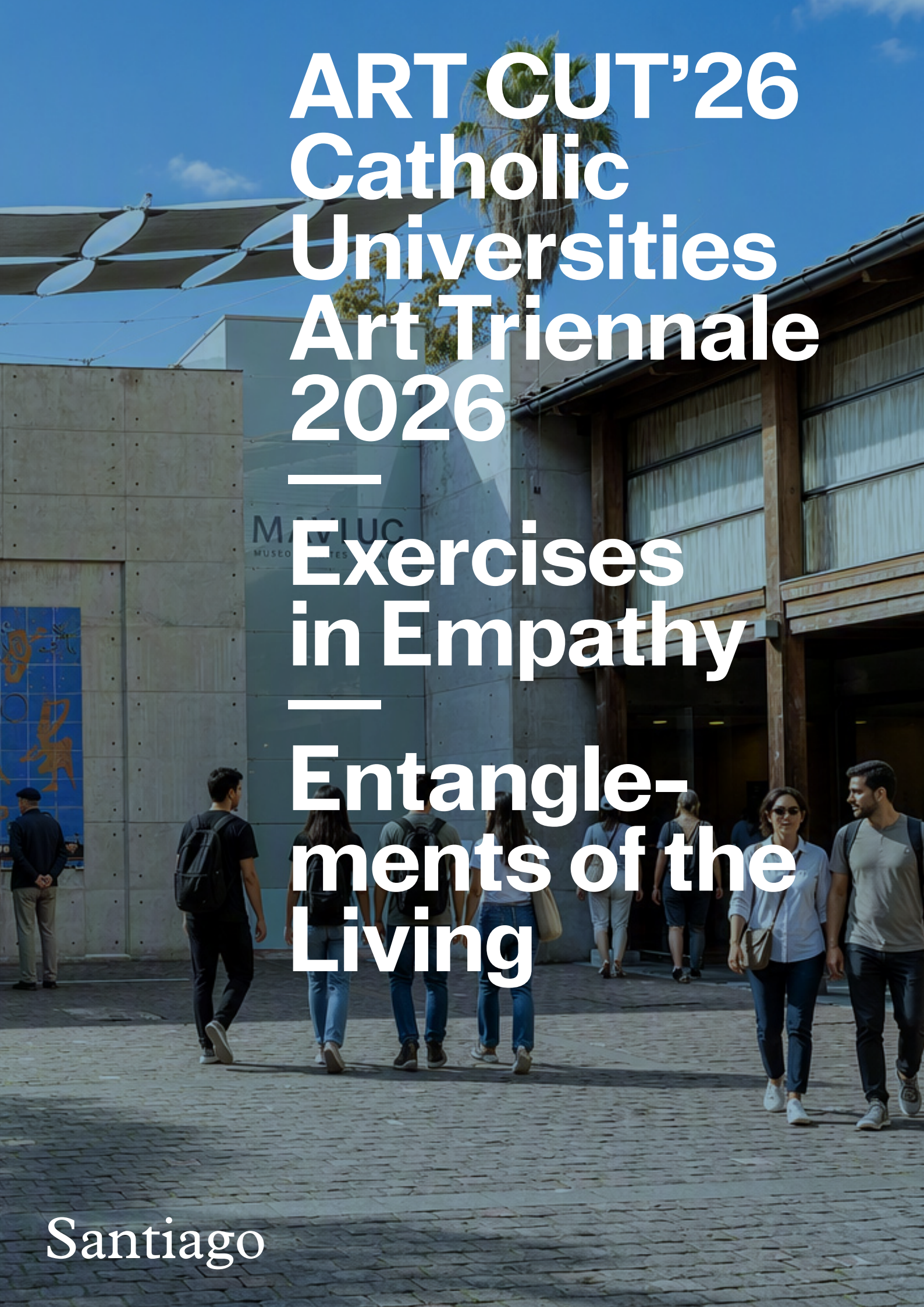




ART CUT'26 Catholic Universities Art Triennale 2026

Exercises in Empathy

Entangle- ments of the Living

Santiago



DICASTERIUM
DE CULTURA ET EDUCATIONE

ART CUT'26 Catholic Universities Art Triennale 2026

Ejercicios de Empatía

Tramas de lo Vivo

3 Septiembre / *September* – 22 Noviembre / *November* 2026

Museo de Artes Visuales MAVI UC

+

Museo Chileno de Arte Precolombino

Bodegón Cultural de Los Vilos

Parroquia de la Veracruz

Adán Vallecillo
Antonio Pichillá
Benvenuto Chavajay
Bernardo Oyarzún
Deborah Stratman
Detanico Lain
Donna Conlon
Glenda León
Hamish Fulton
Josefina Guilisasti
Katherine Jones RA
Korakrit Arunanondchai
Kuenan Mayu
Nuno da Luz
Patricia Domínguez
Pilar Elgueta
Rivane Neuenschwander
Rosario López
Sofía Nercasseau
Ximena Garrido-Lecca

Santiago

La empatía es un recurso que las Universidades Católicas llevan en su interior

Cuando el Papa León XIV firmó, el 15 de mayo de 2026, su primera Carta Encíclica — significativamente, en el 135° aniversario de la *Rerum Novarum* de León XIII—, su intención no fue únicamente elaborar un documento programático. Su propósito era identificar con precisión la encrucijada histórica en la que hoy se encuentra la humanidad. El avance de la inteligencia artificial promete precisamente simular aquello que la tecnología nunca podrá sustituir: nuestra propia humanidad. Por ello, la Magnífica humanitas no es un tratado sobre la tecnología. Es, como indica su subtítulo, un documento sobre la salvaguarda de la persona humana en la era de la inteligencia artificial. Y es precisamente ahí, en ese punto de tensión entre simulación y experiencia, donde el Papa sitúa la empatía como una categoría en peligro, justificando así la urgencia de su llamamiento a una reflexión abierta: «Cuando la palabra es simulada, pero no encarnada, no construye una relación, sino solo su apariencia» (MH, n. 100). La primera Trienal de Arte Contemporáneo de las Universidades Católicas —que reúne a cien artistas y a siete universidades de tres continentes diferentes— nace de este llamamiento.

La Trienal como acto de empatía

Si existiera una palabra capaz de representar a las Universidades Católicas y su visión integral del significado de la educación, esa palabra sería precisamente «empatía». La empatía está presente en el origen de este proyecto universitario; define perfectamente su alcance específico y expresa de manera eficaz su misión. No se trata de un adorno retórico, sino de un principio estructural: es a partir de la capacidad de situarse en la experiencia del otro y de habitar su punto de vista como la universidad puede cumplir su vocación más profunda, es decir, generar comunidad en torno a la verdad. Como recordaba san Juan Pablo II en la Constitución Apostólica *Ex corde Ecclesiae* (1990), las universidades católicas nacieron «del corazón de la Iglesia», como una comunidad de profesores y estudiantes comprometidos con la búsqueda compartida de la verdad y plenamente abiertos a la totalidad de los saberes humanos. Es precisamente aquí donde la empatía entra en escena como una disposición firme que hace posible conjugar una rigurosa actividad científica con el cuidado constante de la persona. Hannah Arendt, en su ensayo *La crisis de la educación* (1954), escribió: «La educación es el punto en el que decidimos si amamos el mundo lo bastante como para asumir la responsabilidad de él». Esta intuición encuentra una resonancia particular en la tradición de las universidades católicas: educar no consiste únicamente en transmitir contenidos; es un acto de amor de quien se siente responsable del presente y del futuro del mundo, encontrando respuestas empáticas a sus necesidades.

La Trienal de Arte Contemporáneo de las Universidades Católicas se propone, además, crear una red entre universidades católicas repartidas por distintas geografías, aceptando el desafío de reconocer una identidad común que potencie la riqueza de la relación. Juntos constituimos un sistema, no una federación de intereses, sino un cuerpo vivo y articulado, al que cada institución contribuye con su propia iniciativa, su propio lenguaje y su propio contexto histórico. Esta convergencia de visiones y de esfuerzos constituye, por sí misma, un acto de empatía institucional. El Papa León XIV anima a las universidades a hacer de la empatía un instrumento de su vida cotidiana. Como afirma con claridad en la Magnífica humanitas, la empatía es fundamental para que el conocimiento pueda «interpretar la complejidad» (MH, n. 137). Del mismo modo, es ella la que permite a la comunidad universitaria ejercer un impacto social y cultural, contribuyendo al «discernimiento sobre las

decisiones que afectan a la vida» (MH, n. 72). No es casual que estas dos dimensiones —la capacidad de habitar la complejidad y la de llevar a cabo el discernimiento ético— aparezcan asociadas: solo una universidad capaz de empatía logra transformar la fragmentación de los saberes especializados en una sabiduría orientada al bien de las personas y de las sociedades concretas.

Una palabra sinónimo de esperanza

En el frágil y fragmentado contexto del presente, marcado por polarizaciones crecientes y por formas cada vez más sofisticadas de comunicación que, paradójicamente, aíslan más de lo que unen, la empatía se configura como una necesaria operación cultural de salvaguarda. Es un instrumento cada vez más indispensable para construir y compartir conocimiento, para tejer reciprocidad, para impulsar prácticas colaborativas, y no solo en el ámbito exclusivo de las relaciones personales, sino también, o sobre todo, en el entramado polifónico y amplio de la vida colectiva.

Las distintas formas de comunidad que componen la sociedad global —la familia, la escuela, la universidad, los espacios de la vida civil— solo tienen que ganar con la profundización de esta forma de saber en la que lo humano se expresa de manera privilegiada. Una familia que educa en la empatía forma personas capaces de afrontar la diferencia sin miedo; una universidad que la cultiva forma profesionales que no reducen al otro a un dato o a una función; un entorno laboral impregnado de empatía se transforma en un lugar de reconocimiento y no solo de productividad. Como señala el Papa León XIV, un sistema artificial puede reproducir las señales externas de la compasión, pero no puede sufrir con quien sufre ni alegrarse verdaderamente con quien se alegra. Por eso, en un tiempo en el que tantos procesos —informativos, relacionales e incluso afectivos— son delegados a los algoritmos, reafirmar la centralidad de la empatía humana se convierte en un acto de conciencia cultural y, al mismo tiempo, de esperanza.

La humildad sin la cual la empatía no existe

El término empatía es relativamente reciente. No existe en el griego antiguo ni en el latín clásico con el significado que hoy le atribuimos. Fue acuñado a finales del siglo XIX y su uso más recurrente se registra, curiosamente, en el ámbito de la estética. Cuando contemplamos un objeto artístico, proyectamos sobre él un dinamismo que pertenece a nuestra existencia psíquica y que nos permite sentirnos dentro de aquello que observamos. Desde el vocabulario propio de la estética, la aplicación del término empatía pasó posteriormente al campo de las relaciones interpersonales, ya que, cuando miramos el rostro de alguien, proyectamos también sobre ese rostro nuestro propio repertorio de estados interiores y podemos identificar, por analogía, sentimientos semejantes a los que ya hemos experimentado. Esta teoría general sobre la empatía, conocida como «teoría de la imitación interior», tuvo como autor al filósofo alemán Theodor Lipps y sería posteriormente retomada por la escuela de Husserl.

Cabe señalar que el círculo fenomenológico de Edmund Husserl percibió rápidamente que la teoría de Lipps, al explicar la comprensión del otro como una proyección del yo, corría el riesgo de no alcanzar al otro en su alteridad específica. Si todo aquello que reconozco en el rostro ajeno es una proyección de mi propia experiencia interior, nunca salgo, en realidad, de mí mismo: el otro permanece, en el fondo, como un reflejo mío y no como un sujeto autónomo dotado de una vida interior genuinamente distinta de la mía. Precisamente sobre este problema Edith Stein, filósofa, santa y doctora de la Iglesia, una de las referencias fundamentales para el diálogo entre fe y razón en la contemporaneidad, escribió su tesis doctoral, titulada *Zum Problem der Einfühlung* —«Sobre el problema de la empatía».

Stein insiste en un punto decisivo: nunca vivimos el dolor o la alegría del otro tal como el otro los vive; los vivimos como pertenecientes al otro. Es esta humildad constitutiva —el hecho de que la empatía nunca anule la alteridad del otro ni la absorba ingenuamente en mi propia experiencia— la que convierte la empatía en un acto de conocimiento respetuoso, y no en una forma de relativismo o de apropiación. El ejercicio paciente de esa proximidad en la que el otro puede ser verdaderamente reconocido como otro constituye una enseñanza importante para nuestra época, marcada por nuevas formas de incompreensión cultural o de despersonalización algorítmica.

La Trienal como escuela de la empatía

El concepto de empatía ofrece a la primera Trienal de Arte Contemporáneo de las Universidades Católicas un estímulo fecundo para poner en diálogo la estética y la ética y, al mismo tiempo, para impulsar a todos los saberes hacia una conversación interdisciplinar, acercándonos unos a otros

para realizar juntos ese ejercicio exigente, paciente pero apasionante que es, en el fondo, el reconocimiento mutuo.

San John Henry Newman, en *The Idea of a University* (1852), había descrito con lucidez este mismo movimiento como el verdadero fruto de la vida universitaria: los estudiosos, orgullosos de sus propias disciplinas y, precisamente por ello, en competencia entre sí, se ven llevados por la convivencia a ajustar las pretensiones y los límites de sus respectivos campos de investigación, y así «aprenden a respetarse, a consultarse, a ayudarse mutuamente». Es precisamente este paso —de la rivalidad entre especializaciones al respeto recíproco, del aislamiento disciplinar a la ayuda mutua— el que la Trienal se propone favorecer, no solo entre los saberes, sino también entre personas, instituciones y culturas.

Afirmar la amistad como fermento cultural es una tarea urgente que debe unirnos a todos, dentro de nuestras comunidades universitarias y más allá de ellas. La creatividad artística puede potenciar nuevos ejercicios de empatía institucional y personal, inspirar el pensamiento y la acción, motivar la escucha y el fluir de la vida. La obra de arte está sostenida por una estructura paradójica que la convierte, al mismo tiempo, en una realidad física, visible y tangible —lienzo, piedra, vídeo, sonido— y en vehículo de una intencionalidad, de una herida, de una interioridad que la supera y que no se deja reducir a la pura materialidad. Es precisamente esta tensión entre materia y sentido la que hace de la obra de arte un lugar privilegiado para el ejercicio empático: ante ella, estamos invitados a suspender el juicio inmediato, a detener la mirada, a permitir que algo distinto nos interpele antes de clasificarlo o instrumentalizarlo.

Del mismo modo, en las relaciones humanas, el momento transformador acontece cuando dejamos de mirar al otro en función de su utilidad y somos capaces de reconocerlo en su propio ser, de manera gratuita y no instrumentalizable. Por ello, la Trienal puede legítimamente proponerse como una escuela de empatía, porque profundiza transversalmente en esa misma capacidad perceptiva y afectiva que estamos llamados a ejercer en las relaciones concretas de la vida académica y social. La propia arquitectura internacional del proyecto es ya, en sí misma, un ejercicio de empatía institucional, una invitación a habitar una escucha común del bien, de la verdad y de la belleza.

Agradecimientos

Una palabra de gratitud es debida a las siete universidades que se han adherido al proyecto de esta primera edición de la Trienal y que la han soñado empáticamente: a la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro, en la persona de su Rector, P. Anderson Antonio Pedroso, S.J.; a la Pontificia Universidad Católica de Chile y a su Rector, Prof. Juan Carlos de la Llera; a la Pontificia Universidad Javeriana y a su Rector, P. Luis Fernando Múnera Congote, S.J.; al Boston College y a su Rector, P. John T. «Jack» Butler, S.J.; a la Universidad Católica del Sagrado Corazón y a su Rectora, Prof.^a Elena Beccalli; a la Universidad Católica Portuguesa y a su Rectora, Prof.^a Isabel Capelo Gil; y a la Universidad Católica de Angola y a su Rectora, Prof.^a Hermana Maria da Assunção.

El extraordinario artífice de esta Trienal es el Prof. Nuno Crespo, a quien el Dicasterio para la Cultura y la Educación ha confiado la curaduría general, junto con su equipo de trabajo, en particular el curador asistente João Pedro Amorim. A ellos se ha unido un creativo colegio de curadores que representan las siete etapas de esta Trienal; nuestro agradecimiento a Luiz Camillo Osorio y Cadu (Río de Janeiro); a Alexia Tala (Santiago); a Lucía Parias y Sylvia Suárez (Bogotá); a Sheila Gallagher (Boston); a Elena di Raddo y Alessandra Squizzato (Milán); a Filipa Oliveira y al P. João Sarmento, S.J. (Lisboa); y a Kiluanji Kia Henda, Mehak Vieira, Osvaldo Sebastião da Silva y Suzana Sousa (Luanda). Todos ellos han seleccionado a un centenar de artistas que son verdaderos maestros de la empatía: protagonistas capaces, cada uno a su manera, de enseñarnos a salir de nosotros mismos para habitar, con respeto y sin prisa, el mundo del otro.

Que la Trienal pueda reforzar el papel internacional de las Universidades Católicas como laboratorios culturales capaces de contribuir a la tarea de la humanización, activando dinámicas de pensamiento al servicio de la paz, del progreso espiritual y de la fraternidad.

Card. José Tolentino de Mendonça

Prefecto del Dicasterio para la Cultura y la Educación

6 de agosto de 2026

Empathy is a resource that Catholic Universities bear within themselves

When Pope Leo XIV signed, on 15 May 2026, his first Encyclical Letter — significantly on the 135th anniversary of Leo XIII's *Rerum Novarum* — his intention was not merely to produce a programmatic document. He sought to identify with precision the epochal crossroads at which humanity finds itself today. The advance of artificial intelligence promises to simulate precisely what technology will never be able to replace: our very humanity. For this reason, *Magnifica humanitas* is not a treatise on technology. As its subtitle indicates, it is a document on safeguarding the human person in the age of artificial intelligence. And it is precisely there, at that point of tension between simulation and experience, that the Pope places empathy as a category at risk, thus justifying the urgency of his call for an open reflection: “when words are simulated, they do not build genuine relationships, but only their appearance” (MH, n. 100). The first Triennial of Contemporary Art of Catholic Universities — bringing together one hundred artists and seven universities from three different continents — emerges from this appeal.

The Triennial as an act of empathy

If there were a word capable of representing Catholic Universities and their integral vision of the meaning of education, that word would be precisely “empathy”. Empathy is present at the origin of this university project; it perfectly defines its specific scope; and it effectively translates its mission. It is not a rhetorical ornament, but a structural principle: it is through the ability to place oneself within the experience of the other and to inhabit their point of view that the university can fulfil its deepest vocation, namely, generating communities around truth. As Saint John Paul II recalled in the Apostolic Constitution *Ex corde Ecclesiae* (1990), Catholic universities were “born from the heart of the Church”, as a body of professors and students committed to the shared pursuit of truth and deeply open to the totality of human knowledge. It is precisely here that empathy enters the scene as a firm disposition that makes it possible to combine meticulous scientific activity with constant care for the person. Hannah Arendt, in her essay *The Crisis in Education* (1954), wrote: “Education is the point at which we decide whether we love the world enough to assume responsibility for it.” This insight finds a particular resonance in the tradition of Catholic universities: educating is not merely transmitting content; it is an act of love by those who feel responsible for the present and future of the world, finding empathetic responses to its needs.

The Triennial of Contemporary Art of Catholic Universities also aims to create a network among Catholic universities spread across different geographical regions, embracing the challenge of recognising a shared identity that strengthens the richness of relationships. Together, we constitute a system — not a federation of interests, but a living and articulated body, to which each institution contributes through its own initiative, its own language, and its own historical context. This convergence of visions and efforts constitutes, in itself, an act of institutional empathy. Pope Leo XIV encourages universities to make empathy the instrument of their daily experience. As he states incisively in *Magnifica humanitas*, empathy is fundamental in enabling knowledge to “grasp complexity” (MH, n. 137). In the same way, it is empathy that allows the university community to have a social and cultural impact, contributing to “the discernment of choices that affect people’s daily lives” (MH, n. 72). It is no coincidence that these two dimensions — the ability to inhabit complexity and the capacity to achieve ethical discernment — appear together: only a university capable of empathy can transform the fragmentation of specialised knowledge into a wisdom oriented towards the good of individuals and of concrete societies.

A word synonymous with hope

In the fragile and fragmented context of the present, marked by growing polarisation and by increasingly sophisticated forms of communication that, paradoxically, isolate more than they unite, empathy emerges as a necessary cultural act of preservation. It is an increasingly indispensable instrument for building and sharing knowledge, for weaving reciprocity, and for fostering collaborative practices, not only within the exclusive sphere of personal relationships, but also, and above all, within the broad and polyphonic fabric of collective life.

The various forms of community that make up global society — the family, the school, the university, and the spaces of civic life — have everything to gain from deepening this form of knowledge in which the human dimension is expressed in a privileged way. A family that educates in empathy forms people capable of facing difference without fear; a university that cultivates it forms professionals who do not reduce the other to data or to a function; a workplace permeated by empathy becomes a place of recognition rather than merely of productivity. As Pope Leo XIV points out, an artificial system can reproduce the external signs of compassion, but it cannot suffer with those who suffer, nor truly rejoice with those who rejoice. For this reason, at a time when many processes — informational, relational, and even emotional — are being delegated to algorithms, reaffirming the centrality of human empathy becomes an act of cultural awareness and, at the same time, an act of hope.

The humility without which empathy does not exist

The term empathy is relatively recent. It does not exist in ancient Greek or in classical Latin with the meaning we attribute to it today. It was coined at the end of the 19th century, and its most recurrent use was, interestingly, recorded in the field of aesthetics. When we contemplate an artistic object, we project onto it a dynamism that belongs to our psychic existence and that allows us to feel ourselves within what we observe. From the vocabulary proper to aesthetics, the application of the term empathy later moved into the field of interpersonal relationships, since, when we look at someone's face, we also project onto that face our own repertoire of inner states and can identify, by analogy, similar feelings that we have already experienced. This general theory of empathy, known as the “theory of inner imitation”, was developed by the German philosopher Theodor Lipps and was later taken up by the school of Husserl.

It should be noted that Edmund Husserl's phenomenological circle quickly realised that Lipps' theory, by explaining the understanding of the other as a projection of the self, risked failing to reach the other in their specific otherness. If everything I recognise in another person's face is a projection of my own inner experience, then I never truly leave myself: the other ultimately remains a reflection of me, rather than an autonomous subject endowed with an inner life genuinely distinct from my own. It was precisely around this problem that Edith Stein, philosopher, saint and Doctor of the Church, one of the fundamental figures for the contemporary dialogue between faith and reason, wrote her doctoral dissertation entitled *Zum Problem der Einfühlung* — “On the Problem of Empathy”.

Stein insists on a decisive point: we never experience the pain or joy of another person in the same way that the other person experiences it; we experience them as belonging to the other. It is this constitutive humility — the fact that empathy never cancels the otherness of the other, nor naively absorbs it into my own experience — that makes empathy an act of respectful knowledge, rather than a form of relativism or appropriation. The patient exercise of that closeness in which the other can truly be recognised as other constitutes an important lesson for our time, marked by new forms of cultural misunderstanding or algorithmic depersonalisation.

The Triennial as a School of Empathy

The concept of empathy offers the first Triennial of Contemporary Art of Catholic Universities a fruitful stimulus for bringing aesthetics and ethics into dialogue and, at the same time, for encouraging all fields of knowledge towards an interdisciplinary conversation, drawing us closer to one another in order to undertake together that demanding, patient yet passionate exercise which is, ultimately, mutual recognition.

Saint John Henry Newman, in *The Idea of a University* (1852), had lucidly described this same movement as the true fruit of university life: scholars, proud of their own disciplines and, precisely for this reason, in competition with one another, are led through coexistence to adjust the claims and boundaries of their respective fields of research, and thus “learn to respect, to consult, to aid

each other”. It is precisely this transition — from rivalry between specialisations to mutual respect, from disciplinary isolation to mutual assistance — that the Triennial seeks to foster, not only among fields of knowledge, but also among people, institutions, and cultures.

Affirming friendship as a cultural haven is an urgent task that must unite us all, within our university communities and beyond them. Artistic creativity can strengthen new forms of institutional and personal empathy, inspire thought and action, and encourage listening and the flow of life. The work of art is sustained by a paradoxical structure that makes it, at the same time, a physical, visible, and tangible reality — canvas, stone, video, sound — and the vehicle of an intentionality, a wound, an interiority that exceeds it and cannot be reduced to pure materiality. It is precisely this tension between matter and meaning that makes the work of art a privileged place for the exercise of empathy: before it, we are invited to suspend immediate judgement, to pause our gaze, and to allow something else to address us before we classify it or instrumentalise it.

Likewise, in human relationships, the transformative moment occurs when we stop looking at the other according to their usefulness and become capable of recognising them in their own being, freely and without reducing them to an instrument. For this reason, the Triennial can legitimately present itself as a school of empathy, because it deepens transversally that same perceptive and affective capacity which we are called to exercise in the concrete relationships of academic and social life. The very international architecture of the project is already, in itself, an exercise in institutional empathy, an invitation to inhabit a shared listening to goodness, truth, and beauty.

Acknowledgements

A word of gratitude is due to the seven universities that have joined the project of this first edition of the Triennial and have envisioned it with empathy: to the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro, represented by its Rector, Fr. Anderson Antonio Pedroso, S.J.; to the Pontifical Catholic University of Chile and its Rector, Prof. Juan Carlos de la Llera; to the Pontifical Javeriana University and its Rector, Fr. Luis Fernando Múnera Congote, S.J.; to Boston College and its Rector, Fr. John T. “Jack” Butler, S.J.; to the Catholic University of the Sacred Heart and its Rector, Prof. Elena Beccalli; to the Portuguese Catholic University and its Rector, Prof. Isabel Capelo Gil; and to the Catholic University of Angola and its Rector, Prof. Sr. Maria da Assunção.

The extraordinary creator of this Triennial is Prof. Nuno Crespo, whom the Dicastery for Culture and Education has entrusted with the general curatorship, together with his working team, in particular the assistant curator João Pedro Amorim. They have been joined by a creative board of curators representing the seven stages of this Triennial; our gratitude goes to Luiz Camillo Osorio and Cadu (Rio de Janeiro); to Alexia Tala (Santiago); to Lucía Parias and Sylvia Suárez (Bogotá); to Sheila Gallagher (Boston); to Elena di Raddo and Alessandra Squizzato (Milan); to Filipa Oliveira and Fr. João Sarmento, S.J. (Lisbon); and to Kiluanji Kia Henda, Mehak Vieira, Osvaldo Sebastião da Silva, and Suzana Sousa (Luanda). All of them have selected around one hundred artists who are true masters of empathy — leaders capable, each in their own way, of teaching us to move beyond ourselves in order to inhabit, with respect and without haste, the world of the other.

May the Triennial strengthen the international role of Catholic Universities as cultural workshops capable of contributing to the task of humanisation, activating dynamics of thought that promote peace, spiritual progress, and fraternity.

Card. José Tolentino de Mendonça

Prefect of the Dicastery for Culture and Education

6 August 2026

La Universidad Católica decidió participar en esta primera Trienal porque creemos profundamente que el arte tiene la capacidad de abrir espacios de encuentro, diálogo y reflexión sobre los grandes desafíos de nuestro tiempo. Como universidad, entendemos que nuestra misión no se limita a generar conocimiento, sino también a promover la cultura como un camino para comprender mejor al ser humano y su relación con el mundo. Ser parte de esta iniciativa impulsada por el Dicasterio para la Cultura y la Educación es una oportunidad para aportar, desde Chile, a una conversación global en la que el arte se convierte en un verdadero ejercicio de empatía.

Chile ha construido su identidad en un diálogo permanente entre su geografía, su diversidad cultural y la naturaleza. Esa experiencia nos ha enseñado que formamos parte de una trama de vida mucho más amplia, donde todo está interconectado. Justamente esa es la invitación de *Ejercicios de Empatía: Tramas de lo Vivo*: comprender que la empatía no solo se ejerce entre las personas, sino también en nuestra manera de relacionarnos con el entorno que habitamos. El arte tiene la capacidad de hacernos mirar esa realidad con otros ojos, despertar nuevas preguntas y recordarnos que cuidar la naturaleza es también una forma de cuidar nuestra humanidad.

Juan Carlos de la Llera M.
Rector de la Pontificia Universidad
Católica de Chile

The Catholic University decided to participate in this first Triennial because we deeply believe that art has the capacity to create spaces for encounter, dialogue, and reflection on the great challenges of our time. As a university, we understand that our mission is not limited to generating knowledge, but also encompasses promoting culture as a path towards a deeper understanding of human beings and their relationship with the world. Being part of this initiative promoted by the Dicastery for Culture and Education is an opportunity to contribute, from Chile, to a global conversation in which art becomes a true exercise in empathy.

Chile has built its identity through an ongoing dialogue between its geography, cultural diversity, and nature. This experience has taught us that we are part of a much broader web of life, in which everything is interconnected. This is precisely the invitation of *Exercises in Empathy: Entanglements of the Living*: to understand that empathy is not exercised only between people, but also in the way we relate to the environment we inhabit. Art has the capacity to make us look at this reality through different eyes, awaken new questions, and remind us that caring for nature is also a way of caring for our humanity.

Juan Carlos de la Llera M.
Rector of the Pontifical Catholic
University of Chile

Una exposición, 104 artistas, 14 curadores, 8 ciudades, 3 continentes, por los que circulan ideas de arte, empatía, educación, conocimiento, universidad y, por supuesto, de futuro. Un proyecto alimentado por la convicción de que los lenguajes artísticos son un dispositivo privilegiado para establecer relaciones, diálogos y afinidades sin impedimentos culturales, lingüísticos o políticos.

Una exposición que se desarrolla por todo el mundo, donde se reúnen artistas que hablan diferentes lenguas, que desarrollan distintas poéticas y poseen prácticas artísticas, culturales, sociales y políticas muy diversas. Entre ellos y nosotros, que recibimos y experimentamos sus obras, se desarrolla una amplia conversación, una conversación soñada por Su Eminencia el Cardenal Tolentino de Mendonça y materializada en una vasta exposición a la que él llama “una escuela de empatía”.

¿Por qué el arte para construir esta “escuela de empatía”?

Porque desde que inventamos el arte descubrimos que somos capaces no solo de representar lo real, sino también, a través de esas representaciones, de comunicar y expresar el mundo, lo humano y su espíritu. Un modo de comunicación inédito que, según Bataille, comenzó en la cueva de Lascaux y que aún hoy continúa: inacabado, activo, potente.

Un modo de decir, amar y buscar lo humano y el mundo que tuvo (y tiene) como condición el reconocimiento del otro y la posibilidad de decir al otro en su irreductible singularidad. Una posibilidad de decir al otro basada en nuestra capacidad de establecer una conexión sentimental, racional y colectiva entre el uno y el otro (cualquier otro y todos los otros).

Si reconocer al otro y su humanidad debe estar en la base de cualquier proyecto ético, social y también tecnológico (como identifica el Papa León XIV en su encíclica fundamental Magnifica Humanitas), ese reconocimiento es también una condición del arte. Como dice Walter Benjamin: el arte presupone siempre al conjunto de la humanidad como su receptor; es decir, no puede haber arte sin relación, sin alteridad, sin que uno hable y otro escuche, uno muestre y otro vea. Es decir, no hay arte sin empatía (como tan bien describió Worringer).

An exhibition, 104 artists, 14 curators, 8 cities, 3 continents, that sets in motion ideas of art, empathy, education, knowledge, the university and, of course, the future. A project nourished by the conviction that artistic languages are a privileged means of establishing relationships, dialogues and affinities beyond cultural, linguistic or political barriers.

An exhibition unfolding across the world, bringing together artists who speak different languages, possess different poetics, and have very distinct artistic, cultural, social and political practices. Between them and us, who receive and experience their works, an extensive conversation takes place, a conversation envisioned by His Eminence Cardinal Tolentino de Mendonça and materialised in a vast exhibition to which he calls “a school of empathy.”

But why art to build this “school of empathy”?

Because ever since art was invented, we discovered that we are capable not only of representing reality, but also, through those representations, of communicating and expressing the world, the human and the spirit. An unprecedented mode of communication which, according to Bataille, began in the cave of Lascaux and continues to this day: unfinished, active, powerful.

A way of expressing, loving and seeking the human and the world that had (and has) as its condition the recognition of the other and the possibility of saying him in their irreducible singularity. The possibility of articulating the other grounded in our capacity to establish a sentimental, rational and collective connection between the self and the other (any other and all others).

If recognising the other and their humanity must lie at the foundation of any ethical, social and also technological project (as Pope Leo XIV identifies in his fundamental encyclical «Magnifica Humanitas»), that recognition is also the condition of art. As Walter Benjamin puts it, art always presupposes the whole of humanity as its recipient; in other words, there can be no art without relation, without alterity, without one person speaking and another listening, one showing and another seeing. That is, there is no art without empathy (as Worringer so aptly described).

Of course, when we speak of art, we are not referring simply to a set of more or less well-made objects

Por supuesto, cuando hablamos de arte, no nos referimos simplemente a un conjunto de objetos más o menos bien hechos, que nos gustan más o menos, sino a cosas que misteriosamente condensan sentimientos y provocan en nosotros experiencias sentimentales y espirituales. El arte, con todo el misterio que lo rodea, es una experiencia sentimental a través de la cual nos decimos cosas unos a otros que atraviesan diferentes tiempos, culturas y geografías. Un decir esencial en tiempos de disensos intensos y radicales, de conversaciones imposibles y de modos de vida aparentemente incompatibles.

Partiendo de un conjunto de meditaciones filosóficas sobre el arte, la literatura y la música, la filósofa Martha Nussbaum muestra cómo las emociones provocan conmociones del pensamiento (*upheavals of thought*). Conmociones que no solo amplían la capacidad humana de sentir, sino también de sentir al otro.

El ejercicio imaginativo que realizamos para poder leer un poema, contemplar una pintura, ver una película o escuchar una pieza musical implica no solo la activación de nuestra fantasía, sino también el establecimiento de relaciones entre diferentes personajes, elementos, perspectivas, modos de ver y de ser. Y, en estas distintas experiencias, el lector, el espectador y quien escucha música aprende a apreciar las vidas emocionales de los demás.

Por tanto, a través del arte podemos vivir más de una vida. No solo por los movimientos de la imaginación sensible que nos llevan a tiempos distantes, lugares desconocidos y realidades que nunca anticipamos, sino también, según Nussbaum, porque a través del arte podemos habitar la intimidad de otros seres, sintiendo sus pasos, sus miedos, sus deseos, como si fueran los nuestros. O, como dice el poeta Rilke, el movimiento a través del cual la poesía nos guía nos permite, por un momento, saltar al centro de un ser y ver el mundo como si fuéramos él. No se trata de ver a través de los seres como meras ventanas hacia el exterior, dice el poeta, sino de ver desde dentro.

Para el poeta y para la filósofa, cuando conseguimos vivir esa especie de vidas prestadas que el arte pone a nuestra disposición, resulta más difícil ver al otro como extraño, repulsivo u hostil, incluso cuando fuerzas y organizaciones políticas o determinados medios de comunicación presentan a ciertos grupos y comunidades como amenazantes.

La posibilidad de vivir otra vida a través de nuestra imaginación no solo amplía la sensibilidad humana, sino que, como nos recuerda Martha Nussbaum en *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities* (2010), el arte nos enseña a pensar críticamente, a analizar argumentos y a imaginar la vida desde el punto de vista de alguien que no somos nosotros.

Esta Trienal, en cuanto Escuela de Empatía, se asume como un laboratorio moral en el que se propone un conjunto de ejercicios donde cada obra, cada exposición, cada artista, nos conduce hacia prácticas colectivas de empatía que son estéticas, éticas, humanas, políticas y sociales. Y nos enseñan, como borda el artista brasileño Leonilson en una de sus obras textiles/ pinturas, “los pensamientos del corazón”.

La enorme ambición de nuestra Escuela de Empatía es proporcional a la dimensión de las conmociones

that we may or may not like, but to things that mysteriously condense feelings and provoke emotional and spiritual experiences within us. Art, with all the mystery that surrounds it, is an emotional experience through which we say things to one another that transcend times, cultures and geographies. An essential form of speaking in times of intense and radical dissent, of impossible conversations and seemingly incompatible ways of life.

Drawing on a series of philosophical meditations on art, literature and music, the philosopher Martha Nussbaum shows how emotions provoke *upheavals of thought*. These *upheavals* not only expand the human capacity to feel ourselves, but also to feel the other.

The imaginative exercise we undertake when reading a poem, looking at a painting, watching a film or listening to a piece of music involves not only the activation of our imagination, but also the establishment of relationships between different characters, elements, perspectives, ways of seeing and ways of being. Through these different experiences, the reader, the viewer and the listener learn to appreciate the emotional lives of others.

Through art we can thus live more than one life. Not only because of the movements of sensitive imagination that carry us to distant times, unknown places and realities we could never have anticipated, but also, to again invoke Nussbaum, because through art we can inhabit the intimacy of other beings, feeling their steps, their fears, their desires, as if they were our own. Or, as the poet Rilke says, the movement through which poetry guides us allows us, for a moment, to leap into the centre of a being and see the world as if we were that being. It is not seeing through beings as mere windows onto the outside, the poet says, but seeing from within.

For both the poet and the philosopher, when we are able to live these borrowed lives that art makes available to us, it becomes more difficult to see the other as strange, repulsive or hostile, even when political forces and organisations or certain media portray particular groups and communities as threatening.

The possibility of living another life through our imagination not only broadens human emotionality but, as Martha Nussbaum reminds us in *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities* (2010), art teaches us to think critically, to analyse arguments and to imagine life from the point of view of someone other than ourselves.

As a *School of Empathy*, this Triennale presents itself as a moral laboratory in which a series of exercises are proposed, where each work, each exhibition and each artist leads us towards collective practices of empathy that are aesthetic, ethical, human, political and social. And they teach us, as the Brazilian artist Leonilson embroiders on one of his textile works/ paintings, “the thoughts of the heart” (“os pensamentos do coração”).

The enormous ambition of our *School of Empathy* is proportional to the scale of the upheavals that human societies and cultures have undergone, to the point where they have often made the unthinkable real. It is a project that finds in works of art empathic devices that need to be activated and to which we need

que las sociedades y culturas humanas han sufrido, hasta el punto de hacer muchas veces real lo impensable. Un proyecto que encuentra en las obras de arte dispositivos empáticos que es necesario activar y a los que debemos prestar mayor atención, porque en ellos reside la posibilidad de desactivar la creciente deshumanización que vemos venir hacia nosotros. Una deshumanización provocada por el creciente dominio de los mecanismos digitales y por una especie de sordera que nos vuelve incapaces de cualquier diálogo: todos hablamos como si tuviéramos la boca desdentada, por utilizar la brutal metáfora de Wittgenstein. El arte, como escuela en la que se ejercita este saber mayor sobre el otro, hace que nuestra palabra pueda ser escuchada y nos permite, respondiendo al llamamiento del Papa León XIV, seguir siendo humanos.

Nuno Crespo

Comisario Jefe

Art Cut 26

Trienal de Arte de las Universidades Católicas

to pay greater attention, because within them lies the possibility of deinstalling the growing dehumanisation we see coming towards us. A dehumanisation driven by the growing dominance of digital mechanisms and by a kind of deafness that renders us incapable of dialogue: we all speak as if we had toothless mouths, to use Wittgenstein's brutal metaphor. Art, as a school in which this greater knowledge of the other can be exercised, allows our speech acts to be heard and enables us, in response to Pope Leo XIV's appeal, to remain human.

Nuno Crespo

Chief Curator

Art Cut 26

Catholic Universities Art Triennale

Ejercicios de Empatía: Tramas de lo Vivo Ética ambiental, percepción y formas de coexistencia

*Todo es naturaleza. El cosmos es naturaleza.
Todo lo que yo consigo pensar es naturaleza*
— Ailton Krenak

¿Qué significa hablar de empatía en un momento en que nuestra relación con el mundo vivo parece exigir una revisión profunda? ARTCUT26, realizado por encargo del Dicasterio para la Cultura y la Educación de la Santa Sede, sitúa la empatía en el centro de esta primera edición y abre así una pregunta particularmente relevante: ¿puede una noción tradicionalmente asociada a la capacidad de comprender la experiencia de otro ser humano extenderse hacia otras formas de vida, otros sistemas de conocimiento e incluso otras maneras de percibir aquello que llamamos naturaleza?

Esta pregunta encuentra una resonancia particular en el pensamiento ecológico desarrollado por el papa Francisco. En *Laudato si'*, su propuesta de una ecología integral parte del reconocimiento de que «todo está conectado» y cuestiona la posibilidad de comprender la naturaleza como algo separado de nosotros: estamos incluidos en ella y formamos parte de sus relaciones.¹ Desde esta perspectiva, la empatía puede pensarse no solamente como una disposición afectiva hacia los demás, sino como una práctica capaz de reconsiderar nuestra posición dentro de una trama de interdependencias mucho más amplia.

Desde esa pregunta se articula *Ejercicios de Empatía: Tramas de lo Vivo*, en diálogo con una investigación curatorial que he desarrollado durante la última década en torno a las relaciones entre arte, naturaleza y cosmovisiones indígenas en América Latina. A lo largo de estos años he recorrido comunidades, investigado prácticas artísticas y acompañado procesos creativos que, desde distintos territorios, cuestionan la manera en que la tradición occidental ha separado a la humanidad del resto del mundo vivo. A medida que esta investigación fue avanzando comprendí que muchas de las preguntas que hoy asociamos a la crisis ecológica habían sido formuladas desde hace siglos por pueblos que nunca concibieron la naturaleza como un escenario exterior, sino como una red de relaciones de la cual los seres humanos forman parte. Esa constatación transformó profundamente mi manera de entender la práctica curatorial y constituye uno de los puntos de partida de estas exhibiciones en cuatro venues.

Vivimos un momento en que la relación entre humanidad y naturaleza atraviesa una tensión sin precedentes. Durante siglos, el pensamiento occidental

Exercises in Empathy: Entanglements of the Living Environmental Ethics, Perception and Forms of Coexistence

*Everything is nature. The cosmos is nature.
Everything I am able to think is nature.*
— Ailton Krenak

What does it mean to speak of empathy at a moment when our relationship with the living world seems to demand a profound rethinking? ART CUT'26, commissioned by the Dicastery for Culture and Education of the Holy See, places empathy at the centre of this first edition, opening up a particularly relevant question: can a notion traditionally associated with the capacity to understand the experience of another human being be extended towards other forms of life, other systems of knowledge, and even other ways of perceiving what we call nature?

This question finds a particular resonance in the ecological thought developed by Pope Francis. In *Laudato si'*, his proposal for an integral ecology begins with the recognition that “everything is connected” and questions the possibility of understanding nature as something separate from us: we are included within it and form part of its relationships.¹ From this perspective, empathy can be understood not only as an affective disposition towards others, but as a practice capable of reconsidering our position within a much broader web of interdependencies.

From this question emerges *Exercises in Empathy: Entanglements of the Living*, in dialogue with curatorial research I have developed over the past decade around the relationships between art, nature and Indigenous cosmovisions in Latin America. Over these years, I have travelled through communities, researched artistic practices and accompanied creative processes that, from different territories, question the ways in which the Western tradition has separated humanity from the rest of the living world. As this research progressed, I came to understand that many of the questions we now associate with the ecological crisis had been formulated centuries ago by peoples who never conceived of nature as an external setting, but rather as a network of relationships of which human beings are part. This realisation profoundly transformed my understanding of curatorial practice and constitutes one of the starting points for these exhibitions across four venues.

We are living through a moment in which the relationship between humanity and nature is under unprecedented strain. For centuries, Western thought consolidated an anthropocentric worldview that placed human beings as the measure of all things and reduced the natural world to a reserve of resources destined for progress and the accumulation of wealth.

consolidó una visión antropocéntrica que situó al ser humano como medida de todas las cosas y redujo el mundo natural a una reserva de recursos destinados al progreso y a la acumulación de riqueza. Hoy, las consecuencias de esa concepción se hacen visibles en el agotamiento de los ecosistemas, la contaminación de aguas y suelos, la pérdida acelerada de biodiversidad y el aumento de conflictos ambientales que afectan tanto a comunidades humanas como a innumerables formas de vida. Como plantea Naomi Klein, la crisis climática no constituye un accidente del modelo económico contemporáneo, sino una de sus expresiones más evidentes, revelando las contradicciones de un sistema basado en el crecimiento ilimitado dentro de un planeta cuyos límites ecológicos son finitos.²

En este escenario, ampliar la noción de empatía implica aceptar que la perspectiva humana no constituye la única forma de comprender el mundo y reconocer que habitamos un planeta conformado por un entramado compartido entre seres humanos, minerales, plantas, animales, ríos, montañas y océanos. La naturaleza deja entonces de entenderse como un objeto disponible para la explotación y pasa a concebirse como una comunidad de existencia con valor propio, cuyos procesos sostienen nuestra propia continuidad. Esta comprensión encuentra resonancia en la ética ambiental contemporánea, que cuestiona la idea de que solo los intereses humanos poseen relevancia moral y propone ampliar nuestra comunidad ética hacia las demás formas de vida.³ La empatía adquiere así una dimensión no solo afectiva, sino también ética y perceptiva, esta supone aprender a reconocer formas de existencia cuya experiencia del mundo no coincide necesariamente con la nuestra.

Sin embargo, el origen de las exhibiciones en los cuatro *venues* que componen esta edición de la Triennial no se encuentra únicamente en estas discusiones filosóficas. Nace también del diálogo sostenido durante años con artistas que, desde contextos profundamente distintos, han desarrollado prácticas capaces de transformar nuestra percepción del mundo. Van más allá de la mera ilustración de problemas ambientales: sus obras desplazan la mirada hacia el tiempo profundo de la Tierra, la memoria contenida en las piedras, la inteligencia de los ecosistemas, los relatos de origen transmitidos oralmente, las relaciones entre especies o la continuidad entre procesos geológicos, biológicos y cosmológicos. En ese sentido, el arte no aparece aquí como un vehículo de representación de la naturaleza, sino como una herramienta para reaprender a percibirla.

La narrativa se construye como una constelación de relaciones que atraviesa las distintas sedes de la Triennial, articulándose mediante una serie de núcleos curatoriales —*Materia y tiempo*, *Geografías vivas*, *Cosmovisiones en conflicto*, *Ecologías del futuro*, *Entre lo terrestre y lo cósmico* y *Convergencias*— que funcionan como capítulos de un mismo pensamiento. Cada uno de ellos aborda un aspecto específico de nuestra relación con el mundo vivo, pero solo adquiere pleno sentido al entrar en diálogo con los demás. En conjunto, proponen un desplazamiento progresivo de la perspectiva antropocéntrica

Today, the consequences of this conception are becoming visible in the depletion of ecosystems, the contamination of water and soil, the accelerating loss of biodiversity and the rise in environmental conflicts affecting both human communities and countless other forms of life. As Naomi Klein argues, the climate crisis is not an accident of the contemporary economic model, but one of its clearest manifestations, laying bare the contradictions of a system based on unlimited growth on a planet whose ecological limits are finite.²

Against this backdrop, expanding the notion of empathy means accepting that the human perspective is not the only way of understanding the world and recognising that we inhabit a planet shaped by an entanglement shared among human beings, minerals, plants, animals, rivers, mountains and oceans. Nature thus ceases to be understood as an object available for exploitation and comes instead to be conceived as a community of existence with value in its own right, whose processes sustain our own continuity. This understanding resonates with contemporary environmental ethics, which challenges the idea that only human interests carry moral significance and proposes extending our ethical community to other forms of life.³ Empathy thus acquires not only an affective dimension, but also an ethical and perceptual one: it means learning to recognise forms of existence whose experience of the world does not necessarily coincide with our own.

However, the origins of the exhibitions across the four venues that make up this edition of the Triennial lie not only in these philosophical debates. They also grow out of a sustained dialogue, developed over many years, with artists who, from profoundly different contexts, have developed practices capable of transforming the way we perceive the world. Going beyond the mere illustration of environmental problems, their works shift our attention towards the Earth's deep time, the memory held within stones, the intelligence of ecosystems, orally transmitted origin stories, relationships between species, and the continuities between geological, biological and cosmological processes. In this sense, art appears here not as a vehicle for representing nature, but as a tool through which to learn how to perceive nature anew.

The narrative is built up as a constellation of relationships running across the Triennial's different venues. It unfolds through a series of curatorial strands — *Matter and Time*, *Living Geographies*, *Cosmovisions in Conflict*, *Ecologies of the Future*, *Between the Terrestrial and the Cosmic* and *Convergences* — which function as chapters within a single line of thought. Each addresses a specific aspect of our relationship with the living world, yet only takes on its full meaning when brought into dialogue with the others. Taken together, they propose a gradual shift away from an anthropocentric perspective towards a relational understanding in which matter, territory, memory, knowledge and life cease to appear as independent categories and come to be recognised as part of the same entanglement.

Rather than setting out fixed thematic categories, the project is structured around two conceptual movements that continually intertwine. The first seeks to

hacia una comprensión relacional donde materia, territorio, memoria, conocimiento y vida dejan de aparecer como categorías independientes para reconocerse como parte de una misma trama.

No planteo categorías temáticas cerradas; el proyecto se estructura mediante dos movimientos conceptuales que se entrelazan constantemente. El primero propone recuperar formas de relación con el mundo vivo basadas en la reciprocidad, la escucha y el reconocimiento de la interdependencia entre todas las formas de existencia. En este contexto, la noción de reciprocidad no se limita a una relación entre humanidad y naturaleza, sino que se manifiesta también en prácticas de intercambio entre las personas, como propone Rivane Neuenschwander, donde el acto de dar y recibir se convierte en una metáfora de la construcción colectiva del mundo común.

El segundo examina críticamente las consecuencias de un modelo de desarrollo sustentado en la extracción ilimitada de materias primas, la mercantilización de los territorios y la subordinación de la naturaleza a las lógicas de acumulación de capital. Ambos movimientos se cruzan y dialogan a lo largo de todas las exhibiciones, revelando que la crisis ecológica no puede comprenderse únicamente desde el deterioro ambiental, sino también desde las formas de pensamiento que la hicieron posible.

En este sentido, las exhibiciones no plantean una oposición entre naturaleza y cultura, sino que cuestionan la propia separación entre ambas. Como señala el pensador y líder indígena Ailton Krenak, la idea de que la humanidad existe fuera de la naturaleza constituye una de las ficciones fundacionales de la modernidad occidental.⁴ Desde esta perspectiva, la tierra, los ríos, las montañas, los animales o las plantas dejan de entenderse como recursos disponibles para convertirse en sujetos de relación, memoria y conocimiento. No se trata de idealizar las cosmovisiones indígenas ni de oponerlas de manera simplista al pensamiento occidental, sino de reconocer que ofrecen formas de comprender el mundo capaces de ampliar el horizonte ético desde el cual enfrentamos los desafíos ambientales contemporáneos.

Los núcleos curatoriales desarrollan estas ideas desde distintas escalas de percepción. *Materia y tiempo* desplaza la atención hacia procesos geológicos que anteceden ampliamente la existencia humana. Las investigaciones de Deborah Stratman, Antonio Pichillá y Nuno da Luz sitúan minerales, piedras, sonido y territorio como protagonistas de historias profundas donde la materia deja de ser entendida como un soporte inerte para revelar su capacidad de transformación, memoria y agencia. Más que un comienzo cronológico, este primer núcleo propone un cambio de escala: invita a comprender que la historia de la vida no comienza con la humanidad, sino que forma parte de procesos mucho más extensos que continúan desarrollándose independientemente de nuestra presencia.

Desde allí, *Geografías vivas* propone comprender el territorio como un organismo dinámico antes que como un escenario inmóvil. Las obras de Josefina Guilisasti, Rosario López y Hamish Fulton revelan que montañas, glaciares, costas y ríos participan

recover ways of relating to the living world based on reciprocity, attentiveness and the recognition of the interdependence of all forms of existence. In this context, reciprocity is not confined to the relationship between humanity and nature, but also plays out through practices of exchange between people, as Rivane Neuenschwander proposes, where the act of giving and receiving becomes a metaphor for the collective construction of a shared world.

The second critically examines the consequences of a model of development sustained by the unlimited extraction of raw materials, the commodification of territories and the subordination of nature to the logic of capital accumulation. These two movements intersect and enter into dialogue throughout the exhibition, revealing that the ecological crisis cannot be understood solely in terms of environmental degradation, but must also be approached through the modes of thought that made it possible.

In this sense, the exhibitions do not set up an opposition between nature and culture, but instead call the very separation between them into question. As Indigenous thinker and leader Ailton Krenak points out, the idea that humanity exists outside nature constitutes one of the foundational fictions of Western modernity.⁴ From this perspective, the earth, rivers, mountains, animals and plants cease to be understood as resources available for human use and instead become subjects of relationship, memory and knowledge. This is not about idealising Indigenous cosmovisions or setting them simplistically against Western thought, but about recognising that they offer ways of understanding the world that can broaden the ethical horizon from which we confront contemporary environmental challenges.

The curatorial strands develop these ideas through different scales of perception. *Matter and Time* shifts attention towards geological processes that long pre-date human existence. The research of Deborah Stratman, Antonio Pichillá and Nuno da Luz places minerals, stones, sound and territory at the centre of deep histories in which matter ceases to be understood as an inert support and instead reveals its capacity for transformation, memory and agency. Rather than marking a chronological beginning, this first strand proposes a shift in scale: it invites us to understand that the history of life does not begin with humanity, but that we are part of far more extensive processes that continue to unfold independently of our presence.

From there, *Living Geographies* proposes understanding territory as a dynamic organism rather than a static setting. The works of Josefina Guilisasti, Rosario López and Hamish Fulton reveal how mountains, glaciers, coastlines and rivers actively take part in shaping memory and human experience. Geography thus ceases to be a backdrop against which our actions unfold and becomes instead an agent that shapes ways of inhabiting, moving through and understanding the world. Walking, melting, containing and overflowing emerge as processes inseparable from the life of the landscape.

This shift finds a decisive counterpoint in *Cosmovisions in Conflict*, where tensions between different

activamente en la construcción de la memoria y de la experiencia humana. La geografía deja así de constituir un fondo sobre el cual se desarrollan nuestras acciones para convertirse en un agente que modela formas de habitar, desplazarse y comprender el mundo. Caminar, derretirse, contener o desbordarse aparecen entonces como procesos inseparables de la vida del paisaje.

Este desplazamiento encuentra un contrapunto decisivo en *Cosmovisiones en conflicto*, donde emergen con claridad las tensiones entre distintas maneras de comprender el territorio y el valor de la naturaleza. Las obras de Benvenuto Chavajay y Kuenan Mayu recuperan relatos de origen y memorias ancestrales que permanecen activas en el presente, proponiendo una comprensión del mundo donde humanidad, plantas, animales y fuerzas naturales participan de una misma comunidad de existencia. Frente a estas perspectivas, las investigaciones de Adán Vallecillo, Ximena Garrido-Lecca y Glenda León evidencian las consecuencias de un modelo extractivista que transforma cuerpos, territorios y ecosistemas en recursos destinados a la acumulación económica. La confrontación entre ambas visiones no pretende establecer una dicotomía entre tradición y modernidad, sino poner de manifiesto el conflicto entre formas radicalmente distintas de entender nuestra pertenencia al mundo.

Si *Cosmovisiones en conflicto* hace visible la fractura entre dos maneras de comprender nuestra relación con el planeta, *Ecologías del futuro* desplaza la atención hacia la posibilidad de imaginar otros modos de coexistencia. Las obras reunidas en este núcleo no proponen visiones utópicas ni soluciones tecnológicas para la crisis ambiental; exploran, más bien, la capacidad del arte para ensayar formas alternativas de percepción. Katherine Jones RA modifica nuestra escala de observación hasta convertir flores consideradas comunes o incluso indeseables en paisajes monumentales. Pilar Elgueta y Sofía Nercasseau investigan el agua como un medio de comunicación entre especies, mientras Bernardo Oyarzún recupera, a través de *Vülngo Ko*, una comprensión mapuche donde el agua constituye una fuerza viva, portadora de memoria y energía. Patricia Domínguez y Korakrit Arunanondchai proyectan escenarios donde plantas, animales, espiritualidades, tecnologías y rituales vuelven a entrelazarse, sugiriendo que imaginar el futuro implica también recuperar formas de conocimiento relegadas durante siglos.

Los últimos núcleos expanden aún más la escala desde la cual pensamos nuestra relación con el mundo vivo. En *Entre lo terrestre y lo cósmico*, las obras de Glenda León y Donna Conlon establecen correspondencias entre la fragilidad de un ala de mariposa, el vuelo de un colibrí y la inmensidad del universo, revelando que procesos aparentemente inconexos participan de una misma continuidad vital. Finalmente, *Convergencias* reúne las instalaciones de Detanico Lain en diálogo con la colección precolombina Santa Cruz-Yaconi, proponiendo un encuentro entre tres temporalidades: la memoria ancestral inscrita en los objetos arqueológicos, el tiempo biológico de flores, piedras, agua y ciclos naturales, y el

ways of understanding territory and the value of nature clearly come to the fore. The works of Benvenuto Chavajay and Kuenan Mayu bring forward origin narratives and ancestral memories that remain active in the present, proposing an understanding of the world in which humanity, plants, animals and natural forces participate in the same community of existence. Set against these perspectives, the research of Adán Vallecillo, Ximena Garrido-Lecca and Glenda León lays bare the consequences of an extractivist model that turns bodies, territories and ecosystems into resources destined for economic accumulation. The confrontation between these two visions is not intended to establish a dichotomy between tradition and modernity, but to bring to light the conflict between radically different ways of understanding our belonging to the world.

If *Cosmovisions in Conflict* makes visible the fracture between two ways of understanding our relationship with the planet, *Ecologies of the Future* shifts attention towards the possibility of imagining other modes of coexistence. The works brought together in this strand do not put forward utopian visions or technological solutions to the environmental crisis; rather, they explore art's capacity to try out alternative forms of perception. Katherine Jones RA alters our scale of observation, turning flowers considered ordinary or even undesirable into monumental landscapes. Pilar Elgueta and Sofía Nercasseau investigate water as a medium of communication between species, while Bernardo Oyarzún, through *Vülngo Ko*, brings forward a Mapuche understanding in which water constitutes a living force, carrying memory and energy. Patricia Domínguez and Korakrit Arunanondchai project scenarios in which plants, animals, spiritualities, technologies and rituals become intertwined once again, suggesting that imagining the future also involves recovering forms of knowledge that have been pushed aside for centuries.

The final strands expand even further the scale from which we think about our relationship with the living world. In *Between the Terrestrial and the Cosmic*, the works of Glenda León and Donna Conlon establish correspondences between the fragility of a butterfly's wing, the flight of a hummingbird and the immensity of the universe, revealing how seemingly unconnected processes participate in the same vital continuity. Finally, *Convergences* brings together installations by Detanico Lain in dialogue with the Santa Cruz-Yaconi pre-Columbian collection, proposing an encounter between three temporalities: the ancestral memory inscribed in archaeological objects, the biological time of flowers, stones, water and natural cycles, and the cosmological time contained in light emitted by galaxies billions of years ago. These dimensions converge to remind us that human experience constitutes only a moment within a far vaster history.

Throughout the exhibition, artists from widely diverse cultural contexts coexist. However, the interest of this selection lies in bringing different ways of producing knowledge into relation with one another. In this sense, the presence of Indigenous artists does not respond to a criterion of inclusion or cultural representation. Their works participate fully in contemporary

tiempo cosmológico contenido en la luz emitida por galaxias hace billones de años. Estas dimensiones convergen para recordarnos que la experiencia humana constituye apenas un instante dentro de una historia mucho más vasta.

A lo largo de la exposición conviven artistas provenientes de contextos culturales muy diversos. Sin embargo, el interés de esta selección en poner en relación distintas maneras de producir conocimiento. En ese sentido, la presencia de artistas indígenas no responde a un criterio de inclusión ni de representación cultural. Sus obras participan plenamente del debate contemporáneo, aportando perspectivas que cuestionan profundamente la idea moderna de una naturaleza exterior a la experiencia humana. Estas cosmovisiones se presentan aquí como formas plenamente vigentes de comprender el presente y de imaginar el futuro.

Si algo he aprendido durante esta investigación es que la crisis ambiental no puede reducirse a un problema técnico ni resolverse únicamente mediante nuevas tecnologías o políticas ambientales. Antes que nada, exige una transformación de nuestra manera de percibir el mundo. La tradición occidental nos enseñó a observar la naturaleza como un objeto situado frente a nosotros; muchas de las obras reunidas en esta exposición, en cambio, nos invitan a reconocernos dentro de ella. Ese desplazamiento, aparentemente sutil, posee profundas implicancias éticas. Como dice Ailton Krenak, la idea de que la humanidad existe separada de la naturaleza constituye una ficción que ha legitimado siglos de explotación y devastación. Ejercitar la empatía implica entonces cuestionar esa ficción y reconocer nuestra pertenencia a una trama compartida donde el bienestar humano depende inseparablemente del equilibrio de la trama de la vida.

No creo que el arte pueda ofrecer respuestas definitivas frente a la crisis ambiental. Su potencia reside en su capacidad para alterar temporalmente nuestra percepción, hacer visible aquello que el pensamiento dominante ha vuelto invisible y abrir espacios donde imaginar otras formas de habitar el planeta. Si estas exhibiciones consiguen que el visitante salga del museo preguntándose de qué maneras participa cotidianamente en esa trama de relaciones, o reconociendo que cuidar la naturaleza no significa proteger algo exterior a nosotros sino cuidar el mundo del que formamos parte, entonces habrán cumplido su propósito.

Alexia Tala

Co-curator of *Exercises in Empathy: Entanglements of the Living*

1 Papa Francisco, *Laudato si'*. Sobre el cuidado de la casa común. Ciudad del Vaticano, 2015, §§138–139.

2 Naomi Klein, *This Changes Everything: Capitalism vs. the Climate*. New York: Simon & Schuster, 2014.

3 Robin Attfield, *Environmental Ethics: An Overview for the Twenty-First Century*. Cambridge: Polity Press, 2014.

4 Ailton Krenak, *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

debate, bringing perspectives that profoundly challenge the modern idea of nature as something external to human experience. These cosmovisions are presented here as fully relevant ways of understanding the present and imagining the future.

If there is one thing I have learnt over the course of this research, it is that the environmental crisis cannot be reduced to a technical problem, nor can it be resolved solely through new technologies or environmental policies. Above all, it calls for a transformation in the way we perceive the world. Western tradition taught us to look at nature as an object positioned before us; many of the works brought together in this exhibition, by contrast, invite us to recognise ourselves as part of it. This apparently subtle shift carries profound ethical implications. As Ailton Krenak writes, the idea that humanity exists separately from nature constitutes a fiction that has legitimised centuries of exploitation and devastation. Exercising empathy therefore means calling that fiction into question and recognising our belonging to a shared entanglement in which human well-being is inseparably dependent on the balance of the web of life.

I do not believe that art can offer definitive answers to the environmental crisis. Its power lies elsewhere: in its capacity to temporarily alter our perception, to make visible what dominant ways of thinking have rendered invisible, and to open up spaces in which other ways of inhabiting the planet can be imagined. If these exhibitions succeed in prompting visitors to leave the museum wondering about the ways in which they participate in this web of relationships in their everyday lives, or recognising that caring for nature does not mean protecting something external to us but rather caring for the world of which we are part, then they will have fulfilled their purpose.

Alexia Tala

Co-curadora de *Ejercicios de Empatía: Tramas de lo Vivo*

1 Pope Francis, *Laudato si'*. On Care for Our Common Home. Vatican City, 2015, §§138–139.

2 Naomi Klein, *This Changes Everything: Capitalism vs. the Climate*. New York: Simon & Schuster, 2014.

3 Robin Attfield, *Environmental Ethics: An Overview for the Twenty-First Century*. Cambridge: Polity Press, 2014.

4 Ailton Krenak, *Ideias para Postpone the End of the World*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

La obra de Adán Vallecillo se articula en torno a una reflexión crítica sobre las consecuencias sociales y ambientales de las economías extractivas en Honduras. A través de pintura, instalación y procesos de investigación, examina cómo los ciclos de explotación de recursos han configurado paisajes e imaginarios, tensionando las promesas de progreso con sus efectos persistentes en el territorio.

La serie *Bonanzas Efímeras* (2013-2026), forma parte de un proyecto de largo aliento que cruza pintura, sociología y danza, desarrollado entre 2013 y 2026. En el montaje, el artista presenta cinco pinturas donde formas circulares emergen como parches o remiendos, evocando territorios atravesados por ciclos de abundancia y agotamiento. Estas superficies abstractas, trabajadas desde la intimidad del taller, se expanden hacia el contexto social mediante recorridos e investigaciones en zonas emblemáticas de la minería en Honduras, como el Mineral de Agua Fría, el Parque Nacional La Tigra o el Valle de Siria. El proyecto incorpora además un video realizado en colaboración con la bailarina Irma Valladares, filmado en toma cenital, donde el cuerpo interpreta, a través de movimientos espasmódicos y tensos, los efectos de la contaminación por metales pesados. Esta dimensión performativa introduce una lectura encarnada del territorio, donde desgaste, toxicidad y resistencia se inscriben tanto en la superficie pictórica como en el cuerpo y la experiencia colectiva.

Adán Vallecillo's work is structured around a critical reflection on the social and environmental consequences of extractive economies in Honduras. Through painting, installation and research processes, he examines how cycles of resource exploitation have shaped landscapes and imaginaries, setting promises of progress against their lasting effects on the territory.

The series *Bonanzas Efímeras* (*Ephemeral Bonanzas*, 2013–2026) forms part of a long-term project bringing together painting, sociology and dance, developed between 2013 and 2026. In the installation, the artist presents five paintings in which circular forms emerge like patches or repairs, evoking territories marked by cycles of abundance and depletion. These abstract surfaces, developed within the intimacy of the studio, expand outwards into a social context through journeys and research carried out in emblematic mining areas in Honduras, such as Mineral de Agua Fría, La Tigra National Park and the Siria Valley. The project also incorporates a video made in collaboration with dancer Irma Valladares, filmed from directly overhead, in which the body interprets the effects of heavy-metal contamination through spasmodic, tense movements. This performative dimension introduces an embodied reading of the territory, in which exhaustion, toxicity and resistance are inscribed both on the painted surface and in the body and collective experience.



Bonanza 1.3, 2023
Acrílico sobre parches de tela /
Acrylic on fabric patches
170 x 120 cm
Collage. Acrílicos sobre parches de tela /
Collage. Acrylics on fabric patches
Colección del artista / *Collection of the artist*
Cortesía Galería Extra / *Courtesy of gallery Extra*

Antonio Pichillá

La poética creativa de Antonio Pichillá, artista maya tz'utujil, se inscribe en una investigación profunda sobre espiritualidad, memoria y territorio desde una perspectiva indígena contemporánea. Su trabajo articula materiales como piedra, textil, pigmento y objetos encontrados, activando relaciones entre cuerpos, ancestros y elementos, donde la materia es entendida como portadora de vida. Más que producir formas, Pichillá construye vínculos que desbordan lo visible. En este contexto, su noción de “autoarqueología” propone una lectura del presente como un campo donde coexisten temporalidades y saberes. Como señala Cecilia Fajardo-Hill, estas obras pueden leerse como composiciones donde la comunidad —de abuelas y abuelos— permanece activa en el ahora, encarnada en objetos que condensan memoria y continuidad.

Arqueología contemporánea, presentada en la explanada del Museo MAVI, marca la primera realización a gran escala de esta serie, expandiendo sus operaciones hacia el espacio público y estableciendo un umbral de entrada a la exposición. A través de una instalación compuesta por piedras y textiles tradicionales, la obra configura un cuerpo colectivo donde cada componente mantiene su singularidad y, al mismo tiempo, participa de una estructura relacional mayor. Las piedras, lejos de ser elementos inertes, son entendidas como entidades vivas que guardan memoria, inscribiendo en su materialidad historias, tiempos y presencias no humanas. En este gesto, la obra no solo introduce al espectador en la exhibición, sino que propone una experiencia de encuentro donde lo espiritual, lo material y lo comunitario se entrelazan desde el primer contacto.

The creative poetics of Antonio Pichillá, a Maya Tz'utujil artist, are rooted in a profound enquiry into spirituality, memory and territory from a contemporary Indigenous perspective. His work brings together materials such as stone, textiles, pigment and found objects, activating relationships between bodies, ancestors and elements, in which matter is understood as a bearer of life. Rather than producing forms, Pichillá builds connections that extend beyond the visible. Within this context, his notion of ‘self-archaeology’ proposes a reading of the present as a field in which different temporalities and forms of knowledge coexist. As Cecilia Fajardo-Hill points out, these works can be read as compositions in which the community — of grandmothers and grandfathers — remains active in the present, embodied in objects that hold memory and continuity.

Arqueología contemporánea (Contemporary Archaeology), presented on the forecourt of the MAVI UC Museum, marks the first large-scale realisation of this series, expanding its operations into public space and establishing a threshold into the exhibition. Through an installation composed of stones and traditional textiles, the work forms a collective body in which each component retains its singularity while simultaneously taking part in a larger relational structure. Far from being inert elements, the stones are understood as living entities that hold memory, inscribing histories, temporalities and non-human presences within their materiality. Through this gesture, the work not only draws the viewer into the exhibition but also proposes an experience of encounter in which the spiritual, the material and the communal become intertwined from the very first contact.



Arqueología Contemporánea /
Contemporary Archeology, 2024
Textiles tejidos a mano en telar sobre piedras. Instalación /
Textiles woven by hand on a loom on stones. Installation
Cortesía del artista / *Courtesy of the artist*

Benvenuto Chavajay

El artista y activista maya tz'utujil, articula arte, política y memoria desde una perspectiva indígena contemporánea en su trabajo artístico. A través de acciones de arte, su trabajo cuestiona las narrativas oficiales y los mecanismos mediante los cuales las identidades indígenas han sido históricamente borradas, transformando el arte en una herramienta de visibilidad y justicia histórica. Su lenguaje combina ironía, crítica y espiritualidad, activando formas de memoria que desbordan lo estético. Para Chavajay, el proceso es central: sus obras abren espacios para rituales que recuperan y celebran la ancestralidad de su pueblo, al tiempo que proponen una lectura crítica de la modernidad, afirmando otras formas de existencia y continuidad cultural.

En *La creación de la humanidad del Popol Vuh* (2022), Benvenuto Chavajay recurre a cuerpos cubiertos de materia para aludir a los elementos descritos en el relato de origen del libro sagrado: tierra (o barro), madera y maíz, incorporando además un cuarto elemento —la planta— que el artista vincula a la creación a partir de una experiencia personal de sanación, tras presenciar la recuperación de su madre mediante el uso de plantas medicinales, entendida como un renacer. Las fotografías, realizadas en San Pedro La Laguna, Guatemala, su lugar de origen, registran prácticas rituales cargadas de significado, donde cada componente adquiere un valor simbólico específico: la planta que recubre el cuerpo, la casa en segundo plano o la tierra en tiempos de siembra. En este contexto, la obra se inscribe en las múltiples formas de comprender la creación del mundo, alejándose de una narrativa única para situarse en la cosmovisión maya, donde la vida emerge de una relación dinámica entre elementos, cuerpos y territorio. Estos elementos configuran una práctica que Chavajay denomina *Perijtualidad*, articulando la noción de ritualidad con *rij* —lo ancestral— y la idea de lo peripatético, donde el caminar activa una relación situada con el entorno y una conciencia ambiental profunda.

The Maya Tz'utujil artist and activist brings together art, politics and memory from a contemporary Indigenous perspective in his artistic practice. Through art actions, his work calls into question official narratives and the mechanisms through which Indigenous identities have historically been erased, turning art into a tool for visibility and historical justice. His language combines irony, critique and spirituality, activating forms of memory that extend beyond the aesthetic. For Chavajay, process is central: his works open up spaces for rituals that recover and celebrate the ancestry of his people, while putting forward a critical reading of modernity and affirming other forms of existence and cultural continuity.

In *La creación de la humanidad del Popol Vuh* (*The Creation of Humanity in the Popol Vuh*, 2022), Benvenuto Chavajay draws on bodies covered in matter to allude to the elements described in the origin story of the sacred book: earth (or clay), wood and maize. He also incorporates a fourth element — the plant — which the artist connects to creation through a personal experience of healing, after witnessing his mother's recovery through the use of medicinal plants, understood as a form of rebirth. The photographs, taken in San Pedro La Laguna, Guatemala, his place of origin, record ritual practices charged with meaning, in which each component takes on a specific symbolic value: the plant covering the body, the house in the background, or the earth during the planting season. Within this context, the work forms part of multiple ways of understanding the creation of the world, moving away from a single narrative to situate itself within Maya cosmovision, in which life emerges from a dynamic relationship between elements, bodies and territory. These elements shape a practice that Chavajay calls *Perijtualidad*, bringing together the notion of rituality with *rij*, the ancestral, and the idea of the peripatetic, in which walking activates a situated relationship with the environment and a profound environmental awareness.



De la serie Creación de la humanidad de Popol Wuj /
From the series Creation of Humanity of Popol Wuj, 2022
100 x 150 cm
Fotografía / *Photograph*
Cortesía del artista / *Courtesy of the artist*

Bernardo Oyarzún

Las nociones de identidad, territorio y memoria, profundamente vinculada a su herencia mapuche son el nodo central del trabajo de Oyarzún. A través de instalaciones, esculturas y dispositivos visuales, su obra tensiona las formas en que la cultura indígena ha sido representada, desplazada o folklorizada, proponiendo en cambio una presencia contemporánea, activa y crítica. Su trabajo no solo visibiliza signos y lenguajes propios, sino que los reactiva como estructuras vivas de pensamiento. En este sentido, la palabra —oral, escrita o simbólica— ocupa un lugar central, no como mero vehículo de significado, sino como espacio de transmisión y resistencia. Oyarzún construye así una práctica que entrelaza lo político y lo poético, abriendo un campo donde lo ancestral no aparece como pasado, sino como una fuerza que interpela el presente.

En *Vülngo Ko*, Bernardo Oyarzún reúne una gran vasija de barro y el sonido persistente de una gota de agua para evocar la continuidad entre territorio, memoria y cosmovisión mapuche. El ritmo constante de la caída del agua transforma la obra en una experiencia de contemplación, donde el tiempo parece medirse por la persistencia de los ciclos naturales más que por el tiempo humano. El título, que en mapudungun alude al agua viva, remite a una comprensión en la que el agua constituye una fuerza vital, portadora de energía y memoria. Frente a una tradición que ha reducido la naturaleza a un recurso para la explotación y la generación de riqueza, la obra recupera una ética relacional donde el agua posee un valor propio y participa activamente en el equilibrio entre las personas, el territorio y las demás formas de vida

Notions of identity, territory and memory, deeply connected to his Mapuche heritage, lie at the heart of Oyarzún's work. Through installations, sculptures and visual devices, his practice challenges the ways in which Indigenous culture has been represented, displaced or folklorised, putting forward instead a contemporary, active and critical presence. His work not only brings its own signs and languages into view, but reactivates them as living structures of thought. In this sense, the word — oral, written or symbolic — occupies a central place, not merely as a vehicle for meaning, but as a space of transmission and resistance. Oyarzún thus builds a practice that intertwines the political and the poetic, opening up a space in which the ancestral does not appear as the past, but as a force that speaks directly to the present.

In *Vülngo Ko*, Bernardo Oyarzún brings together a large clay vessel and the persistent sound of a drop of water to evoke the continuity between territory, memory and Mapuche cosmovision. The constant rhythm of the falling water turns the work into a contemplative experience, in which time seems to be measured by the persistence of natural cycles rather than by human time. The title, which in Mapudungun alludes to living water, points to an understanding in which water constitutes a vital force, carrying energy and memory. Set against a tradition that has reduced nature to a resource for exploitation and the generation of wealth, the work recovers a relational ethics in which water possesses value in its own right and actively takes part in the balance between people, territory and other forms of life.



Vülngo Ko (Agua viva) / *Living water*, 2026
Fibra de vidrio, resina de poliéster, pintura acrílica y sonido /
Fiberglass, polyester resin, acrylic paint and sound
248 × 162 × 162 cm
Cortesía del artista / *Courtesy of the artist*

Deborah Stratman

La práctica de Deborah Stratman se sitúa en el cruce entre cine, ciencia, filosofía e historia natural, explorando las formas en que los sistemas de conocimiento modelan nuestra comprensión del mundo. Sus películas e instalaciones cuestionan las narrativas dominantes sobre el progreso, la naturaleza y la percepción, proponiendo modos alternativos de experimentar el tiempo, el territorio y la materia. A través de una investigación rigurosa que entrelaza geología, astronomía, biología, física y pensamiento especulativo, Stratman construye ensayos visuales donde lo científico y lo poético conviven sin jerarquías. Su obra desplaza constantemente la mirada antropocéntrica, invitando a considerar que la agencia y la inteligencia no pertenecen exclusivamente a los seres humanos, sino que atraviesan múltiples formas de existencia.

En *Last Things* (2023), Stratman propone un recorrido por la historia profunda del planeta desde la perspectiva de los minerales, situando a las rocas como protagonistas de una evolución que antecede y excede la vida humana. Combinando imágenes microscópicas, archivos científicos, animación y una narración inspirada en la geología, la biología evolutiva y la ciencia ficción, la película desestabiliza la idea de que la evolución pertenece únicamente al mundo orgánico. Los minerales aparecen como materia dinámica, capaz de transformarse, organizarse y participar activamente en los procesos que hicieron posible la vida. Al expandir la noción de lo viviente hacia escalas temporales y materiales que habitualmente permanecen fuera de nuestra percepción, *Last Things* invita a imaginar una relación distinta con la Tierra: una donde humanos, microorganismos, cristales, montañas y océanos forman parte de una misma trama evolutiva. En el contexto de *Ejercicios de Empatía: Tramas de lo Vivo*, la obra nos recuerda que aquello que solemos considerar inerte constituye, en realidad, el fundamento mismo de toda forma de vida y una historia compartida que continúa desplegándose mucho más allá de nuestra existencia.

Deborah Stratman's practice lies at the intersection of film, science, philosophy and natural history, exploring the ways in which systems of knowledge shape our understanding of the world. Her films and installations call into question dominant narratives around progress, nature and perception, putting forward alternative ways of experiencing time, territory and matter. Through rigorous research that brings together geology, astronomy, biology, physics and speculative thought, Stratman constructs visual essays in which the scientific and the poetic coexist without hierarchy. Her work continually shifts away from an anthropocentric perspective, inviting us to consider that agency and intelligence do not belong exclusively to human beings, but run through multiple forms of existence.

In *Last Things* (2023), Stratman takes us through the planet's deep history from the perspective of minerals, placing rocks at the centre of an evolution that predates and extends beyond human life. Combining microscopic imagery, scientific archives, animation and a narrative informed by geology, evolutionary biology and science fiction, the film unsettles the idea that evolution belongs solely to the organic world. Minerals emerge as dynamic matter, capable of transforming, organising and actively taking part in the processes that made life possible. By expanding the notion of the living towards temporal and material scales that usually remain beyond our perception, *Last Things* invites us to imagine a different relationship with the Earth: one in which humans, microorganisms, crystals, mountains and oceans form part of the same evolutionary entanglement. In the context of *Exercises in Empathy: Entanglements of the Living*, the work reminds us that what we perceive as inert is, in fact, fundamental to life and part of a shared history that continues to unfold far beyond our own existence.



Las últimas cosas / *Last Things*, 2023

Video

49 min 33 seg

Cortesía de la artista / *Courtesy of the artist*

Detanico Lain

La poética creativa de Angela Detanico y Rafael Lain se sitúa en la intersección entre lenguaje, tiempo y sistemas de representación. Como dupla, investigan los códigos que organizan nuestra percepción —alfabetos, cartografías, patrones astronómicos y estructuras matemáticas—, transformándolos en experiencias visuales y sonoras. Sus obras traducen información científica en composiciones sensibles, desplazando datos y sistemas abstractos hacia una dimensión poética y perceptiva. En este tránsito entre arte, ciencia y lenguaje, construyen dispositivos inmersivos que expanden nuestra manera de leer el espacio y el tiempo.

FloreCIMIENTO de la Luz (2024) y *Mares de la Luna*, (2024) presentadas en la sala MAS del Museo MAVI UC, se despliegan en diálogo directo con la colección precolombina Cruz-Yaconi. En *FloreCIMIENTO de la Luz*, imágenes en blanco y negro de praderas florales se funden lentamente con registros astronómicos de deep fields: fotografías de galaxias cuya luz comenzó a viajar hace miles de millones de años. Esta superposición genera una continuidad visual entre lo terrestre y lo cósmico, entre ciclos terrestres y escalas temporales del universo profundo. La instalación envuelve las piezas precolombinas en un flujo de imágenes donde naturaleza, astronomía y memoria ancestral parecen coexistir en un mismo plano temporal. En el piso, *Mares de la Luna* incorpora sonido y proyección sobre piedras, evocando superficies lunares, mareas y vibraciones minerales. El conjunto transforma la sala en una experiencia inmersiva donde los objetos ancestrales dialogan con imaginarios contemporáneos del cosmos y la percepción.

The creative poetics of Angela Detanico and Rafael Lain lie at the intersection of language, time and systems of representation. Working as a duo, they investigate the codes that organise our perception — alphabets, cartographies, astronomical patterns and mathematical structures — transforming them into visual and sonic experiences. Their works translate scientific information into sensory compositions, shifting data and abstract systems towards a poetic and perceptual dimension. Moving between art, science and language, they construct immersive devices that expand the ways in which we read space and time.

Flowering of Light (2024) and *Seas of the Moon* (2024), presented in the MAS gallery at the MAVI UC Museum, unfold in direct dialogue with the Cruz-Yaconi pre-Columbian collection. In *Flowering of Light*, black-and-white images of flowering meadows slowly merge with astronomical records of deep fields: photographs of galaxies whose light began travelling billions of years ago. This superimposition creates a visual continuity between the terrestrial and the cosmic, between terrestrial cycles and the timescales of the deep universe. The installation envelops the pre-Columbian objects in a flow of images in which nature, astronomy and ancestral memory seem to coexist on the same temporal plane. On the floor, *Seas of the Moon* incorporates sound and projections onto stones, evoking lunar surfaces, tides and mineral vibrations. Together, the works transform the gallery into an immersive experience in which ancestral objects enter into dialogue with contemporary imaginaries of the cosmos and perception.



Florecimiento de la Luz / *Flowering of Light*, 2024
Video de 5 canales / *5 channel video*
26 min 45 seg
Colección de los artistas / *Collection of the artists*
Cortesía galería Vermelho / *Courtesy of gallery Vermelho*

Mares de la Luna / *Seas of the Moon*, 2024
Video, piedras, sonido / *Video, stones, sound*
8 min
Colección de los artistas / *Collection of the artists*
Cortesía galería Vermelho / *Courtesy of gallery Vermelho*

Donna Conlon

En sus imágenes en movimiento, que cartografían los espacios y acontecimientos representados, Donna Conlon propone una mirada de carácter biológico, con especial atención al detalle, para construir una crítica ambiental incisiva. La artista define su práctica como una investigación socio-arqueológica de su entorno inmediato, donde lo cotidiano se convierte en un campo de observación y análisis. Desde esta perspectiva, su trabajo no solo registra, sino que también revela las tramas invisibles que sostienen la vida, insistiendo en la fragilidad de los equilibrios y en la interdependencia entre organismos. Como ella misma señala, no se trata de “volver” a un estado anterior, sino de asumir una toma de conciencia: reconocer que la vida es frágil, que el equilibrio es delicado y que nuestra posición en el mundo es necesariamente precaria.

De las Cenizas se presenta a un colibrí que, en un primer momento, no muestra signos de vida. Tras una observación cercana, el ave, sostenida en la palma de una mano, comienza a moverse hasta que, de forma inesperada, emprende el vuelo. La belleza de sus alas multicolores, junto a este gesto súbito de reanimación, invita a detener la mirada y a observar con mayor atención el entorno. La obra sugiere así una comprensión cíclica de la naturaleza, resaltando la capacidad de los ecosistemas para adaptarse, resurgir y regenerarse. En este gesto mínimo pero profundamente elocuente, Conlon nos confronta con la necesidad de despejar la mirada, salir de una ilusión adormecida y permitirnos ver —realmente ver— las relaciones que sostienen la vida.

In her moving-image works, which map the spaces and events represented, Donna Conlon brings a biological perspective and a particular attention to detail to bear on an incisive environmental critique. The artist defines her practice as a socio-archaeological investigation of her immediate surroundings, in which the everyday becomes a field of observation and analysis. From this perspective, her work not only records but also reveals the invisible networks that sustain life, insisting on the fragility of its balances and the interdependence between organisms. As she herself points out, it is not about ‘returning’ to an earlier state, but about coming to an awareness, recognising that life is fragile, that balance is delicate and that our position in the world is necessarily precarious.

From the Ashes presents a hummingbird that, at first, shows no signs of life. Upon closer observation, the bird, held in the palm of a hand, begins to move until, unexpectedly, it takes flight. The beauty of its multicoloured wings, together with this sudden gesture of reanimation, invites us to linger over the image and look more closely at our surroundings. The work thus suggests a cyclical understanding of nature, highlighting the capacity of ecosystems to adapt, re-emerge and regenerate. Through this minimal yet deeply eloquent gesture, Conlon confronts us with the need to clear our vision, break out of a numbed illusion and allow ourselves to see — truly see — the relationships that sustain life.



De las cenizas / *From the Ashes*, 2019
Video de alta definición, 16:9, color con sonido /
High-definition video, 16:9, color with sound
2 min 56 seg
Cortesía de la artista / *Courtesy of the artist*

Glenda León

La artista explora correspondencias sutiles entre naturaleza, tiempo y percepción. A través de escultura, dibujo, sonido e instalación, transforma materiales simples en reflexiones poéticas sobre fuerzas invisibles como la duración, el silencio y el azar. Su obra se construye desde gestos mínimos que, sin embargo, abren preguntas profundas sobre nuestra relación con lo inmaterial, haciendo visible aquello que normalmente escapa a la percepción inmediata.

En *Wasted Time* (2013-2026) un reloj de arena deja caer su contenido hasta formar un montículo que se expande progresivamente, desbordando el propio instrumento diseñado para medirlo. La imagen convierte el tiempo en un paisaje físico, donde acumulación y pérdida se vuelven inseparables. En el contexto actual, la obra resuena frente a la crisis climática como una constatación de que el tiempo disponible ya ha sido consumido en gran medida. Investigadores como Johan Rockström han señalado que el planeta ha sobrepasado varios límites críticos del sistema Tierra, evidenciando procesos que ya no pueden revertirse en el corto plazo. En este escenario, la obra de León no solo materializa la irreversibilidad del tiempo, sino que también nos sitúa frente a sus consecuencias. Al mismo tiempo, abre una dimensión íntima: invita a habitar el presente con mayor conciencia, a valorar la vida en su transcurrir minuto a minuto, a respetar la naturaleza y a imaginar formas de buen vivir que reconfiguren nuestra relación con el tiempo y el entorno.

The artist explores subtle correspondences between nature, time and perception. Through sculpture, drawing, sound and installation, she transforms simple materials into poetic reflections on invisible forces such as duration, silence and chance. Her work is built up through minimal gestures that nevertheless open up profound questions about our relationship with the immaterial, making visible what normally escapes immediate perception.

In *Wasted Time* (2013–2026), an hourglass releases its contents until they form a mound that gradually expands, overflowing the very instrument designed to measure it. The image turns time into a physical landscape in which accumulation and loss become inseparable. In the current context, the work resonates with the climate crisis as an acknowledgement that much of the time available to us has already been used up. Researchers such as Johan Rockström have pointed out that the planet has crossed several critical boundaries within the Earth system, revealing processes that can no longer be reversed in the short term. Within this scenario, León's work not only gives material form to the irreversibility of time, but also brings us face to face with its consequences. At the same time, it opens up a more intimate dimension as it invites us to inhabit the present with greater awareness, to value life as it unfolds minute by minute, to respect nature, and to imagine forms of good living that reconfigure our relationship with time and our surroundings.



Tiempo perdido / *Wasted time*, 2013
Instalación. Reloj de arena, arena /
Installation Hourglass, sand
160 × 300 cm (aproximado)
Cortesía de la artista / *Courtesy of the artist*

Hamish Fulton

Reconocido internacionalmente como el padre del Walking Art, Hamish Fulton ha dedicado más de cinco décadas a desarrollar una práctica en la que caminar constituye la obra misma. Desde comienzos de la década de 1970, el artista ha sostenido una premisa radical: si no hay caminata, no hay arte. A diferencia del Land Art, Fulton nunca interviene ni modifica el paisaje; su paso busca dejar únicamente la huella efímera de la experiencia. Fotografías, mapas, textos y diagramas no documentan un recorrido, sino que traducen una vivencia irrepetible. Como él mismo afirma, “soy un artista que camina, no un caminante que hace arte”. Su trabajo propone una ética de la atención, la lentitud y el respeto por el territorio, entendiendo el desplazamiento como una forma de conocimiento y una práctica de coexistencia con el mundo más que de conquista del espacio.

Walking Coast to Coast, Coast to River, River to Coast, River to River. 37 Walks 1971–2021 reúne medio siglo de caminatas realizadas entre costas y ríos de las Islas Británicas y Europa Occidental. Cada línea trazada sobre el mapa corresponde a un recorrido efectivamente realizado por el artista entre 1971 y 2021, convirtiendo el territorio en una memoria acumulativa de experiencias vividas. Lejos de representar fronteras políticas o infraestructuras humanas, Fulton elige orientarse a partir de la geografía natural, haciendo del agua el principio organizador de la obra. El mapa no registra distancias conquistadas ni itinerarios turísticos; evidencia una relación sostenida con el paisaje, construida mediante la repetición, el tiempo y el compromiso físico del caminar. La frase que acompaña la obra —“A diferencia de una línea dibujada, una línea caminada nunca puede borrarse”— sintetiza una de las ideas centrales de su práctica: las huellas más profundas no son necesariamente visibles, sino aquellas que transforman nuestra manera de habitar el mundo. En *Ejercicios de Empatía: Tramas de lo Vivo*, la obra propone el caminar como una forma de escucha del territorio y como un ejercicio de reciprocidad con la naturaleza, donde el cuerpo humano deja de imponerse sobre el paisaje para convertirse en una presencia atenta dentro de él.

Internationally recognised as the leading figure in Walking Art, Hamish Fulton has spent more than five decades developing a practice in which walking constitutes the artwork itself. Since the early 1970s, the artist has held to a radical premise: no walk, no art. Unlike Land Art, Fulton never intervenes in or alters the landscape; his passage seeks to leave behind only the ephemeral trace of experience. Photographs, maps, texts and diagrams do not document a journey, but translate an unrepeatable experience. As he himself states, ‘I am an artist who walks, not a walker who makes art.’ His work puts forward an ethics of attention, slowness and respect for territory, understanding movement as a form of knowledge and a practice of coexistence with the world rather than a means of conquering space.

Walking Coast to Coast, Coast to River, River to Coast, River to River. 37 Walks 1971–2021 brings together half a century of walks undertaken between coasts and rivers across the British Isles and Western Europe. Each line drawn on the map corresponds to a walk actually undertaken by the artist between 1971 and 2021, turning the territory into an accumulating memory of lived experiences. Rather than representing political borders or human infrastructure, Fulton chooses to orient himself through natural geography, making water the organising principle of the work. The map does not record distances conquered or tourist itineraries; instead, it reveals a sustained relationship with the landscape, built up through repetition, time and the physical commitment of walking. The phrase accompanying the work — ‘Unlike a drawn line, a walked line can never be erased’ — encapsulates one of the central ideas of his practice: the deepest traces are not necessarily visible, but are those that transform the way we inhabit the world. In *Exercises in Empathy: Entanglements of the Living*, the work proposes walking as a way of listening to the territory and as an exercise in reciprocity with nature, in which the human body ceases to impose itself upon the landscape and instead becomes an attentive presence within it.



37 walks 1971 – 2021, 2021
Pintura sobre muro y adhesivo troquelado /
Paint on wall and die-cut adhesive
363 x 362 cm
Cortesía del artista / *Courtesy of the artist*

Josefina Guilisasti

La obra de Josefina Guilisasti se ha desarrollado a partir de una investigación sostenida sobre los objetos, sus sistemas de representación y las relaciones entre naturaleza, cultura y memoria material. Desde sus primeras obras vinculadas al bodegón y la tradición pictórica, su trabajo ha desplazado progresivamente los límites de la pintura hacia instalaciones y operaciones espaciales donde lo orgánico, lo histórico y lo científico convergen. En los últimos años, esta investigación se ha intensificado en torno a la sostenibilidad ambiental, articulando no solo una línea conceptual en su obra, sino también iniciativas concretas como programas de residencia que vinculan arte, artesanía y medio ambiente. Guilisasti construye así escenarios donde elementos aparentemente estables entran en procesos de transformación, cuestionando las nociones modernas de control y permanencia.

Desborde consiste en una gran instalación escultórica realizada a partir de una réplica en cera de soya de la cordillera de los Andes, construida desde un levantamiento topográfico tridimensional del territorio sudamericano. Dispuesta sobre mesas metálicas que emiten calor, la cordillera comienza lentamente a derretirse y deformarse, evocando de manera directa los efectos del cambio climático sobre los ecosistemas de montaña. El retroceso de glaciares, la alteración de los ciclos hídricos y la creciente inestabilidad del territorio impactan profundamente en las comunidades que habitan la cordillera, modificando sus formas de vida y sus relaciones con el entorno. En este contexto, la obra transforma un símbolo de solidez en una imagen de vulnerabilidad, haciendo visible un proceso de transformación que ya está en curso.

Josefina Guilisasti's work has developed out of sustained research into objects, their systems of representation, and the relationships between nature, culture and material memory. From her early works connected to still life and the pictorial tradition, her practice has progressively pushed the boundaries of painting towards installations and spatial interventions in which the organic, the historical and the scientific converge. In recent years, this research has increasingly focused on environmental sustainability, shaping not only a conceptual strand within her work but also concrete initiatives such as residency programmes that bring together art, craft and the environment. Guilisasti thus constructs scenarios in which apparently stable elements enter into processes of transformation, calling modern notions of control and permanence into question.

Desborde (Overflow) consists of a large-scale sculptural installation based on a soya wax replica of the Andes mountain range, constructed from a three-dimensional topographical survey of the South American territory. Placed on heated metal tables, the mountain range slowly begins to melt and deform, directly evoking the effects of climate change on mountain ecosystems. Glacial retreat, changes to water cycles and the growing instability of the territory have a profound impact on the communities that inhabit the Andes, altering their ways of life and their relationships with their surroundings. Within this context, the work transforms a symbol of solidity into an image of vulnerability, making visible a process of transformation that is already under way.



Desborde, 2019

**Metal, cera de soya, cerámica en colaboración con Nayadet
Núñez de Quinchamáli. / *Metal, soya wax, ceramic in
collaboration with Nayadet Núñez from Quinchamáli***
300 x 900 x 100 cm

Francisco Bucchi, geólogo. Maqueta 3D

Miguel Ángel Videla, artista. Molde

Marcelo Serres, arquitecto. Automatización sistema calor

Pablo Cordua, diseñador. Diseño y Producción

Colección de la artista / *Collection of the Artist*

Cortesía galería Patricia Ready /

Courtesy of Patricia Ready gallery

Katherine Jones RA

La práctica de Katherine Jones RA se desarrolla a partir de una observación paciente de la naturaleza, explorando grabado y pintura como una herramienta para transformar nuestra percepción de aquello que solemos pasar por alto. Elegida Royal Academician por la Royal Academy of Arts de Londres —uno de los mayores reconocimientos otorgados a un artista en el Reino Unido—, Jones ha construido una obra que invita a detener la mirada y descubrir la extraordinaria complejidad del mundo vegetal. Mediante acercamientos extremos y un cuidadoso tratamiento de la luz, sus pinturas y grabados revelan flores, hojas y plantas en escalas que desafían nuestra percepción cotidiana. Más que registrar la naturaleza, la artista construye retratos donde cada especie adquiere una presencia monumental, reivindicando una experiencia contemplativa en la que la belleza surge de la atención y no de la excepcionalidad.

Las obras reunidas en esta exposición presentan flores en visión macro, magnificando organismos que muchas veces son considerados comunes o incluso indeseables. Entre ellas aparece una sencilla flor amarilla perteneciente a una maleza, una planta habitualmente asociada al descarte o la eliminación. Al aislarla de su contexto y expandirla hasta ocupar todo el campo visual, Jones subvierte esa jerarquía y convierte lo insignificante en extraordinario. Lo que parecía banal revela una riqueza inesperada de formas, texturas y color, invitándonos a reconsiderar nuestras ideas sobre el valor y la belleza en la naturaleza. En esta exhibición, la obra incorpora una dimensión contemplativa que recuerda que la transformación de nuestra relación con el entorno no depende únicamente de grandes acciones, sino también de la capacidad de modificar nuestra percepción. Al alterar la escala de la mirada, Jones nos sitúa frente a organismos que normalmente pasan desapercibidos y nos invita a experimentar una forma distinta de atención: una que suspende el juicio, desacelera el ritmo cotidiano y nos permite reconocer que incluso las expresiones más humildes de la naturaleza poseen una extraordinaria complejidad y una belleza propia.

Katherine Jones RA's practice grows out of a patient observation of nature, exploring printmaking and painting as a tool for transforming our perception of what we tend to overlook. Elected a Royal Academician by the Royal Academy of Arts in London —one of the highest honours bestowed upon an artist in the United Kingdom— Jones has developed a body of work that invites us to linger over what we see and discover the extraordinary complexity of the plant world. Through extreme close-ups and a careful treatment of light, her paintings and prints reveal flowers, leaves and plants at scales that challenge our everyday perception. Rather than simply recording nature, the artist constructs portraits in which each species takes on a monumental presence, reclaiming a contemplative experience in which beauty arises from attention rather than exceptionality.

The works brought together in this exhibition present flowers in macro view, magnifying organisms that are often regarded as ordinary or even undesirable. Among them is a simple yellow flower belonging to a weed, a plant commonly associated with being discarded or removed. By isolating it from its context and expanding it until it fills the entire visual field, Jones overturns this hierarchy and transforms the insignificant into the extraordinary. What seemed banal reveals an unexpected richness of form, texture and colour, inviting us to reconsider our ideas about value and beauty in nature. In this exhibition, the work introduces a contemplative dimension that reminds us that transforming our relationship with our surroundings does not depend solely on large-scale actions, but also on our capacity to change the way we perceive them. By altering the scale of our gaze, Jones brings us face to face with organisms that would normally go unnoticed and invites us to experience a different form of attention, one that suspends judgement, slows down the pace of everyday life and allows us to recognise that even the humblest expressions of nature possess extraordinary complexity and a beauty of their own.



Del polvo al pigmento / *Dust To Pigment*, 2022
88.5 x 71 cm
Colografía y pintura / *Collagraph and painting*
Cortesía de la artista / *Courtesy of the artist*

Korakrit Arunanondchai

La práctica de Korakrit Arunanondchai combina video, instalación, performance y narración para explorar las complejas relaciones entre memoria, espiritualidad, tecnología y ecología. Su obra entrelaza experiencias personales con acontecimientos históricos y políticos, desdibujando las fronteras entre lo documental y lo mítico, lo humano y lo no humano, lo visible y lo invisible. Influenciado por tradiciones espirituales del sudeste asiático, el animismo y las cosmologías ancestrales, Arunanondchai construye relatos donde los cuerpos, los paisajes, los espíritus y los medios tecnológicos participan de una misma red de interdependencias. Más que ofrecer una lectura lineal de la historia, sus obras proponen una comprensión del mundo como un entramado de memorias compartidas que atraviesan generaciones, especies y territorios.

En *Songs for Dying* (2021), el duelo se convierte en un acto de transformación capaz de conectar historias íntimas con memorias colectivas. Guiada por la voz de una tortuga marina —figura ancestral vinculada a las mitologías de la isla de Jeju— la obra enlaza la muerte del abuelo del artista con los rituales chamánicos de conmemoración, la cultura de las *haenyo*, mujeres buceadoras que han vivido durante siglos en estrecha relación con el océano, y las recientes manifestaciones por la democracia en Tailandia. En este tejido de tiempos y geografías, la memoria deja de pertenecer exclusivamente a los seres humanos para expandirse hacia el paisaje, el mar y los espíritus que habitan el territorio. La película propone que recordar no consiste únicamente en preservar el pasado, sino en mantener vivas las relaciones que nos unen con quienes ya no están y con las fuerzas invisibles que sostienen la vida. En el contexto de *Ejercicios de Empatía: Tramas de lo Vivo*, la obra plantea que el cuidado, el duelo y la resistencia son prácticas inseparables de una ecología donde toda existencia permanece conectada.

Korakrit Arunanondchai's practice combines video, installation, performance and storytelling to explore the complex relationships between memory, spirituality, technology and ecology. His work weaves together personal experiences with historical and political events, blurring the boundaries between the documentary and the mythical, the human and the non-human, and also the visible and the invisible. Influenced by Southeast Asian spiritual traditions, animism and ancestral cosmologies, Arunanondchai constructs narratives in which bodies, landscapes, spirits and technological media take part in the same network of interdependencies. Rather than offering a linear reading of history, his works propose an understanding of the world as an entanglement of shared memories that reaches across generations, species and territories.

In *Songs for Dying* (2021), mourning becomes an act of transformation capable of connecting intimate histories with collective memories. Guided by the voice of a sea turtle — an ancestral figure linked to the mythologies of Jeju Island — the work brings together the death of the artist's grandfather with shamanic rituals of remembrance, the culture of the *haenyeo*, women divers who have lived for centuries in close relationship with the ocean, and recent pro-democracy demonstrations in Thailand. Within this weaving together of times and geographies, memory ceases to belong exclusively to human beings and expands outwards into the landscape, the sea and the spirits that inhabit the territory. The film suggests that remembering is not simply about preserving the past, but about keeping alive the relationships that connect us to those who are no longer here and to the invisible forces that sustain life. In the context of *Exercises in Empathy: Entanglements of the Living*, the work proposes that care, mourning and resistance are inseparable practices within an ecology in which all existence remains connected.



Canciones para morir / *Songs for dying*, 2021
Video
30 min
Cortesía del artista / *Courtesy of the artist*

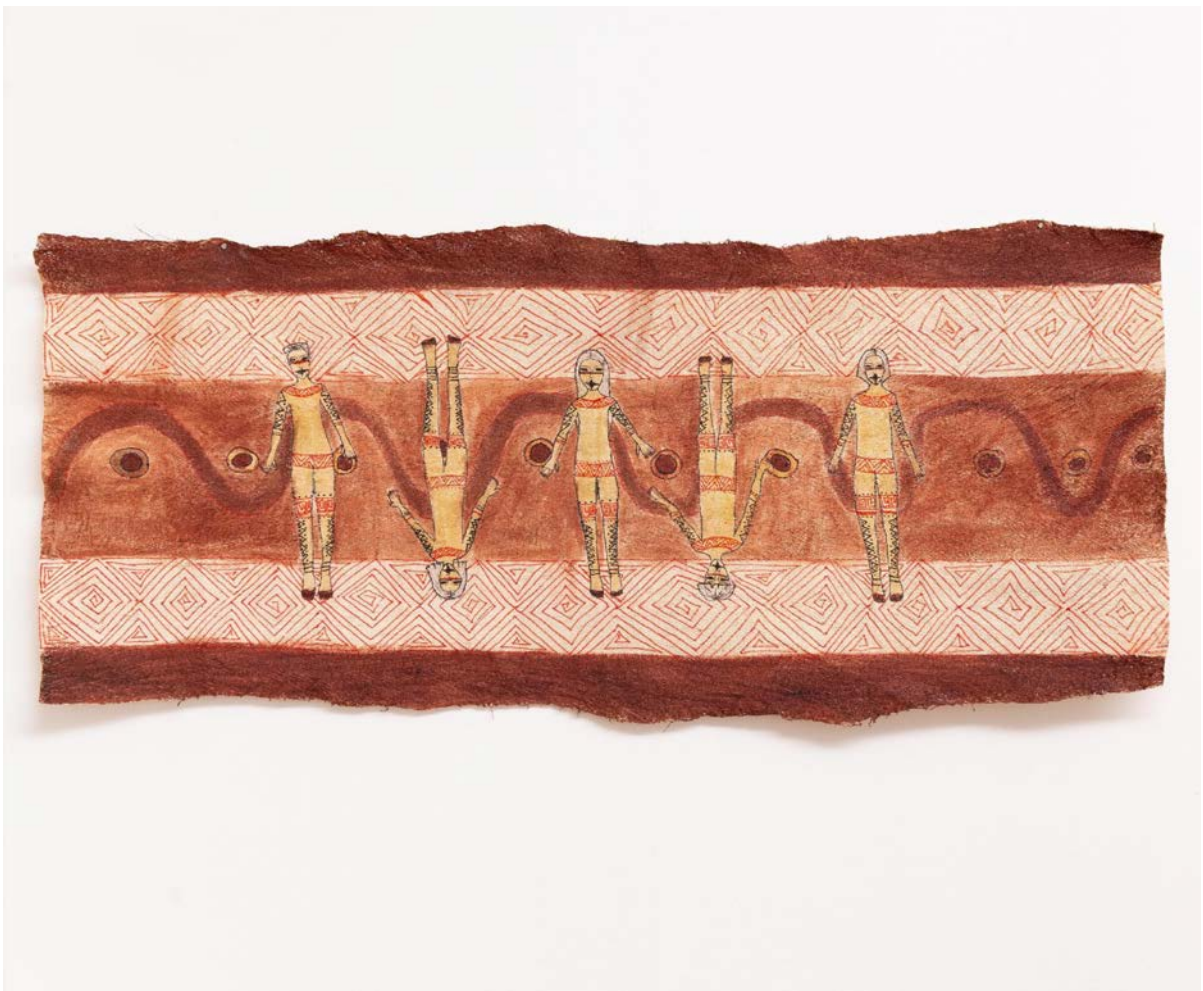
Kuenan Mayu

Kuenan es una artista indígena del pueblo Tikuna y Tariano de la Amazonía cuya práctica se enraíza en una compleja red de saberes vinculados a sus cosmovisiones. En su trabajo, el bosque no es un paisaje, sino una comunidad viva donde plantas, animales, ríos y espíritus coexisten como parientes. Pinta sobre *tururi* —tejido vegetal elaborado con corteza de árbol—, material que, al ser trabajado con agua y estirado, conserva la memoria de la selva. Su universo visual incorpora sistemas simbólicos como la división entre clanes “con plumas” y “sin plumas”, donde aves como la arara o la garza dialogan con plantas y animales, así como la figura de la “Cobra Canoa”, entidad creadora de los ríos en la cosmovisión Tariano. En sus imágenes, lo humano, lo natural y lo espiritual se entrelazan, proponiendo una comprensión fluida de la identidad y de la vida como transformación constante.

La selección de obras presentadas pertenece en su mayoría a la serie *Ewaré*, vinculada al origen del pueblo Tikuna en el río del mismo nombre, y entre ellas destaca *Wücütcha* (2023). En esta pintura, un cocodrilo alado surca el espacio portando a los siete hermanos que, según el relato, fueron transformados en estrellas por el dios Tupa. La escena se despliega sobre un fondo de triángulos geométricos irregulares que vibran como un campo energético, mientras la luna ilumina el trayecto nocturno de esta constelación en movimiento. La imagen condensa múltiples capas simbólicas: el castigo y la transformación, el vínculo entre lo terrestre y lo celeste, y la transmisión de historias que no pertenecen al pasado, sino que continúan activas en el presente. En este gesto, la obra afirma la potencia narrativa de estas historias como formas vivas de conocimiento.

Kuenan is an Indigenous artist of the Tikuna and Tariano peoples of the Amazon whose practice is rooted in a complex network of knowledge connected to their cosmovisions. In her work, the forest is not a landscape but a living community in which plants, animals, rivers and spirits coexist as relatives. She paints on *tururi* — a plant-based cloth made from tree bark — a material that, when worked with water and stretched, retains the memory of the forest. Her visual universe incorporates symbolic systems such as the division between clans ‘with feathers’ and ‘without feathers’, in which birds such as macaws and herons enter into dialogue with plants and animals, as well as the figure of the ‘Cobra Canoa’, an entity that creates rivers in Tariano cosmovision. In her images, the human, the natural and the spiritual become intertwined, putting forward a fluid understanding of identity and of life as a process of constant transformation.

Most of the works presented belong to the *Ewaré* series, linked to the origins of the Tikuna people in the river of the same name, among which *Wücütcha* (2023) stands out. In this painting, a winged crocodile moves through space carrying the seven brothers who, according to the story, were transformed into stars by the god Tupá. The scene unfolds against a background of irregular geometric triangles that vibrate like an energy field, while the moon illuminates the nocturnal journey of this constellation in motion. The image brings together multiple symbolic layers: punishment and transformation, the connection between the terrestrial and the celestial, and the transmission of stories that do not belong to the past but remain active in the present. Through this gesture, the work affirms the narrative power of these stories as living forms of knowledge.



Ewaréwa, 2024
Pigmentos naturales sobre tururí /
Natural pigments on tururí
44 x 102 cm
Colección privada / *Private collection*

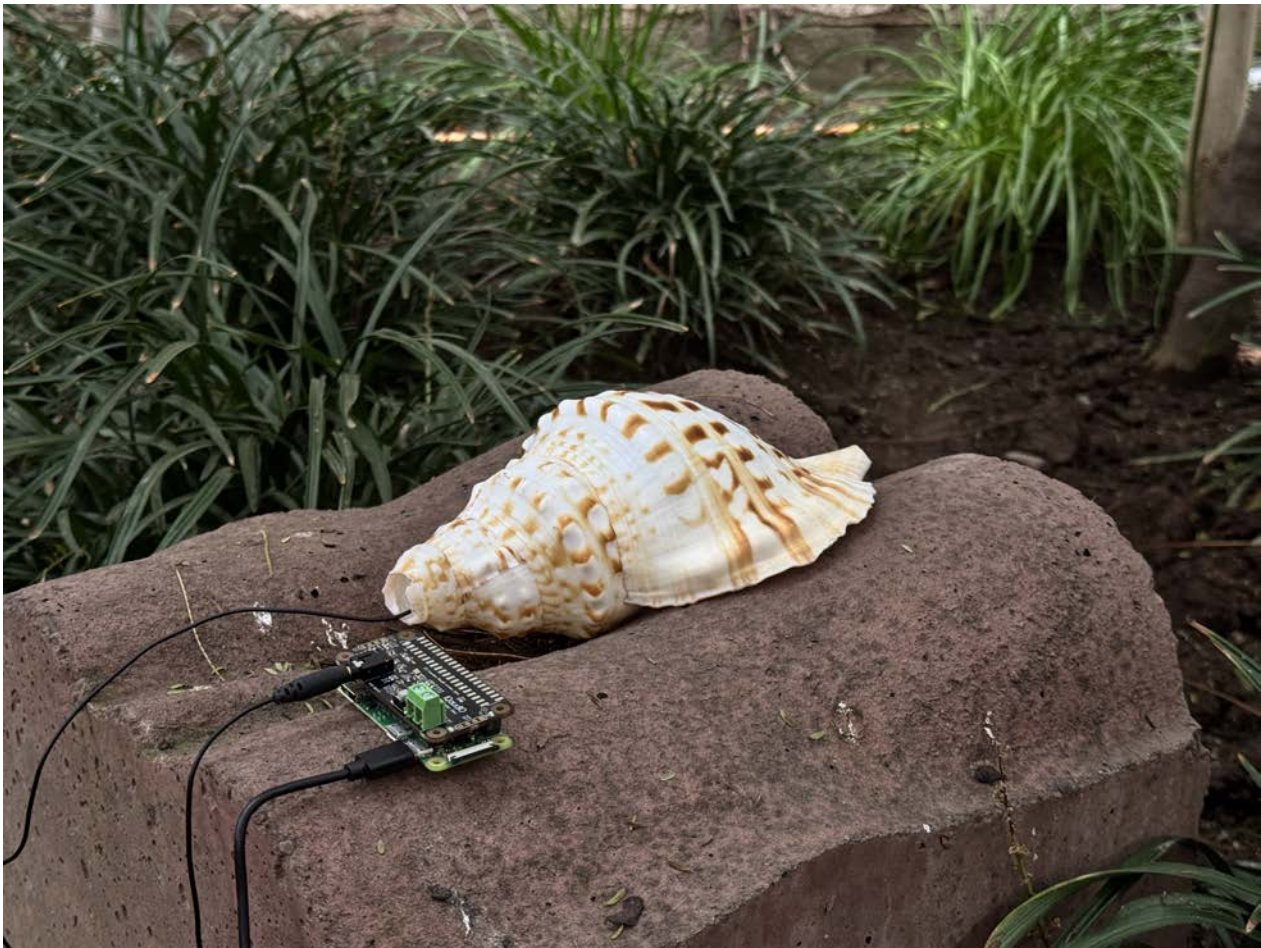
Nuno da Luz

La práctica de Nuno da Luz se sitúa en el cruce entre sonido, energía y entorno. Su trabajo explora fenómenos naturales como el viento, la luz o la vibración, entendidos no solo como materias físicas sino como fuerzas que modelan la percepción. En diálogo con una tradición de la escucha atenta al mundo, cercana a las derivas de Alvin Lucier, construye situaciones donde lo sensorial se vuelve una herramienta de conocimiento. A través de instalaciones, composiciones y dispositivos de escucha, sus obras, frecuentemente site-specific, emergen de una atención sostenida al contexto, activando relaciones sutiles entre espacio, tiempo y experiencia. No intenta representar un paisaje, sino traducirlo en una dimensión sonora, revelando dinámicas invisibles que atraviesan lo cotidiano. En este sentido, su trabajo se inscribe en una investigación sensible sobre cómo habitamos y percibimos el mundo.

La obra presentada en el marco de la Trienal surge de su residencia en el Bodegón Cultural de Los Vilos, y se despliega simultáneamente en el Museo MAVI y el Bodegón. A partir de registros, desplazamientos y resonancias recogidas en el territorio, la pieza articula un campo sonoro que conecta ambos espacios expositivos. Más que una obra autónoma, se configura como un vínculo activo entre lugares, estableciendo una continuidad perceptiva que atraviesa el espacio. En este cruce, el sonido opera como un hilo conductor que pone en relación geografías, memorias y experiencias.

Nuno da Luz's practice lies at the intersection of sound, energy and environment. His work explores natural phenomena such as wind, light and vibration, understood not only as physical materials but as forces that shape perception. In dialogue with a tradition of attentive listening to the world, close to the explorations of Alvin Lucier, he constructs situations in which sensory experience becomes a tool for knowledge. Through installations, compositions and listening devices, his works, frequently site-specific, grow out of sustained attention to context, activating subtle relationships between space, time and experience. Rather than attempting to represent a landscape, he translates it into a sonic dimension, revealing invisible dynamics that run through everyday life. In this sense, his work forms part of a sensitive enquiry into how we inhabit and perceive the world.

The work presented as part of the Triennial grew out of his residency at Bodegón Cultural de Los Vilos and unfolds simultaneously at the MAVI UC Museum and the Bodegón. Drawing on recordings, movements and resonances gathered across the territory, the piece creates a sonic field that connects the two exhibition spaces. Rather than functioning as an autonomous work, it takes shape as an active link between places, establishing a perceptual continuity that runs across space. Within this intersection, sound operates as a connecting thread that brings geographies, memories and experiences into relation.



Acople / Larsen (Santiago ↔ Los Vilos) (2025)
Micrófono, concha Charonia lampas, transmisor Raspberry Pi, parlante para exteriores, amplificador, receptor Raspberry Pi, Locustream, wi-fi, 220v / *Microphone, Charonia lampas conch shell, Raspberry transmitter, outdoor loudspeaker, Raspberry Pi receiver, Locustream, wi-fi, 220v.*
Instalación en la / *Installation at Plaza Mulato Gil de Castro*

Patricia Domínguez

La práctica artística de Patricia Domínguez se desarrolla en la intersección entre etnobotánica, espiritualidad y tecnologías contemporáneas, explorando formas de conocimiento que desbordan los marcos racionales occidentales. A través de videos, dibujos, acuarelas, luz y dispositivos rituales, su obra construye ecosistemas simbólicos donde lo humano se entrelaza con otras formas de vida. Domínguez activa imaginarios donde plantas, cuerpos y entidades espirituales participan de redes de comunicación y cuidado, proponiendo una sensibilidad expandida hacia lo viviente. En este cruce entre ficción especulativa y pensamiento ecológico, su trabajo abre la posibilidad de imaginar futuros en los que la sanación tanto emocional, espiritual y también colectiva, se vuelve central para la continuidad de la vida.

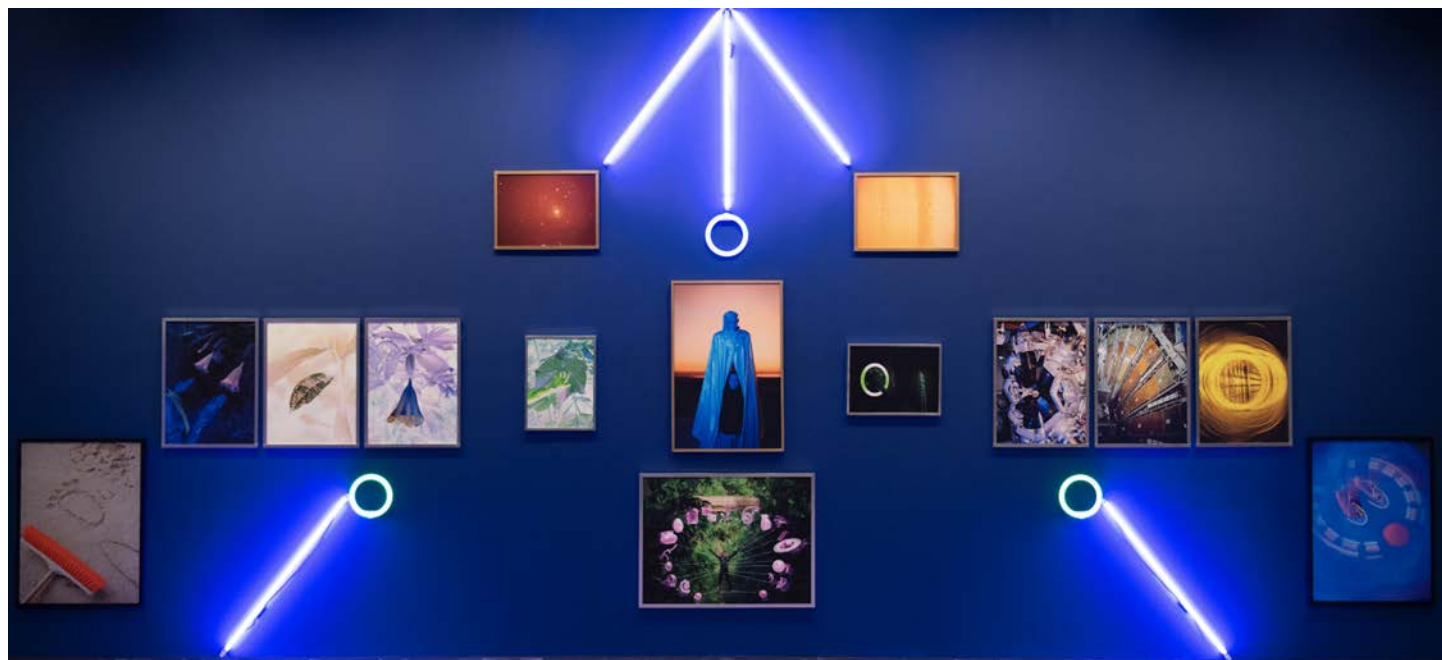
La obra presentada, exhibida previamente en la Pinacoteca de São Paulo, *Antena de integración mística de frecuencias intergalácticas y terrestres sin religión* reúne catorce fotografías análogas, capturadas por Patricia Domínguez y Emilia Martín, provenientes de *Tres lunas más abajo* y *Matrix Vegetal*, dos proyectos en los que Patricia Domínguez explora formas de conocimiento que cruzan ciencia, tecnología, espiritualidad y saberes vinculados al mundo vegetal. Estas investigaciones buscan expandir el vocabulario de lo invisible y de los sensores cosmológicos mediante el paso por dos puertas: una metálica, asociada a las tecnologías científicas de observación y detección del universo, y otra vegetal de conocimiento y percepción mediadas por el mundo vegetal. Dispuestas sobre el muro formando una suerte de pirámide y conectadas por líneas de luz, las imágenes de ambos proyectos funcionan como partes de un mismo sistema de transmisión. Plantas, cuerpos, máquinas y observatorios astronómicos se enlazan así en una antena imaginaria que pone en circulación conocimientos habitualmente entendidos como separados y ensaya otras formas de conexión entre lo terrestre y lo intergaláctico.

En este universo, la escucha atenta y la interdependencia aparecen como condiciones fundamentales para re-imaginar la vida tras el colapso.

Patricia Domínguez's artistic practice unfolds at the intersection of ethnobotany, spirituality and contemporary technologies, exploring forms of knowledge that move beyond Western rational frameworks. Through video, drawing, watercolour, light and ritual devices, her work builds symbolic ecosystems in which the human becomes intertwined with other forms of life. Domínguez brings forth imaginaries in which plants, bodies and spiritual entities take part in networks of communication and care, proposing an expanded sensitivity towards the living world. At the intersection of speculative fiction and ecological thought, her work opens up the possibility of imagining futures in which emotional, spiritual and collective healing becomes central to the continuity of life.

Previously exhibited at the Pinacoteca do Estado de São Paulo, *Antenna for the Mystical Integration of Intergalactic and Terrestrial Frequencies without Religion* brings together fourteen analogue photographs, taken by the artist and Emilia Martín, from *Three Moons Below* and *Vegetal Matrix*, two projects in which Domínguez explores forms of knowledge that bring together science, technology, spirituality and knowledge connected to the plant world. These investigations seek to expand the vocabulary of the invisible and of cosmological sensors through the passage across two gateways: a metallic one, associated with scientific technologies for observing and detecting the universe, and a vegetal one, associated with forms of knowledge and perception mediated by plants. Arranged on the wall in a pyramid-like formation and linked by lines of light, images from both projects become parts of a single transmission system. Plants, bodies, machines and astronomical observatories are thus brought together in an imaginary antenna that sets forms of knowledge usually understood as separate into circulation and explores other possible connections between the terrestrial and the intergalactic.

Within this universe, attentive listening and interdependence emerge as fundamental conditions for reimagining life after collapse.



Antena de integración mística de frecuencias
intergalácticas y terrestres, sin religión, 2021-24
Serie de 14 fotografías análogas de medidas variadas
capturadas por Patricia Domínguez y Emilia Martín,
tubos fluorescentes y luces LED / *Series of 14 analogue
photographs captured by Patricia Domínguez and Emilia
Martín, fluorescent tubes and LED lights*
Cortesía de la artista / *Courtesy of the artist*

Pilar Elgueta

El trabajo de Elgueta explora la relación entre humanos, animales y los frágiles ecosistemas que comparten. A través del dibujo y de gestos escultóricos delicados, construye escenas poéticas donde la vulnerabilidad y el cuidado emergen como fuerzas centrales, abriendo una reflexión sobre la empatía, la coexistencia y el equilibrio sutil que sostiene la vida. En este marco, el agua aparece como un espacio de traducción entre lenguaje y paisaje: mediante acciones situadas e instalaciones efímeras desarrolladas en diálogo con la costa de Los Vilos, imagina cómo palabras, imágenes y gestos simbólicos pueden dirigirse al mar mismo, entendiéndolo como un archivo vivo capaz de recibir, transformar y transportar significado.

En esta obra realizada en colaboración con Sofía Nercasseau, Elgueta traslada su interés por los vínculos entre territorio, comunidad y naturaleza a un video de dos canales filmado en el bosque de Quereo y la costa de Los Vilos. Construida a partir de encuentros con activistas, pescadores y habitantes del lugar, la obra reúne paisaje, memoria y acción performativa para explorar el agua, el viento y la luz como fuerzas que conectan distintas formas de vida. Concebida como una conversación entre dos imágenes, propone un recorrido entre escalas y perspectivas que invita a experimentar el territorio como una red de relaciones vivas. La composición sonora fue desarrollada en colaboración con el artista portugués Nuno da Luz, ampliando la dimensión sensorial e inmersiva de la instalación.

Elgueta's work explores the relationship between humans, animals and the fragile ecosystems they share. Through drawing and delicate sculptural gestures, she constructs poetic scenes in which vulnerability and care emerge as central forces, opening up a reflection on empathy, coexistence and the subtle balance that sustains life. Within this framework, water appears as a space of translation between language and landscape: through situated actions and ephemeral installations developed in dialogue with the coast of Los Vilos, she imagines how words, images and symbolic offerings might be addressed to the sea itself, understanding it as a living archive capable of receiving, transforming and carrying meaning.

In this work made in collaboration with Sofía Nercasseau, Elgueta brings her interest in the connections between territory, community and nature into a two-channel video filmed in the Quereo forest and along the coast of Los Vilos. Built up through encounters with activists, artisanal fishers and local residents, the work brings together landscape, memory and performative actions to explore water, wind and light as forces connecting different forms of life. Conceived as a conversation between two images, it moves between scales and perspectives, inviting us to experience the territory as a network of living relationships. The sound composition was developed in collaboration with Portuguese artist Nuno da Luz, expanding the sensory and immersive dimension of the installation.



Pilar Elgueta y Sofia Nercasseau (Chile)
Nuno da Luz (Portugal)

135°, 2026
Video de dos canales, obra sonora /
Two channels video, sound work
Cortesía Bodegón Cultural de Los Vilos /
Courtesy of Bodegón Cultural de Los Vilos

Rivane Neuenschwander

La producción artística de Rivane se construye a partir de sistemas simples que se activan mediante reglas de intercambio, repetición y transformación. Más que representar ideas, sus obras generan situaciones donde el sentido circula y se desplaza entre los participantes. Trabaja con materiales y dispositivos mínimos —cintas, instrucciones, acumulaciones— que operan como catalizadores de acciones colectivas. En este marco, lo político no aparece como un enunciado explícito, sino como una lógica de relación: pequeñas economías simbólicas donde el deseo, el tiempo o la experiencia pasan de un cuerpo a otro. Su trabajo se sitúa en ese punto donde lo íntimo se vuelve compartido y donde cada gesto individual transforma el conjunto.

Eu desejo o seu desejo (Yo deseo tu deseo, 2003), presentada en la Parroquia de la Veracruz, adquiere una resonancia particular al instalarse en un espacio marcado por el incendio del 12 de noviembre de 2019, ocurrido en el contexto del estallido social. El fuego, provocado durante manifestaciones en el centro de Santiago, dejó al templo gravemente dañado, inscribiéndolo en una memoria reciente de crisis y transformación. En este escenario, la obra —una cascada de cintas multicolores con deseos escritos— se activa a través del intercambio: cada visitante puede tomar uno y dejar el propio en un pedazo de papel, manteniendo el flujo en movimiento. Inspirada en la tradición de *Nosso Senhor do Bonfim* en Bahía, la pieza convierte el cuerpo en portador del deseo de otro. Aquí, los deseos revelan lo más íntimo de quienes participan y, al mismo tiempo, proyectan una idea de futuro compartido. En medio de un lugar atravesado por la pérdida, la obra instala un gesto simple pero potente: confiar el propio deseo a un desconocido mientras se lleva consigo el deseo de otro.

Rivane Neuenschwander's artistic practice is built around simple systems activated through rules of exchange, repetition and transformation. Rather than representing ideas, her works generate situations in which meaning circulates and shifts between participants. She works with minimal materials and devices — ribbons, instructions, accumulations — that operate as catalysts for collective actions. Within this framework, the political does not appear as an explicit statement, but as a logic of relation: small symbolic economies in which desire, time or experience pass from one body to another. Her work occupies the point at which the intimate becomes shared and each individual gesture transforms the whole.

Eu desejo o seu desejo (*I Wish Your Wish*, 2003), presented at the Parroquia de la Veracruz, takes on a particular resonance by being installed in a space marked by the fire of 12 November 2019, which occurred in the context of Chile's social uprising. The fire, started during demonstrations in central Santiago, left the church severely damaged, inscribing it within a recent memory of crisis and transformation. In this setting, the work — a cascade of multicoloured ribbons bearing written wishes — is activated through exchange: each visitor can take one wish and leave their own written on a piece of paper, keeping the flow in motion. Inspired by the tradition of *Nosso Senhor do Bonfim* in Bahia, the piece turns the body into the bearer of another person's wish. Here, the wishes reveal the most intimate thoughts of those who take part while simultaneously projecting an idea of a shared future. Within a place marked by loss, the work introduces a simple yet powerful gesture: entrusting one's own wish to a stranger while carrying another's away.



Yo deseo tu deseo / I wish your wish, 2003
Impresión sobre cintas textiles de colores /
Digital print on fabric ribbons
Dimensiones variables / Variable dimensions
Colección de la artista / Collection of the artist
Cortesía galería Fortes D'Aloia e Gabriel /
Courtesy of galería Fortes D'Aloia e Gabriel

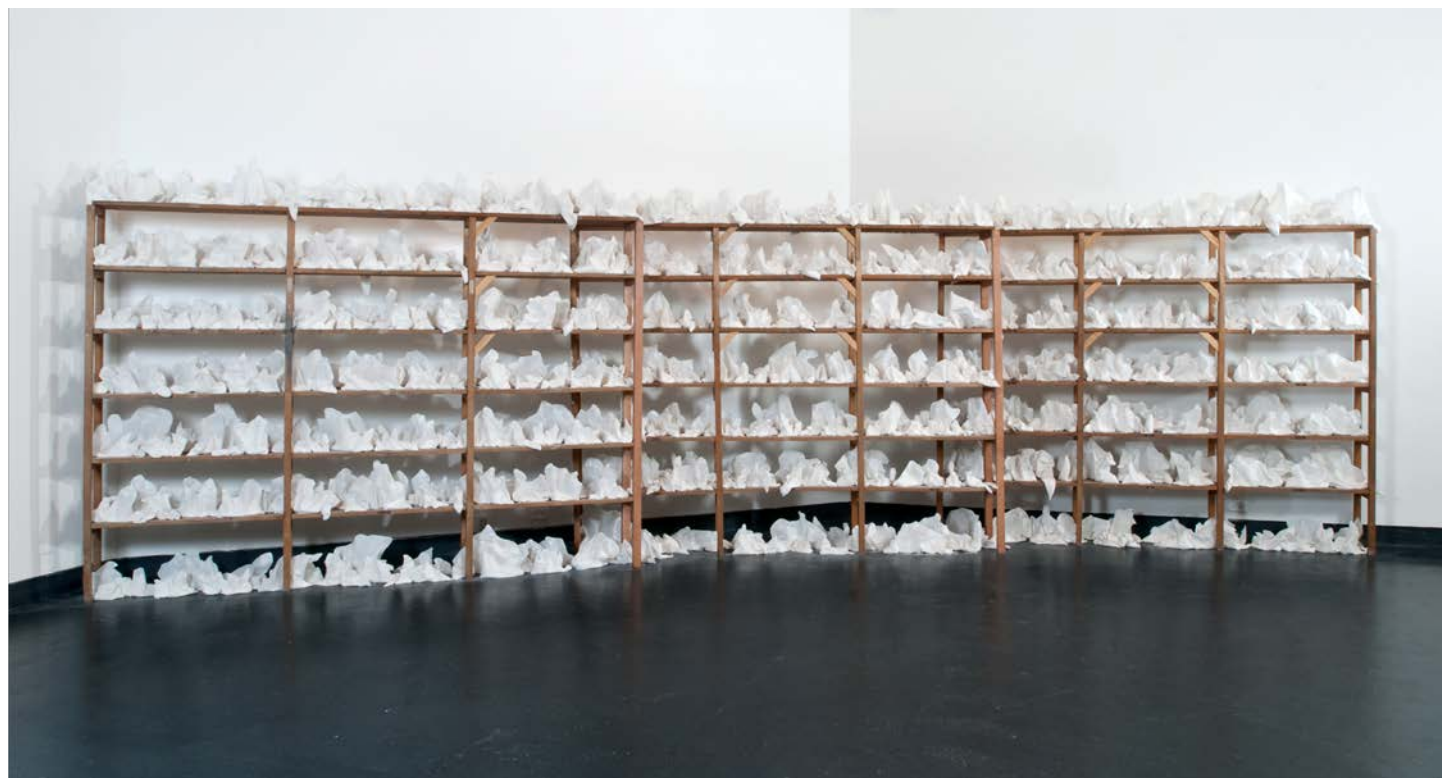
Rosario López

Reflexionar sobre la relación entre los seres humanos y el entorno, a partir de un uso sensible de materiales que evocan simultáneamente fragilidad y resistencia es el eje conductor de la obra de Rosario. Su trabajo se sitúa en territorios donde la naturaleza aparece tensionada por procesos de transformación, muchas veces invisibles pero persistentes. A través de instalaciones y fotografía, López construye imágenes que operan como metáforas materiales de estos cambios, proponiendo gestos mínimos que, sin embargo, contienen una fuerte carga crítica. En varias de sus obras, la artista recurre a ensamblajes precarios —como bolsas, superficies o acumulaciones— que sugieren tanto formas de protección como de deterioro. En este cruce, su práctica invita a pensar no solo en lo que desaparece, sino también en las formas en que intentamos contener o preservar aquello que inevitablemente cambia.

White Fence (2008) se presenta como un conjunto que articula instalación y fotografía, a partir de su encuentro con el glaciar Perito Moreno, en el sur de Argentina. La obra está compuesta por repisas que sostienen filas de pequeñas bolsas rellenas con cal, configurando una suerte de barrera frágil que remite tanto a la superficie luminosa del glaciar como a sus fisuras internas. Este dispositivo se complementa con una serie fotográfica tomada por la artista en el mismo territorio, donde la escala monumental del hielo se traduce en imágenes que capturan su densidad, textura y movimiento. En conjunto, la obra evoca la tensión entre contención y colapso, recordando el momento en que el glaciar actúa como un dique natural antes de ceder ante la presión del agua acumulada. A través de este gesto contenido, López sugiere las fuerzas lentas del paisaje —presión, acumulación y desborde— así como los efectos del cambio climático sobre estos ecosistemas y sus equilibrios inestables.

Reflecting on the relationship between human beings and their surroundings through a sensitive use of materials that simultaneously evoke fragility and resistance lies at the heart of Rosario López's work. Her practice is situated in territories where nature is placed under strain by processes of transformation that are often invisible yet persistent. Through installation and photography, López constructs images that operate as material metaphors for these changes, putting forward minimal gestures that nevertheless carry a strong critical charge. In several of her works, the artist turns to precarious assemblages — such as bags, surfaces or accumulations — that suggest both forms of protection and processes of deterioration. At this intersection, her practice invites us to consider not only what disappears, but also the ways in which we attempt to contain or preserve what inevitably changes.

White Fence (2008) brings together installation and photography, growing out of her encounter with the Perito Moreno Glacier in southern Argentina. The work consists of shelves holding rows of small bags filled with white powder material, forming a kind of fragile barrier that evokes both the glacier's luminous surface and its internal fissures. This structure is complemented by a photographic series taken by the artist in the same territory, in which the monumental scale of the ice is translated into images that capture its density, texture and movement. Taken together, the work evokes the tension between containment and collapse, recalling the moment when the glacier acts as a natural dam before giving way under the pressure of accumulated water. Through this restrained gesture, López suggests the slow forces at work within the landscape — pressure, accumulation and overflow — as well as the effects of climate change on these ecosystems and their unstable balances.



Cerca blanca / *White Fence*, 2008
Madera, sacos de tela cosido a mano, yeso /
Wood, hand-sewn fabric sacks, plaster
179 x 777 x 30 cm
Cortesía Marli Matsumoto galería /
Courtesy of Marli Matsumoto gallery

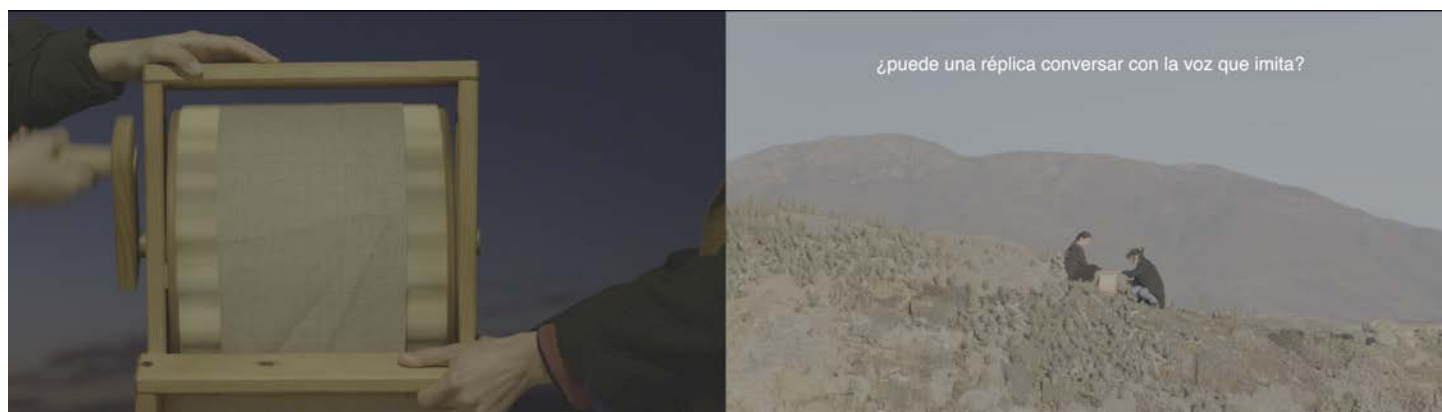
Sofía Nercasseau

Su obra se desplaza entre el dibujo y la instalación para explorar las dimensiones emocionales y simbólicas del paisaje. Sus obras evocan territorios íntimos donde memoria, imaginación y mundo natural se entrelazan, generando atmósferas silenciosas que invitan a la contemplación y a una sensibilidad renovada hacia nuestra relación con el entorno. Su aproximación al agua se construye desde la observación atenta de la luz, el reflejo y los movimientos sutiles de los fenómenos naturales. A través de video, fotografía y estructuras escultóricas, investiga cómo el agua registra energía, color y tiempo, revelándola como un medio sensible de percepción donde la visión se expande más allá de lo humano hacia otros ritmos de vida. En colaboración con Pilar Elgueta, ambas artistas abordan el agua como un medio de comunicación entre especies, imaginando el mar no como un telón de fondo, sino como un oyente, traductor y archivo vivo, capaz de recibir y transformar gestos, imágenes y fragmentos de lenguaje en tránsito hacia otras formas de vida.

En esta obra realizada en colaboración con Pilar Elgueta, Nercasseau profundiza su investigación sobre la percepción del paisaje mediante un video de dos canales donde la luz, el agua y el movimiento construyen una experiencia inmersiva. La instalación establece un diálogo constante entre lo macro y lo micro, el interior y el exterior, invitando a percibir el entorno desde una sensibilidad expandida. Filmada en el bosque de Quereo y la costa de Los Vilos, la obra incorpora relatos de quienes habitan ese territorio y acciones performativas que evocan las fuerzas invisibles que modelan la materia. La composición sonora, realizada junto al artista portugués Nuno da Luz, intensifica esta experiencia de escucha y contemplación, reforzando la dimensión sensorial del trabajo.

Her work moves between drawing, and installation to explore the emotional and symbolic dimensions of landscape. Her works evoke intimate territories in which memory, imagination and the natural world become intertwined, creating quiet atmospheres that invite contemplation and a renewed sensitivity towards our relationship with the environment. Her approach to water grows out of close observation of light, reflection and the subtle movements of natural phenomena. Through video, photography and sculptural structures, she investigates how water registers energy, colour and time, revealing it as a sensitive medium of perception in which vision expands beyond the human towards other rhythms of life. In collaboration with Pilar Elgueta, the two artists approach water as a medium of communication between species, imagining the sea not as a backdrop but as a listener, translator and living archive, capable of receiving and transforming gestures, images and fragments of language as they travel towards other forms of life.

In this work made in collaboration with Pilar Elgueta, Nercasseau deepens her investigation into the perception of landscape through a two-channel video in which light, water and movement construct an immersive experience. The installation establishes a constant dialogue between the macro and the micro, the interior and the exterior, inviting us to perceive our surroundings through an expanded sensitivity. Filmed in the Quereo forest and along the coast of Los Vilos, the work incorporates accounts from those who inhabit the territory and performative actions that evoke the invisible forces shaping matter. The sound composition, created together with Portuguese artist Nuno da Luz, intensifies this experience of listening and contemplation, reinforcing the sensory dimension of the work.



Pilar Elgueta y Sofía Nercasseau (Chile)
Nuno da Luz (Portugal)

135°, 2026
Video de dos canales, obra sonora /
Two channels video, sound work
Cortesía Bodegón Cultural de Los Vilos /
Courtesy of Bodegón Cultural de Los Vilos

Ximena Garrido-Lecca

El cruce entre historia, materialidad y sistemas de producción sitúa la obra de Ximena Garrido-Lecca en un territorio donde dialogan saberes ancestrales y lenguajes contemporáneos. A través de esculturas, instalaciones y textiles, su trabajo investiga cómo materiales como el cobre condensan historias de territorio, economía y cultura. Desde 2012 desarrolla el proyecto *Aleaciones con memoria de forma*, una investigación sobre las transformaciones históricas y políticas inscritas en los materiales.

En 2022 inició *Modulaciones*, serie que amplía esa investigación hacia los símbolos y su circulación a través del tiempo.

La obra presentada, perteneciente a esta serie, se exhibe en el Museo Chileno de Arte Precolombino, inserta en la sala Chile antes de Chile, en diálogo directo con piezas precolombinas. Consiste en un textil tejido en telar con gruesos hilos de cobre mediante técnicas ancestrales, donde patrones geométricos inspirados en logotipos corporativos de empresas modernistas revelan, a su vez, la influencia que las abstracciones de diversas culturas precolombinas ejercieron sobre el diseño gráfico del siglo XX. Al traducir nuevamente estas formas al lenguaje del tejido, Garrido-Lecca invierte ese recorrido histórico y pone en evidencia cómo ciertos símbolos adquieren nuevos significados ligados al desarrollo económico y la tecnología. La obra invita así a reconsiderar las continuidades entre memoria, industria y territorio, y las transformaciones culturales y políticas que acompañan la circulación de las formas a través del tiempo.

The intersection of history, materiality and systems of production situates Ximena Garrido-Lecca's work within a territory where ancestral forms of knowledge enter into dialogue with contemporary languages. Through sculptures, installations and textiles, her work investigates how materials such as copper hold histories of territory, economy and culture. Since 2012, she has been developing the project *Shape-Memory Alloys*, an investigation into the historical and political transformations inscribed in materials. In 2022, she began *Modulations*, a series that extends this research towards symbols and the ways in which they circulate through time.

The work presented here, which belongs to this series, is exhibited at the Museo Chileno de Arte Precolombino, within the *Chile antes de Chile (Chile Before Chile)* gallery, in direct dialogue with pre-Columbian objects. It consists of a textile woven on a loom with thick copper threads using ancestral techniques, in which geometric patterns inspired by the corporate logos of modernist companies reveal, in turn, the influence that abstractions from various pre-Columbian cultures exerted on twentieth-century graphic design. By translating these forms back into the language of weaving, Garrido-Lecca reverses that historical trajectory and brings to light how certain symbols take on new meanings linked to economic development and technology. The work thus invites us to reconsider the continuities between memory, industry and territory, as well as the cultural and political transformations that accompany the circulation of forms through time.



Modulations – Sequence XXXIII, 2026
Tejido a telar y seguilla de cobra / Copper wire weaving
156 x 96 cm
Colección Privada / Private collection
Colección galería Livia Benavides

Adán Vallecillo (Danlí, Honduras, 1977) es un artista que vive y trabaja en Honduras. Su práctica combina investigación de campo, arte y ciencias sociales para explorar las relaciones entre economía, territorio, trabajo y medio ambiente. A través de instalaciones, esculturas, objetos, acciones y proyectos participativos, suele trabajar con materiales industriales y objetos encontrados, examinando los efectos sociales y culturales de los sistemas productivos y de las economías extractivas. Su obra parte de contextos locales para abordar problemáticas que atraviesan América Latina y sus relaciones con otros sistemas económicos y culturales.

Antonio Pichillá (San Pedro La Laguna, Guatemala, 1982) es un artista maya tz'utujil que vive y trabaja a orillas del lago Atitlán. Su práctica se desarrolla a partir de la relación entre territorio, memoria, identidad indígena y cosmovisión maya, combinando lenguajes contemporáneos con técnicas y saberes ancestrales, especialmente vinculados al tejido. Sus obras exploran procesos de creación, intervención y transformación de símbolos y materiales de la cultura tz'utujil, estableciendo diálogos entre diferentes formas de conocimiento y cuestionando las certezas heredadas sobre historia, identidad y representación. Su trabajo forma parte de importantes colecciones internacionales, entre ellas las del Museo Reina Sofía, Tate y Museo de Arte de Denver.

Benvenuto Chavajay (San Pedro La Laguna, Guatemala, 1978) es un artista maya tz'utujil cuya práctica articula arte, memoria, identidad y conocimiento ancestral. Desde una perspectiva indígena contemporánea, trabaja con objetos, cuerpos y materiales vinculados a la historia y la vida cotidiana de su comunidad, recuperando elementos que han sido desvalorizados o borrados por las narrativas coloniales. El propio artista se define como *chunchero*, término que alude a quien observa e interviene objetos desechados para devolverles un valor simbólico. Su proyecto *El retorno de las almas* propone el arte como una forma de sanación y reivindicación de las culturas indígenas y de sus sistemas de conocimiento.

Bernardo Oyarzún (Los Muermos, Chile, 1963) es un artista visual chileno cuya práctica aborda cuestiones de identidad, territorio, memoria y representación, en diálogo con su herencia mapuche. Formado en la Universidad de Chile, trabaja con una amplia variedad de medios, entre ellos instalación, fotografía, escultura y performance, construyendo obras que examinan las relaciones entre las culturas indígenas, la historia y las estructuras sociales contemporáneas. Representó a Chile en la 57ª Bienal de Venecia en 2017 y su obra forma parte de colecciones como las del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, Blanton Museum of Art y Daros Latinamerica Collection.

Deborah Stratman (Washington D.C., Estados Unidos, 1967) es una cineasta y artista cuya práctica se sitúa entre el cine documental, la historia, la ciencia, la filosofía y la investigación sobre los sistemas de conocimiento. Sus películas exploran paisajes, territorios y estructuras sociales, prestando especial atención a las formas en que las instituciones, las tecnologías y los discursos científicos determinan nuestra percepción del mundo. A través de imágenes documentales, archivos, entrevistas y recursos experimentales, Stratman construye obras que cuestionan las fronteras entre naturaleza y cultura y amplían nuestra comprensión de los sistemas que organizan la experiencia humana. Ha presentado su trabajo en instituciones como MoMA PS1 y otras importantes plataformas internacionales.

Detanico Lain: Angela Detanico (Brasil, 1974) y Rafael Lain (Brasil, 1977) son un dúo artístico que trabaja en la intersección entre lenguaje, imagen, tiempo y sistemas de representación. Su práctica combina instalaciones, vídeo, fotografía, sonido y dispositivos gráficos para investigar las formas en que construimos y organizamos el conocimiento. A través de operaciones de traducción, codificación y desplazamiento, sus obras relacionan escalas temporales y espaciales diversas, poniendo en diálogo fenómenos naturales, sistemas científicos y culturales y formas de percepción. Su trabajo ha sido presentado en importantes instituciones y exposiciones internacionales.

Donna Conlon (Panamá, 1966) es una artista que vive y trabaja en Ciudad de Panamá. Formada inicialmente en biología y posteriormente en artes visuales, desarrolla una práctica que combina escultura, vídeo, instalación, fotografía y performance para observar las contradicciones de la vida contemporánea y las relaciones entre sociedad y medio ambiente. Su trabajo parte con frecuencia de objetos encontrados y de detalles aparentemente insignificantes de su entorno, que transforma mediante operaciones sencillas para revelar cuestiones relacionadas con el consumo, los residuos, la transformación urbana y las formas en que los seres humanos intervienen en su ambiente. Participó en la 51ª Bienal de Venecia en 2005 y ha desarrollado una extensa trayectoria internacional.

Glenda León (La Habana, Cuba, 1976) vive y trabaja entre La Habana y Madrid. Su práctica se extiende del dibujo al videoarte, la instalación, el objeto, el sonido, la fotografía y la performance, explorando las relaciones entre naturaleza, percepción, tiempo y espiritualidad. Sus obras suelen partir de elementos mínimos — flores, plantas, minerales, polvo o fenómenos naturales — para revelar conexiones entre escalas íntimas y cósmicas y cuestionar las formas convencionales de percibir el mundo. Ha recibido reconocimientos como el Premio Pilar Juncosa y Sotheby's, el Premio DKV y becas de la Pollock-Krasner Foundation, y ha expuesto en instituciones de Europa, América Latina y Asia.

Adán Vallecillo (Danlí, Honduras, 1977) is an artist who lives and works in Honduras. His practice combines field research, art, and the social sciences to explore relationships between economy, territory, labour, and the environment. Through installations, sculptures, objects, actions, and participatory projects, he often works with industrial materials and found objects, examining the social and cultural effects of productive systems and extractive economies. His work draws on local contexts to address issues that extend across Latin America and its relationships with other economic and cultural systems.

Antonio Pichillá (San Pedro La Laguna, Guatemala, 1982) is a Maya Tz'utujil artist who lives and works on the shores of Lake Atitlán. His practice develops through the relationship between territory, memory, Indigenous identity, and Maya cosmology, combining contemporary languages with ancestral techniques and knowledge, particularly those associated with weaving. His works explore processes of creation, intervention, and transformation of symbols and materials from Tz'utujil culture, establishing dialogues between different forms of knowledge and questioning inherited certainties about history, identity, and representation. His work is held in important international collections, including those of the Museo Reina Sofía, Tate, and the Denver Art Museum.

Benvenuto Chavajay (San Pedro La Laguna, Guatemala, 1978) is a Maya Tz'utujil artist whose practice brings together art, memory, identity, and ancestral knowledge. From a contemporary Indigenous perspective, he works with objects, bodies, and materials connected to the history and everyday life of his community, reclaiming elements that have been devalued or erased by colonial narratives. The artist describes himself as a *chunchero*, a term referring to someone who observes and intervenes with discarded objects in order to restore their symbolic value. His project *El retorno de las almas* proposes art as a form of healing and a means of reclaiming Indigenous cultures and their systems of knowledge.

Bernardo Oyarzún (Los Muermos, Chile, 1963) is a Chilean visual artist whose practice addresses questions of identity, territory, memory, and representation, in dialogue with his Mapuche heritage. Trained at the University of Chile, he works across a wide range of media, including installation, photography, sculpture, and performance, creating works that examine relationships between Indigenous cultures, history, and contemporary social structures. He represented Chile at the 57th Venice Biennale in 2017, and his work is held in collections including those of the Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, the Blanton Museum of Art, and the Daros Latinamerica Collection.

Deborah Stratman (Washington, D.C., United States, 1967) is a filmmaker and artist whose practice lies at the intersection of documentary cinema, history, science, philosophy, and the study of knowledge systems. Her films explore landscapes, territories, and social structures, paying particular attention to the ways in which institutions, technologies, and scientific discourses shape our perception of the world. Through documentary images, archival material, interviews, and experimental strategies, Stratman creates works that question the boundaries between nature and culture and expand our understanding of the systems that organise human experience. Her work has been presented at institutions including MoMA PS1 and other major international platforms.

Detanico Lain: Angela Detanico (Brazil, 1974) and Rafael Lain (Brazil, 1977) are an artistic duo working at the intersection of language, image, time, and systems of representation. Their practice combines installation, video, photography, sound, and graphic devices to investigate the ways in which knowledge is constructed and organised. Through processes of translation, coding, and displacement, their works connect diverse temporal and spatial scales, bringing natural phenomena, scientific and cultural systems, and forms of perception into dialogue. Their work has been presented at major institutions and international exhibitions.

Donna Conlon (Panama, 1966) is an artist who lives and works in Panama City. Initially trained in biology and later in visual arts, she develops a practice combining sculpture, video, installation, photography, and performance to observe the contradictions of contemporary life and relationships between society and the environment. Her work often begins with found objects and apparently insignificant details from her surroundings, which she transforms through simple interventions to reveal issues related to consumption, waste, urban transformation, and the ways in which humans intervene in their environment. She participated in the 51st Venice Biennale in 2005 and has developed an extensive international career.

Glenda León (Havana, Cuba, 1976) lives and works between Havana and Madrid. Her practice encompasses drawing, video art, installation, objects, sound, photography, and performance, exploring relationships between nature, perception, time, and spirituality. Her works often begin with minimal elements—flowers, plants, minerals, dust, or natural phenomena—to reveal connections between intimate and cosmic scales and to question conventional ways of perceiving the world. She has received awards including the Pilar Juncosa and Sotheby's Prize and the DKV Prize, as well as grants from the Pollock-Krasner Foundation, and has exhibited at institutions across Europe, Latin America, and Asia.

Hamish Fulton (Londres, Reino Unido, 1946) es un artista británico cuya práctica se articula alrededor del acto de caminar, entendido no como medio para producir una obra sino como la obra misma. Desde comienzos de la década de 1970 ha realizado largas caminatas en distintos territorios del mundo, registrando sus experiencias mediante fotografías, textos, mapas y otros dispositivos que posteriormente presenta como obras. Su trabajo establece una relación directa entre cuerpo, paisaje y tiempo, desplazando la atención desde la representación del territorio hacia la experiencia física y mental de recorrerlo. Es considerado una figura fundamental del *Walking Art* y del arte británico vinculado al paisaje.

Josefina Guillisasti (Santiago de Chile, 1963) es una artista visual chilena cuya práctica examina las formas en que los objetos son representados, clasificados y cargados de significado. Formada en la Universidad de Chile y posteriormente en Italia, ha trabajado principalmente con pintura, dibujo, fotografía, serigrafía e instalación, desarrollando investigaciones sobre naturaleza, cultura material, memoria y sistemas de representación. Su obra cuestiona las jerarquías establecidas entre objetos naturales y culturales y explora las relaciones entre la mirada, la materialidad y los procesos de construcción del conocimiento. Ha participado en importantes exposiciones y bienales en Chile, Europa y América Latina.

Katherine Jones RA (Reino Unido, 1979) es una artista contemporánea cuya práctica combina pintura y técnicas tradicionales de grabado para construir imágenes en las que elementos cotidianos de la naturaleza y la vida doméstica adquieren una dimensión simbólica. Flores, plantas, casas, árboles y otros motivos arquetípicos aparecen en espacios hiperrealistas o de carácter fabuloso, generando tensiones entre seguridad y peligro, familiaridad y extrañeza. Jones fue elegida *Royal Academician* de la Royal Academy of Arts de Londres en 2022, uno de los principales reconocimientos institucionales para un artista en el Reino Unido, y su obra forma parte de colecciones como las del Victoria and Albert Museum y el Ashmolean Museum.

Korakrit Arunanondchai (Bangkok, Tailandia, 1986) es un artista cuya práctica multidisciplinar combina cine, pintura, instalación y performance para explorar las relaciones entre tecnología, espiritualidad, memoria e historia. Sus obras articulan experiencias personales con acontecimientos colectivos y reflexionan sobre la circulación de datos, la fragilidad de la memoria y las transformaciones del mundo en el Antropoceno. A través de narrativas híbridas que combinan imágenes documentales, ficción, ritual y elementos tecnológicos, Arunanondchai construye universos en los que diferentes temporalidades, cuerpos y formas de conocimiento se encuentran. Su trabajo ha sido presentado en instituciones como MoMA PS1, Secession, Palais de Tokyo y Museu de Serralves.

Kuenan Mayu (Manaus, Brasil, 2003) es una joven artista y activista indígena trans perteneciente a los pueblos Tikuna y Tariana de la Amazonia brasileña. Nacida en territorio Tikuna, su práctica está profundamente vinculada a los saberes ancestrales, las cosmovisiones y las formas de relación con el territorio de sus pueblos. Trabaja con dibujo, pintura y pigmentos naturales sobre *tururi*, así como con diferentes tecnologías contemporáneas, articulando cuestiones ambientales, identidad, género y espiritualidad. Para Kuenan, el arte funciona simultáneamente como forma de expresión, herramienta política y medio para mantener vivas las memorias y conocimientos indígenas.

Nuno da Luz (Lisboa, Portugal, 1984) es un artista y editor portugués cuya práctica se desarrolla entre lo sonoro y lo visual, a través de performances, instalaciones, publicaciones y otros formatos experimentales. Su trabajo investiga formas de escucha, relación y producción de espacios comunes, articulando sonido, ecología, materialidad y formas alternativas de circulación del conocimiento. Ha colaborado en diversos proyectos editoriales y colectivos, entre ellos atlas Proyectos, Palmario Recordings y Coyote, plataforma interdisciplinar dedicada a explorar nuevas formas de comunidad. Vive y trabaja en Lisboa.

Patricia Domínguez (Santiago de Chile, 1984) es una artista visual, educadora e investigadora cuya práctica se sitúa en la intersección entre etnobotánica, espiritualidad, tecnología y ecología. Su trabajo combina dibujo, pintura, cerámica, video e instalación para investigar relaciones entre especies, prácticas de curación y sistemas de conocimiento que exceden los marcos racionales occidentales. Es fundadora de Studio Vegetalista, plataforma dedicada a la investigación etnobotánica, y su obra explora las relaciones de trabajo, afecto, obligación e interdependencia entre seres vivos en contextos marcados por la extracción y la transformación tecnológica del mundo.

Pilar Elgueta (Santiago de Chile, 1989) es una artista visual chilena cuya práctica explora las relaciones entre cuerpo, paisaje, materia y tiempo. A través de instalaciones, dibujos y registros de acciones, investiga las tensiones entre la escala de la acción humana y los procesos de transformación de la naturaleza, recurriendo con frecuencia a gestos poéticos y situaciones aparentemente absurdas. Su trabajo reflexiona sobre esfuerzo, límite, fracaso y desgaste como formas de aproximarse a las relaciones entre seres humanos y entorno. Graduada de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, recibió en 2015 el primer premio MAVI/Minera Escondida Arte Joven Contemporáneo.

Rivane Neuenschwander (Belo Horizonte, Brasil, 1967) es una artista cuya práctica combina objetos, instalaciones participativas, video y materiales orgánicos para explorar cuestiones relacionadas con el tiempo, el deseo, la memoria y las relaciones humanas. Sus obras suelen partir de sistemas sencillos basados en reglas de intercambio, repetición y transformación, invitando al público a participar y modificar el curso de la obra. Entre sus trabajos más conocidos se encuentra *I Wish Your Wish* (2003), inspirado en las cintas votivas de la iglesia de Nosso Senhor do Bonfim, en Bahía. Su obra ha sido presentada en instituciones como Whitechapel Gallery, New Museum, Pérez Art Museum Miami y Museo de Arte Moderno de São Paulo.

Rosario López (Bogotá, Colombia, 1970) es una artista contemporánea cuya práctica se desarrolla principalmente a través de la escultura y la fotografía. Sus proyectos parten con frecuencia de viajes y estancias prolongadas en determinados territorios, donde observa las particularidades del paisaje y las relaciones humanas inscritas en él. A través de materiales y formas escultóricas, López explora cuestiones relacionadas con geología, memoria, transformación y percepción, estableciendo un diálogo entre la experiencia física del territorio y su representación. Formada en la Universidad de los Andes y en el Chelsea College of Art and Design de Londres, representó a Colombia en la Bienal de Venecia de 2007.

Sofía Nercasseau (Chile, 1990) es una artista chilena que vive y trabaja en Santiago. Su práctica explora la percepción visual como un puente entre el entorno y la experiencia interior, entendiendo la observación como una forma activa de relación y transformación. Su trabajo se interesa especialmente por los fenómenos naturales y el mundo vegetal, así como por la luz y el color como elementos capaces de construir imágenes, vínculos y relaciones entre experiencia, imaginación y memoria.

Ximena Garrido-Lecca (Lima, Perú, 1980) es una artista visual que vive y trabaja en Ciudad de México. Su práctica investiga las relaciones entre historia, territorio, materialidad y sistemas de producción, prestando especial atención a las tensiones entre culturas indígenas y procesos coloniales y de modernización. A través de instalaciones, esculturas, dibujo, video y objetos contruidos con materiales como cobre, arcilla, madera o elementos industriales, la artista examina formas de conocimiento y producción que persisten, se transforman y entran en conflicto a lo largo del tiempo. Su obra ha sido presentada en instituciones como MALBA, Portikus, The Renaissance Society, Wexner Center for the Arts y en la Bienal de São Paulo.

Hamish Fulton (London, United Kingdom, 1946) is a British artist whose practice revolves around the act of walking, understood not as a means of producing a work but as the work itself. Since the early 1970s, he has undertaken long-distance walks in different parts of the world, recording his experiences through photographs, texts, maps, and other devices that he subsequently presents as works of art. His practice establishes a direct relationship between body, landscape, and time, shifting attention from the representation of territory towards the physical and mental experience of traversing it. He is considered a key figure in *Walking Art* and in British art concerned with landscape.

Josefina Guilisasti (Santiago, Chile, 1963) is a Chilean visual artist whose practice examines the ways in which objects are represented, classified, and invested with meaning. Trained at the University of Chile and later in Italy, she has worked primarily with painting, drawing, photography, screen printing, and installation, developing research into nature, material culture, memory, and systems of representation. Her work questions established hierarchies between natural and cultural objects and explores relationships between perception, materiality, and the processes through which knowledge is constructed. She has participated in major exhibitions and biennials in Chile, Europe, and Latin America.

Katherine Jones RA (United Kingdom, 1979) is a contemporary artist whose practice combines painting and traditional printmaking techniques to create images in which elements of everyday nature and domestic life acquire a symbolic dimension. Flowers, plants, houses, trees, and other archetypal motifs appear in hyperreal or fantastical spaces, generating tensions between safety and danger, familiarity and strangeness. Jones was elected a *Royal Academician* of the Royal Academy of Arts in London in 2022, one of the United Kingdom's highest institutional distinctions for an artist, and her work is held in collections including the Victoria and Albert Museum and the Ashmolean Museum.

Korakrit Arunanondchai (Bangkok, Thailand, 1986) is an artist whose multidisciplinary practice combines film, painting, installation, and performance to explore relationships between technology, spirituality, memory, and history. His works bring personal experiences into dialogue with collective events and reflect on the circulation of data, the fragility of memory, and transformations in the world during the Anthropocene. Through hybrid narratives combining documentary imagery, fiction, ritual, and technological elements, Arunanondchai creates worlds in which different temporalities, bodies, and forms of knowledge encounter one another. His work has been presented at institutions including MoMA PS1, Secession, Palais de Tokyo, and Museu de Serralves.

Kuenan Mayu (Manaus, Brazil, 2003) is a young Indigenous trans artist and activist belonging to the Tikuna and Tariana peoples of the Brazilian Amazon. Born in Tikuna territory, her practice is deeply connected to the ancestral knowledge, cosmologies, and relationships with the territory of her peoples. She works with drawing, painting, and natural pigments on *tururi*, as well as with different contemporary technologies, addressing environmental issues, identity, gender, and spirituality. For Kuenan, art functions simultaneously as a form of expression, a political tool, and a means of keeping Indigenous memories and knowledge alive.

Nuno da Luz (Lisbon, Portugal, 1984) is a Portuguese artist and editor whose practice develops across sound and visual media through performances, installations, publications, and other experimental formats. His work investigates forms of listening, relation, and the production of shared spaces, bringing together sound, ecology, materiality, and alternative forms of knowledge circulation. He has collaborated on various editorial and collective projects, including atlas *Proyectos*, *Palmario Recordings*, and *Coyote*, an interdisciplinary platform dedicated to exploring new forms of community. He lives and works in Lisbon.

Patricia Domínguez (Santiago, Chile, 1984) is a visual artist, educator, and researcher whose practice lies at the intersection of ethnobotany, spirituality, technology, and ecology. Her work combines drawing, painting, ceramics, video, and installation to investigate relationships between species, healing practices, and systems of knowledge that exceed Western rational frameworks. She is the founder of *Studio Vegetalista*, a platform dedicated to ethnobotanical research, and her work explores relationships of labour, affect, obligation, and interdependence between living beings in contexts shaped by extraction and the technological transformation of the world.

Pilar Elgueta (Santiago, Chile, 1989) is a Chilean visual artist whose practice explores relationships between body, landscape, matter, and time. Through installations, drawings, and records of actions, she investigates tensions between the scale of human action and processes of transformation in nature, often employing poetic gestures and seemingly absurd situations. Her work reflects on effort, limits, failure, and exhaustion as ways of approaching relationships between humans and their environment. She graduated from the School of Art at the Pontifical Catholic University of Chile and received the first MAVI/Minera Escondida Contemporary Young Art Prize in 2015.

Rivane Neuenschwander (Belo Horizonte, Brazil, 1967) is an artist whose practice combines objects, participatory installations, video, and organic materials to explore questions related to time, desire, memory, and human relationships. Her works often begin with simple systems based on rules of exchange, repetition, and transformation, inviting audiences to participate and alter the course of the work. Among her best-known works is *I Wish Your Wish* (2003), inspired by the votive ribbons of the *Nosso Senhor do Bonfim* church in Bahia. Her work has been presented at institutions including Whitechapel Gallery, New Museum, Pérez Art Museum Miami, and the Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Rosario López (Bogotá, Colombia, 1970) is a contemporary artist whose practice is primarily developed through sculpture and photography. Her projects often emerge from journeys and extended stays in particular territories, where she observes the specific characteristics of the landscape and the human relationships inscribed within it. Through sculptural materials and forms, López explores questions of geology, memory, transformation, and perception, establishing a dialogue between the physical experience of territory and its representation. She studied at the Universidad de los Andes and Chelsea College of Art and Design in London, and represented Colombia at the 2007 Venice Biennale.

Sofía Nercasseau (Chile, 1990) is a Chilean artist who lives and works in Santiago. Her practice explores visual perception as a bridge between the environment and inner experience, understanding observation as an active form of relation and transformation. Her work is particularly concerned with natural phenomena and the vegetal world, as well as with light and colour as elements capable of constructing images, connections, and relationships between experience, imagination, and memory.

Ximena Garrido-Lecca (Lima, Peru, 1980) is a visual artist who lives and works in Mexico City. Her practice investigates relationships between history, territory, materiality, and systems of production, with particular attention to tensions between Indigenous cultures and processes of colonisation and modernisation. Through installations, sculptures, drawings, video, and objects made from materials such as copper, clay, wood, and industrial elements, the artist examines forms of knowledge and production that persist, transform, and come into conflict over time. Her work has been presented at institutions including MALBA, Portikus, The Renaissance Society, the Wexner Center for the Arts, and the São Paulo Biennial.

DICASTÉRIO PARA A
CULTURA E A EDUCAÇÃO
*DICASTERY FOR CULTURE
AND EDUCATION*

Prefeito

Prefect

Cardeal José Tolentino de Mendonça

Secretários

Dom Paul Tighe

Dom Carlo Maria Polvani

Contemporary Art Office

Cristiano Grisogoni

Chiara Adinolfi

Communications Office

Angélica Ferreira

ART CUT 26

Trienal de Arte das

Universidades Católicas 2026

Catholic Universities

Art Triennale 2026

Comissário

Commissioner

Dicastério para a Cultura e a Educação

Curador-Chefe

Chief Curator

Nuno Crespo

Co-curador (Santiago)

Co-curator (Santiago)

Alexia Tala

Assistente Curatorial

Curatorial Assistant

João Pedro Amorim

Secretária

Secretary

Maria Duarte Ferreira

Design Gráfico

Graphic Design

Atelier Pedro Falcão

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE CHILE (UC
CHILE)

Rector

Juan Carlos de la Llera

Vicerrectora de Asuntos

Internacionales

***Vice President for International
Affairs***

María Montt Strabucchi

**Director de Artes y Patrimonio
Cultural**

Director of Arts and Cultural Heritage

José Manuel Izquierdo König

Decano de la Facultad de Artes

Dean of the Faculty of Arts

Alexei Vergara Aravena

Directora de la Escuela de Arte

Director of the School of Arts

Alejandra Bendel Manríquez

MUSEO DE ARTES VISUALES

MAVI UC

Directora Ejecutiva MAVI UC

Executive Director MAVI UC

Amelia Saavedra

Coordinadora de Proyectos

Project Coordinator

Tania Orellana Valencia

Coordinadora de Exposiciones

Exhibition Coordinator

Judith Jorquera González

Producción y Gestión

Production and Management

Cristina Rioseco Vergara

Montaje

Exhibition Installation

Oscar Vargas González

Mantención

Maintenance

Jimena Cabaña Cañas,

Matías Tillería Rioseco

Coordinadora de Comunicaciones

Communications Coordinator

Soledad Sandoval Lizana

Diseñadora Gráfica y Community

Manager Graphic

Designer and Community Manager

Javiera Castro Andrews

Realizador Audiovisual

Audiovisual Producer

Pablo Rojas Schwartz

Administración y Finanzas

Administration and Finance

Matías Vargas Salazar

Área de Educación y Mediación

Education and Mediation

Claudia Sanhueza Vega

Francisca Mesa Escobar

Catalina Romo Escudero Francisca

Larraín Ibáñez

Recepción

Front Desk

Daniela Díaz Maulen

Caroline Hodges Correa

PRODUCCIÓN TÉCNICA

TECHNICAL PRODUCTION

Coordinación de Producción

Production Coordinator

Rayén Carimán

Museografía

Museography

Ninínco Estudio

Asistencia de Producción

Production Assistant

Equipo Producción UC

Pintura de Sala

Art Gallery Painting

Valentina Román

Construcción Museográfica

Exhibition Construction

PREZ Arquitectura y Construcción

Iluminación Sala MAS

Lighting

Jona

Iluminación General

Lighting

Limari Lighting Design

Montaje Audiovisual

Exhibition Installation

Sai Fai

Lucas Soffia

Vicente Cuadros

Montaje

Exhibition Installation

Ninínco Estudio

Tramada

Memoriarte

Aldo Reppeto

Benjamín Rojas

Impresión de Arte

Fine Art Printing

Tinta Gráfica

Printlab Digital Ltda.

Molduras

Framing

Marcos Altraforma

Printlab Digital Ltda.

Salustiano Casanova Galería & Marcos

Seguro

Insurance

Chubb Seguros Chile S.A.

Instituciones Asociadas

Partner Institutions

Parroquia de La Veracruz

Museo Chileno de Arte Precolombino

Bodegón Cultural de Los Vilos

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGMENTS

Audiomúsica

Centro Cultural Palacio La Moneda

Cristián Martínez Harms / Jungla Glass

Auspicio de Cerámica Santiago

Escuela de Arte, Facultad de Artes UC

Vibrados Compagnon e Hijos Ltda

Galería Fortes D'Aloia e Gabriel

Galería Livia Benavides

Galería Extra

Instituto Guimarães Rosa –

Santiago de Chile

Quisiéramos hacer un especial

**reconocimiento a todas las personas de
los múltiples equipos de la**

Pontificia Universidad Católica de Chile

que hicieron posible este capítulo de la

TRIENAL ART CUT 2026 en Santiago de

Chile: a los equipos de Rectoría,

Protocolo, de la Vicerrectoría de Asuntos

Internacionales, de Secretaría General,

de la Dirección de Artes y Patrimonio

Cultural, de la Dirección Ejecutiva de la

Prorectoría, de la Facultad de Artes, de la

Vicerrectoría de Comunicaciones y en

particular de la Dirección de Extensión

Cultural, de la Escuela de Arte y su

subdirección de Extensión, entre otras.

En particular, por su enorme dedicación a

este proyecto, quisiéramos agradecer a

las siguientes personas de dichos

equipos:

Ana Tapia

Ángela Godoy

Camila Belmar

Cristián Salineros

Dalinda Álvarez

Felipe Aldunate

Javiera Alarcón

Karen Weidenslauffer

Lisette Fossa

Macarena Arellano

María Soledad Hola

Marjorie Gayoso

Marisol Vega

Ninoska Armijo

Paulette Sirner

Paulina Ramos

Pedro Cona

Pia Billa

Sergio Díaz

Sofía Pucher

También, agradecemos a las y los

estudiantes voluntarios de la Escuela de

Arte que apoyaron el proceso de montaje y

producción de diversas obras de la Trienal:

Agustina Lobo

Bárbara Monares

Bernardita Torres

Camila Solís

Daniela Pino

Emily Navea

Félix Mena

Francisca Reinoso

Ignacio Olguín

Isabel Pinochet

Isidora Ugalde

Josué Jiménez

Kai Cárdenas

Katrina Kojakovic

Martín Rojas

Martina Castillo

Matías Abdul-Messi

Matilda Gálvez

Mica Salter

Millaray Saballa

Millaray Silva

Nicole Peña

Patricia Palma

Tiare Oyarzún

Valentina Sepúlveda



**ART
CUT**

Catholic
Universities
Art
Triennale

26



Pontifícia
Universidade
Católica do
Rio de Janeiro

MAVI UC
MUSEO DE ARTES VISUALES

**MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO**

Bodegón
Cultural
Los Vilos



ART CUT'26

Adán Vallecillo
Aires Mateus
Alejandro Castillejo
Amadeo de Souza Cardoso
Anna Maria Maiolino
Ana Vieira
Andreia Santana
Angélica Piedrahita
Antonio Manuel
Antonio Pichillá
Apichatpong Weerasethakul
Arthur Jafa
Augusto Alves da Silva
Bárbara Wagner & Benjamin de Burca
Benvenuto Chavajay
Bernardo Oyarzún
Brígida Baltar
Carlos Bunga
Carminho / João Pimenta Gomes
Claudia Andujar
Cristián Salineros F.
Cromoactivismo
Daniel Blaufuks
Deb Todd Wheeler
Débora Sandjai
Deborah Stratman
Délio Jasse
Detanico Lain
Dimakatso Mathopa
Donna Conlon
Edson Chagas
Flávio Cardoso
Francesca Woodman
François Bucher
Gegé M'bakudi
Genesis Ferreira
Geração de 80
Gian Maria Tosatti
Glenda León
Gordon Matta-Clark
Hamish Fulton
Heidi Bucher
Helena Almeida
Hemak
Igor Jesus
Irene A'mosi
Irineu Destourelles
Iris Chocolate
Januário Jano
Jeremy Frey
João Abel Manta
João Modé

João Pedro Vale +
Nuno Alexandre Ferreira
Joice Zau
José Ismael Manco
José Leonilson
Josefina Guilisasti
Juan Araujo
Julianknxx
Julião Sarmento
Julieth Morales
Katherine Jones RA
Kiluanji Kia Henda
Korakrit Arunanondchai
Kuenan Mayu
Lara Almárcegui
Leonel Vásquez y Carolina Ortíz Cerón
Lisa Elmaleh
Lucky Pierre
Lwana Bartholomeu
Manthia Diawara
Maria Beatriz
Mariana Caló e
Francisco Queimadela
Martha Rosler
Mona Hatoum
Mónica de Miranda
Mussunda N'zombo
Nicolás Leyva Townsend
Nicolás Paris
Nuno da Luz
Orla Barry
Os Espacialistas
Patricia Domínguez
Patrícia Garrido
Pedro Costa
Pilar Elgueta
Rafa Bqueer
René Tavares
Rivane Neuenschwander
Rodrigo Cass
Rosario López
Rui Chafes
Sammy Baloji
Sarhai
Sergio Maggioni (neunau)
Sidival Fila
Sister Corita Kent
Sofía Nercasseau
Sonia Gomes
Taysir Batniji
Tiago Mena Abrantes
Vanderlei Lopes
Ximena Garrido-Lecca
William Eggleston

Empatia Empathy Empatía