpretación y ha propuesto reapropiarse de la disforia como forma de percepción, entendiendo el malestar como una forma de lucidez corporal y cognitiva que evidencia los límites del orden normativo. Preciado (2022) amplía esta lectura con la noción de *dysphoria mundi*, que describe una condición contemporánea marcada por el agotamiento de los sistemas que sostienen la vida moderna, entre ellos el capitalismo, el colonialismo, el patriarcado y el extractivismo. Esta perspectiva resuena con el contexto chileno, puesto que el estallido social de 2019 expresó un malestar difícil de traducir en demandas concretas porque comprometía la vida en su conjunto (Rojas, 2023). La revuelta expuso la distancia entre orden institucional y experiencia común, evidenciando la fragilidad de las promesas neoliberales de bienestar.

Trasladada al campo expositivo, la disforia de espacio nombra, de este modo, la interrupción del sentido que se produce cuando prácticas surgidas en contextos de protesta ingresan a dispositivos institucionales de exhibición. Esta interrupción opera en dos niveles. Como principio operativo, orienta decisiones curatoriales y museográficas que incorporan esta condición al diseño expositivo y sostienen su inscripción en relaciones de conflicto. Como herramienta analítica, identifica estas operaciones en la exposición y examina la reorganización de las relaciones entre obra, contexto e institución.

CUANDO LA PERFORMANCE TRANSFEMINISTA ENTRA A LA GALERÍA

Durante el estallido social chileno, la performance se consolidó como una práctica de experimentación corporal vinculada con la revuelta (Ramírez, 2024). En estas acciones, el cuerpo fue soporte, medio y territorio de disputa, articulando presencia física, enunciación política e intervención directa del espacio público. La exposición del cuerpo producía un doble efecto. Hacía visible el gesto performativo frente a otros y abría espacios de encuentro sensible, pero también dejaba a quienes accionaban expuestos a la violencia estatal desplegada contra quienes se movilizaban (Saballa & Urzúa, 2021). En el espacio público, la copresencia de los cuerpos en performance generaba vínculos marcados por la proximidad física, la implicación afectiva y una vulnerabilidad compartida.

Las acciones fueron registradas fotográfica y audiovisualmente desde múltiples dispositivos, ampliando su circulación más allá del momento de ejecución (Bronfman, 2022; Ramírez, 2024). La transformación del cuerpo-acción en cuerpo-imagen les abrió espacio en redes digitales, archivos ciudadanos y espacios culturales (Llanos, 2021). Estos registros extendieron la temporalidad de las acciones y establecieron un puente entre la experiencia situada de la calle y su posterior circulación institucional.

adjust completely to the trajectory it undertakes (Preciado, 2022). During the nineteenth and early twentieth centuries, psychiatry used the term to describe states of discomfort associated with melancholia, hysteria, epilepsy, and “transsexuality.” The Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (American Psychiatric Association, 1980) later introduced the diagnosis of gender identity disorder, which was replaced in 2013 by gender dysphoria, maintaining a pathologizing reading of trans identities.

Trans-travesti thought has questioned this interpretation and has proposed a reappropriation of dysphoria as a form of perception, understanding discomfort as a form

of corporeal and cognitive lucidity that evidences the limits of the normative order. Preciado (2022) expands this reading with the notion of *dysphoria mundi*, which describes a contemporary condition marked by the exhaustion of the systems that sustain modern life, among them capitalism, colonialism, patriarchy, and extractivism. This perspective resonates with the Chilean context, since the social uprising of 2019 expressed a discomfort difficult to translate into concrete demands because it compromised life as a whole (Rojas, 2023). The uprising exposed the distance between institutional order and common experience, evidencing the fragility of neoliberal promises of well-being.

Transposed to the exhibition field, spatial dysphoria thus names the interruption of meaning that occurs when practices emerging from contexts of protest enter institutional exhibition devices. This interruption operates on two levels. As an operative principle, it orients curatorial and museographic decisions that incorporate this condition into the exhibition design and sustain its inscription in relations of conflict. As an analytical tool, it identifies these operations in the exhibition and examines the reorganization of the relations between work, context, and institution.

5 Artistas: Cheril Linett, Rocío Hormazábal Vallecillo, Valentina Inostroza, Marcela Maga Inostroza, Andrés Valenzuela Arellano, Diegx Argote, Jazmín Ra, Colectivo Maygara y Cía. Vacila tu hilacha / Dirección del archivo *Estallido social chileno*: Andrés Valenzuela Arellano / Curaduría: Ivón Figueroa Taucán y Naomi Orellana / Conceptualización museográfica: Ivón Figueroa Taucán y Naomi Orellana / Museografía: Loreto Martínez Labarca / Paisaje sonoro: Cristóval Dilunar / Diseño gráfico: Cristóbal Opazo / Producción de montaje: Diegx Argote / Produce: Imagen y Palabra - Registro Contracultural / Patrocinio: Matucana 100 / Financia: Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART), Región Metropolitana, convocatoria 2023.

Artists: Cheril Linett, Rocío Hormazábal Vallecillo, Valentina Inostroza, Marcela Maga Inostroza, Andrés Valenzuela Arellano, Diegx Argote, Jazmín Ra, Colectivo Maygara, and Cía. Vacila tu hilacha / Director of the *Chilean Social Uprising* Archive: Andrés Valenzuela Arellano / Curators: Ivón Figueroa Taucán and Naomi Orellana / Exhibition Concept: Ivón Figueroa Taucán and Naomi Orellana / Exhibition Design: Loreto Martínez Labarca / Soundscape: Cristóval Dilunar / Graphic Design: Cristóbal Opazo / Exhibition Production: Diegx Argote / Produced by: Imagen y Palabra - Registro Contracultural / Sponsored by: Matucana 100 / Funded by: National Fund for Cultural Development and the Arts (FONDART), Metropolitan Region, 2023 Call.

El movimiento feminista tuvo un papel relevante en este escenario al denunciar las violencias patriarcales y situar el cuerpo de las mujeres al centro del debate público (Pinto Veas & Bello, 2022). La consigna “mujeres y disidencias” era utilizada por los feminismos cisgénero, expresando la centralidad de la mujer como sujeta política, mientras que la categoría de disidencias aparecía agregada sin precisar las estructuras frente a las cuales se producía esa diferencia. Estos feminismos se distanciaban de la impronta guerrera de la llamada “primera línea” (Richard, 2024) —marcada por el enfrentamiento directo con la policía— al movilizar recursos simbólicos y pacíficos.

En paralelo, repertorios transfeministas y sexodisidentes ampliaron las coordenadas políticas de la performance. Estas prácticas rechazaron los feminismos hegemónicos y su tendencia a fijar identidades como marcos restrictivos de acción (de la Fuente, 2023). Los símbolos tradicionales del feminismo cisgénero —vulvas, senos o pañuelos verdes— fueron cuestionados, proponiendo el ano como signo de insumisión sexual y política frente al feminismo dominante (Linett, 2020). Este tipo de acción sexodisidente fue descrita como “la primera línea de la performance contra la represión policial” (Castillo, 2021, p. 262).

En los años posteriores, algunas de estas piezas comenzaron a circular en el circuito institucional del arte mediante exposiciones, archivos y proyectos curatoriales que reunieron registros producidos durante las movilizaciones. Dicho proceso se desarrolló en un campo cultural tensionado por el estallido social y por la pandemia de COVID-19. Como señala Peters (2020), las movilizaciones de 2019 obligaron a museos y centros culturales a revisar su rol público y tomar acción frente al conflicto, ya sea de apertura o repliegue.

Trasladar al museo acciones de arte nacidas al fulgor de la calle puede alterar la fuerza que las sostenía. La pérdida del carácter en vivo y la reinstalación de distinciones entre arte y manifestación transforman el modo en que estas obras se perciben e interpretan (Richard, 2024). Lo anterior se denomina museificación y ocurre cuando las prácticas se separan de las dinámicas vitales que les daban sentido, transformándose en objetos disponibles para la contemplación y el consumo (Hernández, 2022).

Estas transformaciones establecen el problema central del artículo. Cuando prácticas surgidas en contextos de protesta ingresan a instituciones artísticas, cambian sus condiciones de visibilidad, su temporalidad y las formas en que pueden ser leídas. Acciones que ocurrieron en medio de la movilización reaparecen como obras autorales dentro de un dispositivo expositivo, en una nueva contingencia sociopolítica. A continuación, se analizará un caso que evidencia qué sucede cuando la performance transfeminista entra a la galería, utilizando la disforia de espacio para acompañar su proceso de transición.

WHEN TRANSFEMINIST PERFORMANCE ENTERS THE GALLERY

During the Chilean social uprising, performance consolidated itself as a practice of corporeal experimentation linked to the revolt (Ramírez, 2024). In these actions, the body functioned as support, medium, and territory of dispute, articulating physical presence, political enunciation, and direct intervention in public space. The exposure of the body produced a double effect. It made the performative gesture visible before others and opened spaces of sensible encounter, but it also left those who acted exposed to the state violence deployed against those who mobilized (Saballa & Urzúa, 2021).

In public space, the copresence of bodies in performance generated bonds marked by physical proximity, affective implication, and shared vulnerability.

The actions were recorded photographically and audiovisually through multiple devices, extending their circulation beyond the moment of execution (Bronfman, 2022; Ramírez, 2024). The transformation of the body-action into body-image opened space for them in digital networks, citizen archives, and cultural spaces (Llanos, 2021). These records extended the temporality of the actions and established a bridge between the situated experience of the street and its subsequent institutional circulation.

The feminist movement played a relevant role in this scenario by denouncing patriarchal violences and situating the bodies of women at the center of public debate (Pinto Veas & Bello, 2022). The slogan “women and dissidences” was used by cisgender feminisms, expressing the centrality of woman as a political subject, while the category of dissidences appeared appended without specifying the structures against which that difference was produced. These feminisms distanced themselves from the war-like imprint of the so-called “front lines” (Richard, 2024)—marked by direct confrontation with police—by mobilizing symbolic and peaceful resources.

In parallel, transfeminist and sex-dissident repertoires expanded the political coordinates of performance. These practices rejected hegemonic feminisms and their tendency to fix identities as restrictive frameworks for action (de la Fuente, 2023). The traditional symbols of cisgender feminism—vulvas, breasts, or green scarves—were questioned, proposing the anus as a sign of sexual and political insurrection against dominant feminism (Linett, 2020). This type of sex-dissident action was described as “the front line of performance against police repression” (Castillo, 2021, p. 262).

In the years that followed, some of these pieces began to circulate within the institutional art circuit

6 El archivo *Registro Contracultural* tiene un formato de línea de tiempo y reúne piezas creadas por artistas sexodisidentes en el contexto de las movilizaciones. Cada registro incorpora los créditos de los equipos completos, organizando un sistema de documentación y resguardo del arte surgido en torno al movimiento social. Publicado 19 días después del inicio del estallido, el sitio web estableció un vínculo directo entre la revuelta, su registro y difusión, al conservar las imágenes en un entorno digital de acceso público. Con el confinamiento y las restricciones sanitarias impuestas en 2020 a causa del COVID-19, el archivo adquirió un rol protagónico como plataforma de circulación y memoria en formato virtual.

The *Registro Contracultural* archive is organized as a timeline and brings together works created by sexually dissident artists in the context of the mobilizations. Each entry includes credits for the full creative teams, establishing a system for documenting and preserving art that emerged around the social movement. Published 19 days after the beginning of the social uprising, the website established a direct connection between the revolt, its documentation, and its dissemination by preserving these images within a publicly accessible digital environment. With the lockdowns and public health restrictions imposed in 2020 as a result of COVID-19, the archive assumed a central role as a platform for circulation and memory in a virtual format.

through exhibitions, archives, and curatorial projects that gathered records produced during the mobilizations. This process unfolded in a cultural field tensioned by the social uprising and by the COVID-19 pandemic. As Peters (2020) notes, the 2019 mobilizations obliged museums and cultural centers to review their public role and take action regarding the conflict, whether through openness or withdrawal.

Transferring to the museum art actions born in the heat of the street can alter the force that sustained them. The loss of the live character and the reinstatement of distinctions between art and manifestation transform the way in which these works are perceived and interpreted

EL CUERPO ES AHORA UN CONJUNTO DE PÍXELES (MATUCANA 100, 2024)⁵

La exposición *El cuerpo es ahora un conjunto de píxeles. Performance transfeminista en el estallido social* se presentó entre diciembre de 2024 y enero de 2025 en la Galería Concreta de Matucana 100, centro cultural independiente, sin fines de lucro y dedicado al arte contemporáneo en la capital de Chile. La muestra reunió once registros fotográficos y audiovisuales de performances que tuvieron lugar en Santiago, Valparaíso, Concepción y Valdivia durante el estallido social de 2019. Dichas obras fueron previamente catalogadas en el repositorio digital *Estallido social chileno. Un archivo contracultural de la revuelta social*, alojado en la plataforma Registro Contracultural (2019)⁶, que reúne 35 performances, foto-performances y video-performances producidas durante la revuelta o en los meses posteriores.

La exposición en Matucana 100, de la cual fui cocuradora, trasladó parte de ese archivo al espacio de exhibición a cinco años de las protestas. Se diseñó un montaje adaptado a la arquitectura de la Galería Concreta, ubicada en un piso subterráneo y construida en hormigón visto. La propuesta utilizó la luz como soporte inmaterial y desarrolló un procedimiento denominado pixel sobre concreto, que consistió en disponer las imágenes en pantallas o proyectarlas sobre los muros y el piso de la sala. En el texto curatorial (Figueroa-Taucán & Orellana, 2025), definimos la disforia de espacio como el problema central del montaje, entendida como el vértigo, desajuste y desconcierto producido al trasladar obras concebidas para el espacio público a un entorno institucional controlado. Así se generó una atmósfera oscura, en la que las proyecciones se integraban con la textura del espacio. Las obras se acompañaron de un paisaje sonoro que mezcló sonidos de protesta con música electrónica y de textos de muro que orientaban el recorrido. Las actividades de mediación incluyeron un taller de registro de performance, visitas guiadas, un cine-foro y una performance en vivo.

PIXEL SOBRE CONCRETO

El ingreso a *El cuerpo es ahora un conjunto de píxeles* comenzaba con un descenso hacia el subterráneo de Matucana 100. Las performances se habían producido en un entorno de pavimento, tránsito interrumpido, gases lacrimógenos, cuerpos en desplazamiento y una sonoridad producida por la protesta. El paso al subsuelo dio lugar a la premisa pixel sobre concreto, formulada para nombrar la superposición entre la imagen digital y la materialidad de la Galería Concreta.

La selección de obras se organizó en torno a tres criterios curatoriales: desarrollar una crítica al sistema sexo-género, dialogar con el contexto político reciente y explorar procedimientos propios de la performance más allá de las convenciones del teatro y la danza. Estos criterios orientaron la selección de once obras provenientes del archivo *Estallido social chileno*.

El espacio expositivo se mantenía en penumbras y las obras constituían la única fuente de iluminación, situando la exhibición como un espacio oscuro (Juste, 2023) en que la visibilidad dependía de la luz emitida por las obras y del desplazamiento de les visitantes. La relación entre pixel y concreto se

(Richard, 2024). This is called museification and occurs when practices are separated from the vital dynamics that gave them meaning, transforming themselves into objects available for contemplation and consumption (Hernández, 2022).

These transformations establish the central problem of the article. When practices emerging from contexts of protest enter artistic institutions, their conditions of visibility, their temporality, and the forms in which they can be read change. Actions that occurred in the midst of mobilization reappear as authorial works within an exhibition device, in a new sociopolitical contingency. What follows analyzes a case that evidences what happens when transfeminist

performance enters the gallery, using spatial dysphoria to accompany its process of transition.

EL CUERPO ES AHORA UN CONJUNTO DE PÍXELES (MATUCANA 100, 2024)⁶

The exhibition *El cuerpo es ahora un conjunto de píxeles. Performance transfeminista en el estallido social* (The body is now a collection of pixels. Transfeminist performance in the social upheaval) was presented between December 2024 and January 2025 at the Concrete Gallery of Matucana 100, an independent, non-profit cultural center dedicated to contemporary art in the capital of Chile. The exhibition brought together eleven photographic and

audiovisual records of performances that took place in Santiago, Valparaíso, Concepción, and Valdivia during the 2019 social uprising. These works were previously catalogued in the digital repository *Chilean Social Uprising: A Countercultural Archive of the Social Revolt*, housed on the Countercultural Registry platform (2019),⁶ which brings together 35 performances, photo-performances, and video-performances produced during the uprising or in the months that followed.

The exhibition at Matucana 100 transferred part of that archive to the exhibition space five years after the protests. A display was designed adapted to the architecture of the Concrete Gallery, located on

7 *Somos del débil el protector* (Valdivia, 2019) de Valentina Inostroza, *Orden y patria* (Santiago, 2019) de Cheril Linett y *Duerme tranquila* (Valdivia, 2019) de Valentina Inostroza.

Somos del débil el protector (Valdivia, 2019) by Valentina Inostroza, *Orden y patria* (Santiago, 2019) by Cheril Linett and *Duerme tranquila* (Valdivia, 2019) by Valentina Inostroza.

8 *La playa del lumpen* (Concepción, 2019) de la compañía de teatro Vacila tu hilacha y *Por un verano sin Piñera* (Santiago, 2019) de Rocío Hormazábal Vallecillo.

The Lumpen Beach (Concepción, 2019) by the theater company Vacila tu hilacha and *For a Summer Without Piñera* (Santiago, 2019) by Rocío Hormazábal Vallecillo.

9 Este uso del pavimento como recurso material de la protesta tiene antecedentes en mayo de 1968 en Francia, donde la consigna “¡Bajo los adoquines, la playa!” emergió en el contexto de la remoción de adoquines para la construcción de barricadas, asociando ese gesto a una idea de libertad y transformación del orden social (Kaufmann, 2011).

This use of pavement as a material resource of protest has precedents in May 1968 in France, where the slogan “Beneath the pavement, the beach!” emerged in the context of the removal of cobblestones for the construction of barricades, associating that gesture with an idea of freedom and transformation of the social order (Kaufmann, 2011).

volvió estructural. La imagen digital activaba el espacio, mientras el concreto devolvía a las obras el peso material de la institución. El texto de muro, instalado en vinilo reflectante como el de las señá-léticas callejeras, quedaba sometido a esa misma lógica, volviendo su lectura intermitente y depen-diente de la posición del cuerpo visitante. Allí se formulaba el problema central de la muestra:

Diseñamos esta propuesta haciéndonos cargo del vértigo, el desajuste y el desconcierto producidos por exhibir piezas creadas para la calle en una galería de artes visuales, problema constitutivo al que llamamos disforia de espacio. Relevamos la imagen digital como soporte inmaterial que, en la actualidad, es el modo de existencia de estas performances. Decidimos, entonces, que las pantallas serían nuestras aliadas, dispositivos de compañía y cuerpos pro-visorios para disponer las obras en los muros de cemento de la Galería Concreta. Este fue el método para consolidar museográficamente nuestro punto de vista y acompañar a las imáge-nes en su proceso de transición, en su cambio de soporte, en su viaje hacia un nuevo cuerpo: el de lxs espectadorxs. (Figueroa-Taucán y Orellana, 2025, p. 67)

La primera obra del recorrido era *Estado de Rebeldía III* de Cheril Linett, proyectada en el piso sobre un rectángulo de PVC blanco. Concebida para una visión cenital mediante dron, en la galería producía una continuidad visual entre el cemento de la calle y el concreto del espacio expositivo. Esta operación muestra la disforia de espacio a nivel museográfico, por lo cual se desarrollará en la siguiente sección.

En *Si ustedes nos apuñalan, nosotrxs cortamos cabezas*, del Colectivo Maygara, un fragmento audio-visual se proyectaba sobre un plástico semitransparente suspendido entre dos pilares, generando una proyección residual o fantasma en el muro posterior. Esta imagen aludía al estado actual del ex-presidente Sebastián Piñera, quien en un comunicado de prensa declaró la guerra al pueblo de Chile (Piñera, 2019). Su figura quedaba suspendida entre la presencia visual y la imposibilidad de resolu-ción política tras su muerte en 2024, en impunidad y sin enfrenatar procesos judiciales por violaciones a los derechos humanos. Entre el plástico y el muro, la luz se trasladaba al cuerpo de les visitantes y su sombra aparecía en el soporte.

La disforia de espacio convoca a un espectador-cuerpo que, para ver, debe aceptar que su propia materia interviene en la imagen, que su presencia es parte de lo que está viendo. La sombra es la inscripción del presente en la memoria del pasado, la prueba de que la revuelta solo persiste si hay cuerpos dispuestos a interponerse en su luz. El montaje es una situación perceptiva donde el público descubre, al moverse, que también es responsable de la supervivencia de esas imágenes.

Los ejes *La omnipresencia del verde*⁷ y *Bajo el pavimento, la playa*⁸ se organizaron como trípticos de pantallas LED. En el primero, registros de performance incorporaban la presencia policial mediante confrontaciones o gestos de ironización. La alineación horizontal de las pantallas a la altura de los ojos retomaba convenciones del cubo blanco (O’Doherty , 1986), pero su funcionamiento audiovisual alteraba esa disposición al generar composiciones espontáneas en que los cuerpos de performers se intercalaban con registros de la policía en un *loop* entre Santiago y Valdivia.

a basement level and constructed in exposed concrete. The proposal used light as an immaterial support and developed a procedure called pixel on concrete, which consisted of arranging the images on screens or projecting them onto the walls and floor of the gallery. In the curatorial text (Figueroa-Taucán & Orellana, 2025), we defined spatial dysphoria as the central problem of the display, understood as the vertigo, misalign-ment, and disorientation produced by transferring works conceived for public space to a controlled insti-tutional environment. Thus a dark atmosphere was generated, in which the projections integrated with the texture of the space. The works were accompanied by a soundscape that mixed protest sounds with electronic

music and wall texts that oriented the visitor’s path. The mediation ac-tivities included a performance docu-mentation workshop, guided visits, a film forum, and a live performance.

PIXEL ON CONCRETE

Entering *El cuerpo es ahora un conjunto de píxeles* began with a descent into the basement level of Matucana 100. The performances had originally been produced in an environment of pavement, interrupted circula-tion, tear gas, bodies in motion, and a soundscape generated by protest. The transition underground gave rise to the premise pixel on concrete, formulated to name the superimpo-sition of the digital image onto the materiality of Galería Concreta.

The selection of works was organized around three curatorial criteria: to develop a critique of the sex-gender system, to engage with the recent political context, and to explore procedures specific to performance beyond the conventions of theatre and dance. These criteria guided the selection of eleven works from the Chilean Social Uprising archive.

The exhibition space remained in semi-darkness, with the works serving as the sole source of illumi-nation, situating the exhibition as a dark space (Juste, 2023) in which visibility depended on the light emitted by the works and on visitors’ movement through the gallery. The relationship between pixel and concrete became structural. The

digital image activated the space, while the concrete returned to the works the material weight of the institution. The wall text, installed in reflective vinyl similar to that used in street signage, was subjected to the same logic, rendering its legibility intermittent and dependent on the position of the visitor’s body. It was here that the central problem of the exhibition was articulated:

We designed this exhibition by addressing the vertigo, dislocation, and disorientation produced by exhibiting works created for the street within a visual arts gallery, a constitutive problem that we call spatial dysphoria. We foregrounded the digital image as an immaterial support that, at present, constitutes

10 *Falo x Falo* (Valparaíso, 2019) por Jazmín Ra y *Nacer ceniza, morir maleza* (Santiago, 2020) por Diegx Argote.

Falo x Falo (Valparaíso, 2019) by Jazmín Ra and *Nacer ceniza, Morir maleza* (Santiago, 2020) by Diegx Argote.

11 *Limpia* (Santiago, 2020) por Marcela Maga Inostroza y *Procesión a media asta* (Santiago, 2020) por Andrés Valenzuela.

Limpia (Santiago, 2020) by Marcela Maga Inostroza and *Procesión a media asta* (Santiago, 2020) by Andrés Valenzuela.

12 Conocido como Plaza Italia desde 1910, cuando la comunidad italiana residente en Santiago donó el *Monumento al Genio de la Libertad* con motivo del centenario de la independencia. Su nombre oficial pasó a ser Plaza Baquedano en 1928, cuando se instaló el monumento al general Manuel Baquedano, comandante en jefe del ejército chileno durante la Guerra del Pacífico. En el contexto del estallido social de 2019, el espacio fue rebautizado popularmente como Plaza de la Dignidad o Plaza Dignidad.

Known as Plaza Italia since 1910, when the Italian community residing in Santiago donated the *Monumento al Genio de la Libertad* (Monument to the Genius of Liberty) to commemorate the Centenary of Chilean independence. Its official name was changed to Plaza Baquedano in 1928, following the installation of the monument to General Manuel Baquedano, commander-in-chief of the Chilean Army during the War of the Pacific. In the context of the 2019 social uprising, the site was popularly renamed *Plaza de la Dignidad*, or *Plaza Dignidad* (Dignity Square).

the mode of existence of these performances. We therefore decided that screens would become our allies—devices of accompaniment and provisional bodies through which to situate the works on the concrete walls of Galería Concreta. This was the method through which we sought to consolidate our curatorial position in exhibition design terms and to ac-company the images in their process of transition, in their change of sup-port, in their journey toward a new body: that of the viewers. (Figueroa-Taucán & Orellana, 2025, p. 67)

The first work encountered in the exhibition was *Estado de Rebeldía III* (State of Rebellion III) by Cheril Linett, projected onto the floor over a white pvc rectangle. Originally

En el segundo, acciones realizadas en Concepción y Santiago utilizaban elementos asociados a un día de playa para habitar temporalmente arenales urbanos producidos por la ruptura del pavimento, con el objetivo de lanzar proyectiles a la policía⁹. La línea del horizonte se mantenía a la misma altura en las tres imágenes, atravesando la composición museográfica. En el espacio oscuro, este horizonte LED no remitía a un exterior ni a un paisaje abierto, sino a una continuidad producida por las pan-tallas. En ambos ejes aparecía la consigna “Por un verano sin Piñera”, un deseo colectivo de aquel octubre que, en el momento de la exposición, adquiriría una nueva capa de lectura a casi un año de su muerte sin condena judicial, estableciendo cruces entre temporalidades políticas divergentes.

En la segunda sala se encontraban dos dípticos audiovisuales y un mapa mural. En *Frente genital*¹⁰, artistas en solitario hacían de la genitalidad un gesto público mediante acciones como orinar sobre un arma de fuego o realizar un truco travesti —esconder el pene y los testículos en las cavidades del cuerpo— frente a edificios institucionales. En *Banderas mojadas*¹¹, la bandera chilena aparecía empapada y embarrada en acciones lentas y repetitivas, profanando el emblema patrio en defensa del derecho a la protesta. Al fondo, un gran mapa situaba los recorridos de las acciones en relación con la ciudad. Pese a la carga política de estas obras, su disposición retomaba convenciones del cubo blanco (O’Doherty, 1986), en la alineación de los dípticos a la altura de los ojos y en la distancia homogénea entre pantallas, mientras el mapa funcionaba como dispositivo de contextualización frontal y el único elemento impreso de la muestra. Esta coexistencia muestra que la disforia de espa-cio emerge entre formas expositivas canónicas que persisten, a pesar de los deseos de innovación.

La tercera sala contenía un microcine que reproducía el funcionamiento de la caja negra (Bishop, 2024), con una disposición frontal de la proyección y una atención sostenida en el tiempo de vi-sionado. El análisis de Uroskie (2014) permite precisar este punto, al sostener que la expansión del audiovisual no reemplaza los paradigmas anteriores, sino que genera una zona de convivencia donde la estabilidad del museo moderno se combina con ritmos y duraciones heredados del cine y el videoarte.

La ubicación subterránea introducía una paradoja. Un proyecto orientado a visibilizar prácticas sexo-disidentes fuera del *underground* quedó inscrito en un espacio donde la localización subterránea y el paisaje sonoro electrónico, reproducían elementos perceptivos asociados a esa escena cultural.

Los usos inesperados del espacio mostraron la agencia del público y trajeron al presente la memoria de vulneraciones y resistencias aún sin resolución. Entre las obras, *Estado de Rebeldía III* permite observar con especial claridad la dimensión museográfica de la disforia de espacio.

SUBVERTIR EL DRON

A inicios de noviembre de 2019, la Intendencia de la Región Metropolitana anunció un reforzamiento en la vigilancia aérea de las protestas multitudinarias que se congregaban en la Plaza Dignidad¹², ubicada en el centro de Santiago, a través de un sistema de 17 drones operados colaborativamente por Carabineros de Chile y la Policía de Investigaciones. Desde el 18 de octubre hasta el momento de

conceived for an aerial viewpoint through drone footage, within the gallery it produced a visual continui-ty between the concrete pavement of the street and the concrete surface of the exhibition space. This operation demonstrates spatial dysphoria at the exhibition design level and will therefore be examined in the follow-ing section.

In *Si ustedes nos apuñalan, nosotrxs cortamos cabezas* (If You Stab Us, We Cut Off Heads) by Colectivo Maygara, an audiovisual fragment was projected onto a sheet of semitransparent plastic suspended between two pillars, generating a residual or phantasmal projection onto the wall situated behind. This image alluded to the figure of former

Chilean president Sebastián Piñera, who, in a public speech during the revolts, declared himself to be “at war against a powerful enemy” (Piñera, 2019). His figure remained suspended between visual presence and the con-troversies produced by his political decisions. Between the plastic surface and the wall, the projected light ex-tended over the bodies of the visitors, whose shadows appeared within the support of the image.

Spatial dysphoria convokes a body-spectator that, in order to see, must accept that its own material presence intervenes in the image, that its presence forms part of what is observed. The shadow is the inscription of the present within the memory of the past, proof that the

uprising persists only insofar as there exist bodies willing to interrupt its light. The installation becomes a perceptual situation in which visitors discover, through movement, that they too are responsible for the survival of these images.

The sections *The Omnipresence of Green*⁷ and *Beneath the Pavement, the Beach*⁸ were organized as triptychs of LED screens. In the first, performance records incorporated the presence of the police through acts of confron-tation or gestures of irony. The hor-izontal alignment of the screens at eye level drew on the conventions of the white cube (O’Doherty, 1986), yet their audiovisual operation disrupt-ed this arrangement by generating spontaneous compositions in which

ese anuncio, ya había 165 detenides, cuya identificación fue consecuencia del uso de siete drones. A pesar de no contar con datos posteriores actualizados, es razonable suponer que esta cifra continuó aumentando conforme se ampliaba la cantidad de dispositivos.

El Estado optó por la vigilancia aérea como un modo de control de la población movilizada, en un intento por neutralizar la experiencia de crisis. Parte de esa vivencia colectivizada implicó responder a la represión mediante prácticas como obstaculizar los drones policiales con luz láser o lanzar piedras, acciones que se volvieron habituales durante las jornadas de protesta. Sin embargo, esta performance optó por otras vías para hacer frente a la mirada del poder.

El 25 de octubre de 2019, el proyecto Yeguada Latinoamericana, creado y dirigido por Cheril Linett, realizó la performance *Estado de Rebeldía III* en la Plaza Dignidad y sus alrededores. En ella se utilizó un dron para el registro fotográfico y audiovisual de una acción de pintura vial diseñada para ser vista desde el aire, que le artista describió como “un mensaje para la yuta que nos sapea desde el cielo a diario con sus helicópteros y drones” (Cheril Linett, 2019). Esta pieza hizo uso de los procedimientos de vigilancia como motor artístico. La operación invierte el uso del dron y anticipa su reconfiguración en el espacio expositivo, donde la disforia de espacio se manifiesta como desplazamiento de la mirada y de la posición del cuerpo.

En *Estado de Rebeldía III*, 19 performers —entre quienes yo misma me encontraba— salimos a las calles con vestuarios semitransparentes de color fucsia y una cola de yegua entre las piernas. Partimos desde el margen de las concentraciones más densas de la multitud en protesta, y estampamos la frase “Estado de Rebeldía” con pintura vial sobre el pavimento, utilizando un stencil gigante fabricado con cartón. Las letras fueron pintadas en medio de la calle, lo que implicó cortar el tránsito durante su ejecución. A medida que nos acercábamos a la Plaza Dignidad, más personas se sumaban y se situaban a nuestro alrededor, haciendo espacio entre las multitudes y ampliando la superficie de la manifestación. Dispusimos nuestros cuerpos alrededor de la pintura aún fresca, mostrando la cola de yegua hacia arriba en una composición creada especialmente para ser registrada desde el aire.

En Chile, el vuelo de drones está regulado por las Normas Aeronáuticas dictadas por la Dirección General de Aeronáutica Civil. Durante el estallido, las autorizaciones quedaron suspendidas a propósito del Estado de Excepción Constitucional decretado por el gobierno de Sebastián Piñera:

Un dictamen mediante el cual se suspenden o restringen en el país derechos fundamentales de los ciudadanos, ampliando así las facultades del gobierno en el ejercicio policial y militar del poder (...). El problema que esta figura plantea es que se trata de una suspensión de los derechos de las personas que opera ella misma conforme a derecho. (Rojas, 2023, p. 27)

Los drones fueron resignificados en esta performance como una tecnología de registro que buscó expandir el potencial desestabilizador de los cuerpos movilizados, apropiándose de un dispositivo de vigilancia propio del orden policial-militar que hoy permite su exhibición en espacios artísticos. A pesar de la imposibilidad de traducir el malestar de octubre en un proyecto de nueva Constitución,

the bodies of performers alternated with images of the police in a looping sequence between Santiago and Valdivia.

In the second, actions carried out in Concepción and Santiago used elements associated with a beach day to temporarily inhabit urban sandy areas produced by the rupture of pavement, with the objective of throwing projectiles at the police.” The horizon line was maintained at the same height in the three images, traversing the museographic composition. In the dark space, this led horizon did not refer to an exterior or to an open landscape, but rather to a continuity produced by the screens. In both sections appeared the slogan “For a Summer Without Piñera,” a

demand from that October which, at the moment of the exhibition, acquired a new layer of reading almost a year after his death, establishing crossings between divergent political temporalities.

In the second room were two audiovisual diptychs and a mural map. In *Frente genital (Genital Front)*,¹⁰ solitary artists made genitality a public gesture through actions against institutional buildings. In *Banderas mojadas (Wet Flags)*,¹¹ the Chilean flag appeared soaked and muddied in slow and repetitive actions, desecrating the national emblem in defense of the right to protest. At the back, a large map situated the routes of the actions in relation to the city. Despite the political weight of these

works, their arrangement recalled conventions of the white cube (O’Doherty, 1986), in the alignment of the diptychs at eye level and in the homogeneous distance between screens, while the map functioned as a frontal contextualization device and the only printed element of the exhibition. This coexistence shows that spatial dysphoria emerges between canonical exhibition forms that persist, despite desires for innovation.

The third gallery contained a microcinema that reproduced the logic of the black box (Bishop, 2024), with a frontal projection arrangement and an attentional mode structured by the duration of viewing. Uroskie’s (2014) analysis helps clarify this

point by arguing that the expansion of audiovisual media does not replace earlier paradigms but instead generates a zone of coexistence in which the stability of the modern museum is combined with temporal rhythms and durations inherited from cinema and video art.

The subterranean location introduced a paradox. A project intended to make sexually dissident practices visible beyond the underground became situated within a space where both its below-ground location and its electronic soundscape reproduced perceptual elements associated with that very cultural scene.

Unexpected uses of the exhibition space revealed the agency of visitors and brought into the present



Figura 1 | Figure 1
Exhibition View
Nota. Vista de El cuerpo es ahora un conjunto de píxeles en la Galería Concreta de Matucana 100, Santiago de Chile. Registro fotográfico por Franco Barrios Heredia (2024).
Exhibition View
Note. View of El cuerpo es ahora un conjunto de píxeles at Galería Concreta, Matucana 100, Santiago, Chile. Photograph by Franco Barrios Heredia (2024).

Figura 2 | Figure 2
Estado de Rebeldía III / Yeguada Latinoamericana.
Nota. Performance por Cheril Linett. Registro aéreo por Juan Pablo Miranda. (2019)
Estado de Rebeldía III / Yeguada Latinoamericana
Note. Performance by Cheril Linett. Aerial documentation by Juan Pablo Miranda (2019).

la experiencia no desapareció por completo, sino que se transformó y sobrevivió en formas nuevas y frágiles, como estas imágenes creadas para ser vistas desde el cielo.

En vínculo con la propuesta espacial que le artista creó para la calle, *Estado de Rebeldía III* se exhibió en la Galería Concreta como una instalación proyectada sobre un soporte blanco de PVC instalado a ras de piso. Observar esta performance en la galería requería mirar hacia abajo y adoptar una perspectiva semejante a la visión aérea de la obra en el espacio público, situando a les visitantes en la posición de una cámara cenital y estableciendo una continuidad material entre el cemento de la calle y el concreto de la galería.

Al mismo tiempo, se presentaron variaciones no previstas. El público pisaba la proyección, dejando huellas y manchas que alteraban su visualidad. Esta interacción no anticipada conectaba la manifestación con el presente expositivo, ya que en ninguno de los dos casos era posible controlar el desplazamiento físico de las personas. Asimismo, la proyección en el piso introducía una segunda variación: la sombra de les visitantes, al interponerse en el haz lumínico, desplazaba la imagen hacia el cuerpo. Este efecto no había sido considerado en el diseño museográfico. La sombra se convertía así en una forma de participación involuntaria que transformaba la imagen mediante el movimiento del público. En ese desplazamiento, la memoria de la revuelta se activaba nuevamente en el presente de la exhibición.

Para comprender plenamente el contexto de la exhibición, es necesario situarla en la trayectoria reciente del Matucana 100. Durante la revuelta, la institución adoptó un posicionamiento público explícito a favor de las movilizaciones. Este marco institucional rearticuló la disforia de espacio y la puso en diálogo con una programación políticamente comprometida.

LA POLÍTICA CULTURAL DE MATUCANA 100 COMO MARCO DE EXHIBICIÓN

Cuando *El cuerpo es ahora un conjunto de pixeles* llegó a la Galería Concreta, el desafío consistió en devolver las imágenes al mundo físico sin traicionar su procedencia callejera. Esta decisión dialogó directamente con la trayectoria reciente de Matucana 100, una institución independiente de gestión privada sin fines de lucro que, durante el estallido social, adoptó un posicionamiento político explícito frente a la crisis. En los días posteriores al 18 de octubre, Matucana 100 afirmó que el arte y la cultura tenían responsabilidad en el momento que enfrentaba el país y firmó un comunicado público junto con otros agentes de las artes escénicas en el que afirmaban:

Hoy se necesita más que nunca que puestas en escena, performances, dramaturgias, cantos, danzas, números, obras, música, todo lo que su creatividad y solidaridad le permita, salga a la calle, a las plazas, a las poblaciones. Hoy necesitamos que los espacios culturales abran sus puertas a toda la comunidad. Que el arte sea, efectivamente, un derecho y no un privilegio. (Artistas Escénicos de Chile y Wallmapu, 2019)

memories of violations and forms of resistance that remain unresolved. Among the works, *Estado de Rebeldía III* offers a particularly clear example of the exhibition design dimension of spatial dysphoria.

SUBVERTING THE DRONE

In early November 2019, the Metropolitan Regional Government announced a reinforcement of aerial surveillance of the massive protests that congregated in *Plaza Dignidad* (Dignity Square),¹² located in downtown Santiago, through a drone system operated collaboratively by Chilean Carabineros and the Investigations Police.

On October 25, 2019, the project *Yeguada Latinoamericana*, created

and directed by Cheril Linett, staged the performance *Estado de Rebeldía III* (State of Rebellion III) in *Plaza Dignidad* and its surrounding areas. The work employed a drone to produce photographic and audiovisual documentation of a street-painting intervention designed to be viewed from above, which the artist described as “a message to the cops who snitch on us from the sky every day with their helicopters and drones” (Cheril Linett, 2019). This piece appropriated the procedures of surveillance as an artistic engine. The operation inverted the function of the drone and anticipated its later reconfiguration within the exhibition space, where spatial dysphoria manifests itself through a displacement of the gaze and of the body’s position.

In *Estado de Rebeldía III* (State of Rebellion III), nineteen performers—among whom I myself found myself—took to the streets wearing semi-transparent fuchsia costumes and a horse tail between our legs. We departed from the margins of the densest concentrations of the protesting multitude, and we stamped the phrase “State of Rebellion” with road paint on the pavement, using a giant stencil fabricated from cardboard. The letters were painted in the middle of the street, which meant cutting off traffic during its execution. As we approached Dignity Square, more people joined and positioned themselves around us, making space among the crowds and expanding the surface of the demonstration. We arranged our bodies around the

still-wet paint, displaying the horse tail pointing upward in a composition created especially to be recorded from the air.

In Chile, drone flights are regulated by the Aeronautical Regulations issued by the General Directorate of Civil Aviation. During the social uprising, flight authorizations were suspended as a result of the Constitutional State of Emergency decreed by the government¹³.

According to Rojas: “A ruling by which fundamental rights of citizens are suspended or restricted in the country, thus expanding the government’s faculties in the police and military exercise of power (...). The problem that this figure raises is that it is a suspension of the rights of

Figura 3 | Figure 3

Montaje museográfico de *Estado de Rebeldía III* / *Yeguada Latinoamericana* Nota. Vista de *El cuerpo es ahora un conjunto de pixeles* en la Galería Concreta de Matucana 100, Santiago de Chile. Registro fotográfico por Andrés Valenzuela. (2024).

Exhibition Design for *Estado de Rebeldía III* / *Yeguada Latinoamericana* Note. View of *El cuerpo es ahora un conjunto de pixeles* at Galería Concreta, Matucana 100, Santiago, Chile. Photograph by Andrés Valenzuela (2024).

persons that operates itself in accordance with law” (Rojas, 2023, p. 27).

The drones were re-signified in this performance as a recording technology that sought to expand the destabilizing potential of mobilized bodies, appropriating a surveillance device inherent to the police-military order that today enables its exhibition in artistic spaces.

In dialogue with the spatial proposal that the artist originally developed for the street, *Estado de Rebeldía III* was exhibited at Galería Concreta as an installation projected onto a white PVC surface placed directly on the floor. Viewing this performance in the gallery required looking downward and adopting a perspective similar to the aerial viewpoint from

which the work was conceived in public space, positioning visitors in the place of an overhead camera and establishing a material continuity between the concrete pavement of the street and the concrete surfaces of the gallery.

At the same time, unforeseen variations emerged. Visitors stepped onto the projection, leaving footprints and marks that altered its visual appearance. This unanticipated interaction connected the protest with the exhibitionary present, since in neither context was it possible to fully control the physical movement of people. The floor projection also introduced a second variation: as visitors’ shadows interrupted the beam of light, the image was displaced onto

their bodies. This effect had not been anticipated in the exhibition design. The shadow thus became a form of involuntary participation that transformed the image through the movement of the audience. Through this displacement, the memory of the revolt was once again activated within the present of the exhibition.

MATUCANA 100’S CULTURAL POLICY AS AN EXHIBITIONARY FRAMEWORK

When *El cuerpo es ahora un conjunto de pixeles* (The Body is Now a Set of Pixels) arrived at the Concrete Gallery, the challenge consisted of returning the images to the physical world without betraying their street origin. This decision engaged directly with the recent trajectory

of Matucana 100, an independent institution of private non-profit management that, during the social uprising, adopted an explicit political positioning regarding the crisis. In the days following October 18th, Matucana 100 stated that art and culture had responsibility in the moment the country was facing and signed a public statement together with other agents of the performing arts in which they affirmed:

Today, more than ever, we need stagings, performances, dramaturgies, songs, dances, acts, plays, music—everything that creativity and solidarity can make possible—to take to the streets, the squares, and the neighborhoods. Today, we need cultural spaces to open their doors to the entire community. We need art

En lugar de replegarse, el centro cultural organizó cabildos, encuentros sectoriales y programas como Arte Presente, orientados a habilitar espacios de deliberación, producción y circulación artística en diálogo con el contexto político (Matucana 100, 2019a, 2019b, 2019c, 2019d). Con esto se alejó del ideal de contenedor neutro, asociado a la euforia de espacio (Krauss, 1990).

Considerando estos antecedentes, *El cuerpo es ahora un conjunto de píxeles* se instaló en un centro cultural que ya había tomado posición frente a las causas que dieron origen a las obras. La muestra no ingresó a una institución que buscara diluir el conflicto político, sino a una que había reconfigurado su misión durante la revuelta y comprendía su infraestructura como plataforma para discutir transformaciones sociales. Esta continuidad incidió en el modo en que la disforia de espacio se desplegó en el caso. La institución no buscó suavizar la procedencia callejera de los registros, lo que trasladó la disforia al nivel museográfico, llevando al equipo a diseñar estrategias expositivas para asumir la transición entre calle, archivo digital y sala subterránea.

La recepción cuantitativa de la muestra complementa esta lectura. El centro cultural no implementó estudios de audiencias, pero registró un flujo de 6.764 visitantes mediante un software provisto por Retail Check, cifra significativa para una exhibición situada en una sala subterránea y con una programación deliberadamente política. Este dato no permite evaluar experiencias interpretativas, pero muestra una circulación sostenida. El equipo de la exposición organizó activaciones presenciales y virtuales, las cuales ampliaron los modos de encuentro con las obras, pero no fueron sistematizadas como insumos de análisis.

En el plano de la recepción crítica, aunque diversos medios reprodujeron el comunicado de prensa, solo la Fundación Mecenas —dedicada a la difusión de arte cuir— publicó una reseña propia. Su autora destacó que la exposición “alberga luces intensas, irónicas y dolorosas, diseñadas para provocar al observador a través de la denuncia de la violencia política sexual” (Caneo, 2025), subrayando el carácter de estas performances como respuestas de personas sexodisidentes ante la represión estatal de la revuelta. Esta recepción acotada no contradice el sentido de la muestra y evidencia los límites de los circuitos especializados para abordar prácticas transfeministas de origen callejero, aun cuando ingresan a instituciones comprometidas con su difusión.

El caso mostró que la disforia de espacio se manifiesta también en instituciones con posicionamiento político explícito. En Matucana, la disforia no enfrentó un museo que buscara ocultar los sistemas de poder, sino que se desplegó en un centro cultural que había decidido participar activamente del proceso social. La muestra se convirtió en un punto de cruce entre un archivo transfeminista que resguarda prácticas insurgentes y una institución que abrió su infraestructura a la deliberación colectiva.

to become, in practice, a right rather than a privilege. (Performing Artists of Chile and Wallmapu, 2019)

Rather than retreating, the cultural center organized *cabildos* (citizens' assemblies), sector-specific meetings, and programs such as *Arte Presente* (*Present Art*), aimed at creating spaces for deliberation, artistic production, and circulation in dialogue with the political context (Matucana 100, 2019a, 2019b, 2019c, 2019d). In doing so, it moved away from the ideal of the neutral container associated with spatial euphoria (Krauss, 1990).

The Body is Now a Set of Pixels was installed in a cultural center that had already taken a position regarding the causes that gave rise to the works. The exhibition entered an

institution that had reconfigured its mission during the uprising and understood its infrastructure as a platform to discuss social transformations. This continuity impacted the way in which spatial dysphoria unfolded in this case. The institution transferred the street-based origin to the museographic level, leading the team to design exhibition strategies to assume the transition between street, digital archive, and underground gallery.

CONCLUSIONS

The institutional trajectory and curatorial decisions of the exhibition examined in this work—relating to curatorial discourse, museographic design, and its relationship with architecture—alter the initial conflictive dimension of the works and relocate it within perceptual regimes inherited from the modern paradigm. However, the conflict did not disappear. It changed in scale and in place. It shifted toward the interior of the cultural center without necessarily transforming its structural conditions.

Light operated as a central museographic support, associated with the fragility of political memory in the present. Its immaterial character

CONCLUSIONES

La trayectoria institucional y las decisiones expositivas de la muestra examinada en este trabajo —relativas al discurso curatorial, al diseño museográfico y a su relación con la arquitectura— alteran la dimensión conflictiva inicial de las obras y la relocalizan dentro de regímenes perceptivos heredados del paradigma moderno. Sin embargo, el conflicto no desapareció. Cambió de escala y de lugar. Se desplazó hacia el interior del centro cultural sin transformar necesariamente sus condiciones estructurales.

La luz operó como soporte museográfico central, asociada a la fragilidad de la memoria política en el presente. Su carácter inmaterial evitó la clausura simbólica del acontecimiento, mientras que su dependencia de la oscuridad organizó una experiencia perceptiva basada en la intermitencia. Las imágenes aparecían y desaparecían en relación con el movimiento. El cuerpo del público fue un agente constitutivo de la imagen. Al interrumpir el haz lumínico, proyectar sombras y modificar los registros visuales, les visitantes activaron formas de participación no prescritas por el dispositivo. La imagen se volvió una relación contingente, dependiente de la presencia y el desplazamiento de los cuerpos.

La disforia de espacio se manifiesta en el encuentro entre operaciones de innovación y regímenes expositivos canónicos —como el cubo blanco, la caja negra y el espacio oscuro—. Esta coexistencia confirma que se trata de fuerzas en tensión. La euforia de espacio tiende a estabilizar y despolitizar la relación expositiva. La disforia hace visibles sus límites y se activa cuando las instituciones del arte alojan memorias conflictivas que exceden sus marcos tradicionales de inteligibilidad. Más que un efecto puntual, constituye un campo de operaciones donde se negocian, sin resolverse, las relaciones entre arte, política e institución.

El escenario político actual, marcado por el avance de proyectos que han construido su legitimidad en oposición al estallido social —como el del presidente José Antonio Kast—, reconfigura las condiciones de circulación de estas prácticas. En este contexto, la disforia de espacio permite analizar exposiciones y también orientar intervenciones críticas en los modos en que las instituciones gestionan memorias recientes en disputa.

La aplicación de esta noción en otros casos desarrollados en el marco de la investigación confirma su potencial más allá de la situación analizada. Su proyección futura exige profundizar la dimensión queer. Esto implica incorporar el pensamiento trans como marco epistemológico para examinar cómo los dispositivos espaciales producen, regulan o desestabilizan formas de existencia en contextos de creciente conservadurismo. ●

prevented the symbolic closure of the event, while its dependence on darkness organized a perceptual experience based on intermittency. The images appeared and disappeared in relation to movement. The body of the public was a constitutive agent of the image. By interrupting the light beam, projecting shadows, and modifying the visual records, visitors activated forms of participation not prescribed by the device. The image became a contingent relationship, dependent on the presence and displacement of bodies.

Spatial dysphoria manifests itself in the encounter between operations of innovation and canonical exhibition regimes—such as the white cube, the black box, and the dark space. This

coexistence confirms that these are forces in tension. Spatial euphoria tends to stabilize and depoliticize the exhibition relationship. Dysphoria makes its limits visible and activates itself when art institutions house conflictive memories that exceed their traditional frameworks of intelligibility. More than an isolated effect, it constitutes a field of operations where the relations between art, politics, and institution are negotiated, without being resolved. ●

REFERENCIAS
REFERENCES

American Psychiatric Association. (1980). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (3rd ed.). <https://doi.org/10.1176/appi.books.9780521315289.dsm-iii>

Artistas Escénicos de Chile y Wallmapu. (2019, 19 de noviembre). *Comunicado público de artistas escénicos de Chile y Wallmapu en repudio a la violencia policial y las prácticas de terrorismo de Estado* [Comunicado]. Universidad de Chile. <https://www.uchile.cl/noticias/159465/comunicado-publico-de-artistas-esencicos-de-chile-y-wallmapu>

Bishop, C. (2013). *Radical museology, or, what’s ‘contemporary’ in museums of contemporary art?* Koenig Books.

Bishop, C. (2024). *Disordered attention: How we look at art and performance today*. Verso.

Bjerregaard, P. (2020). Introduction: *Exhibitions as research*. En P. Bjerregaard (Ed.), *Exhibitions as research: Experimental methods in museums* (pp. 1-16). Routledge.

Bronfman, P. (2022). Performing art as a new form of youth participation and engagement in politics: The case of Chileans’ social outburst. *Citizenship Teaching & Learning*, 17(3), 381–397. https://doi.org/10.1386/ctl_00099_1

Caneo, C. (2025). *El cuerpo es ahora un conjunto de píxeles: Performance transfeminista en el estallido social* [Reseña]. Fundación Mecenás. <https://www.fundacionmecenass.cl/post/el-cuerpo-es-ahora-un-conjunto-de-pixelles-performance-transfeminista-en-el-estallido-social>

Castillo, A. (2021). De yeguas, rebeldías y corpo-políticas. En R. Pradenas y C. Linett (Comps.), *Anarcografías del cuerpo: Performances de Cheril Linett (2015–2021)* (pp. 257–275). Trío Editorial.

Linett, C. [@cherillinett]. (2019, 27 de octubre). *Estado de Rebelión III. Yeguada Latinoamericana. Creada y dirigida por Cheril Linett. Seguimos hermanadas resistiendo ante la brutalidad del autoritarismo* [Fotografías de Instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/B4IW21DpTDeiNDXO9bX2rrFX-8j3Y6qheBTICsO/>

de la Fuente, A. (2023). En medio de la protesta en Chile: Transfeminismo performático en Las Tesis y Yeguada Latinoamericana. En D. Maureira (Ed.), *Visualidades políticas: Fugas en*

torno al estallido (pp. 59–78). Metales Pesados.

Figueroa-Taucán, I., & Orellana, N. (2025a). El cuerpo es ahora un conjunto de píxeles: Performance transfeminista en el estallido social. En N. Orellana (Ed.), *Performance transfeminista en el estallido social: Archivo, exposición, escrituras y activaciones* (pp. 65–96). Imagen y Palabra & Registro Contracultural.

Flick, U. (2014). *An introduction to qualitative research* (5th ed.). SAGE.

Glavic, K., & Pinto Veas, I. (2020). Alejandra Castillo: “La revuelta de octubre del año pasado se planteó en y desde las imágenes”. *laFuga*, 24. <https://lafuga.cl/alejandra-castillo/994>

Gordon-Zolov, T. (2023). Chile’s estallido social and the art of protest. *Sociologica*, 17(1), 41–55. <https://doi.org/10.6092/issn.1971-8853/16817>

Hernández, C. N. (2022). La museificación de la obra de arte y de la ciudad: un ensayo sobre la figura del Museo en el pensamiento de Giorgio Agamben y Guy Debord. *Valenciana*, 15(29), 315–345. <https://doi.org/10.15174/rv.v14i29.622>

Juste, C. (2023). From the White Cube to the Black Box and back: Lighting design for new media art exhibitions. *Déméter*, (10). <https://doi.org/10.54563/demeter.1346>

Kaufmann, J.-C. (2011). *Cuerpos de mujeres, miradas de hombres: sociología de los senos desnudos*. LOM Ediciones

Krauss, R. E. (1990). The cultural logic of the late capitalist museum. *October*, (54), 3–17. <https://www.jstor.org/stable/778666>

Linett, C. (2020). Proyecto Yeguada Latinoamericana: performance y feminismo disidente. *Cuadernos de Teoría Social*, 6(12), 86–106. <https://doi.org/10.32995/0719-64232020v6n12-109>

Llanos, B. (2021). Revuelta feminista en Chile: Cultura visual y performance. *Literatura y Lingüística*, (44), 169–184. <http://dx.doi.org/10.29344/0717621x.44.3024>

Matucana 100. (2019a, noviembre). *Cabildo cultural ciudadano*. <https://www.m100.cl/noticias/cabildo-cultural-ciudadano/>

Matucana 100. (2019b). *Matucana 100 fue sede del primer gran Cabildo de Artes Visuales de Chile*. <https://www.m100.cl/noticias/matucana-100-fue-sede-del-primer-gran-cabildo-de->

[artes-visuales-de-chile/">artes-visuales-de-chile/](#)

Matucana 100. (2019c, 27 noviembre). *Encuentro constituyente de música en M100*. <https://www.m100.cl/noticias/87779/>

Matucana 100. (2019d). *Matucana 100 arte presente*. <https://www.m100.cl/noticias/matucana-100-arte-presente/>

Matucana 100. (2024). *El cuerpo es ahora un conjunto de píxeles: Performance transfeminista en el estallido social* [Exposición]. <https://www.m100.cl/archivo/2024/artes-visuales-2024/cuerpo-pixelles/>

O’Doherty, B. (1986). *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*. The Lapis Press.

Peters, T. (2020). Espacios culturales y museos bajo el estallido social de octubre de 2019 en Chile: Experiencias, lecciones y proyecciones. *Alteridades*, 30(60), 51–65. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172020000200051

Pinto Veas, I., & Bello, M. J. (2022). La revuelta performativa: hacia una noción expandida de cuerpos e imágenes en el espacio público a partir del estallido social chileno. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 17(1), 192–219. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae17-1.rphn>

Piñera, S. (2019). *Presidente Piñera: “Estoy seguro de que, con la unidad de todos los chilenos, vamos a derrotar a los violentistas y vamos a recuperar el país en paz y el país con libertad que todos queremos”* [Comunicado de prensa]. Prensa Presidencia. <https://prensa.presidencia.cl/comunicado.aspx?id=103689>

Pleyers, G. (2024). *El cambio nunca es lineal: movimientos sociales en tiempos polarizados*. CLACSO.

Pradenas, R., & Linett, C. (2021). Introducción. En R. Pradenas & C. Linett (Comps.), *Anarcografías del cuerpo: Performances de Cheril Linett (2015–2021)* (pp. 23–46). Trío Editorial.

Preciado, P. B. (2022). *Dysphoria mundi*. Anagrama

Ramírez, R. (2024). Tránsitos entre el miedo y la ira: feminismo y performance en el estallido social chileno. *Kamchatka*, (24), 93–115. <https://doi.org/10.7203/KAM.24.29846>

Registro Contracultural. (2019). *Estallido social chileno: un archivo contracultural de la revuelta social*. <https://registrocontracultural.cl/>

[estallido-social-chileno/">estallido-social-chileno/](#)

Richard, N. (2025). *Tiempos y modos: política, crítica y estética*. Paidós.

Rojas, S. (2023). *¿Qué hacer con la memoria de “octubre”?* Ediciones Inubicalistas

Saballa, D., & Urzúa, S. (2021). El aporte performático del movimiento feminista al estallido social chileno: Entre lo festivo y lo disruptivo. En S. González, M. Barraza, I. Magaña, C. Calquín, & D. Castillo (Eds.), *Chile en el vértice de la transformación social: (Re)planteamientos psicosociales en tiempos de crisis global. Aportes y miradas con-movedoras sobre conflictividad social y pandemia* (pp. 117–140). Editorial Universidad de Santiago de Chile.

Sigfúsdóttir, Ó. G. (2021). Curatorial research as boundary work. *Curator: The Museum Journal*, 64(3), 421–438. <https://doi.org/10.1111/cura.12417>

Staniszewski, M. A. (2001). *The power of display: A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. The MIT Press

Treimo, H. (2020). Sketches for a methodology on exhibition research. En P. Bjerregaard (Ed.), *Exhibitions as research: Experimental methods in museums* (pp. 19–39). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315627779-2>

Uroskie, A. V. (2014). *Between the black box and the white cube: Expanded cinema and postwar art*. University of Chicago Press.