

LA MÁQUINA LEPIDÓPTERA: EL CUERPO FEMENINO EN OBRAS RECIENTES DE GABRIELA CARMONA SLIER

**The lepidopterus machine: feminine body in recent works of
Gabriela Carmona Slier**

Carolina Benavente Morales

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 10/08/2019

Fecha de aceptación: 04/19/2020

Resumen:

En este artículo se aborda la obra reciente de la artista visual chilena Gabriela Carmona Slier en tanto máquina estética. Por su particularidad, esta obra es abordada desde la perspectiva esquizoanalítica de Félix Guattari y Gilles Deleuze. Se discute cómo la artista contribuye a deconstruir y, al mismo tiempo, a reproductivizar el arquetipo de la mujer-mariposa, al desplazar su atención hacia el proceso metamórfico del lepidóptero. En la conexión de la máquina artística, la máquina feminista y la máquina decolonial, la artista produce un devenir insecto, a la vez alterno y menor, que permite agenciar una transformación de la mujer. Por medio de una máquina estética plástica y performativa, el cuerpo de la artista se hace cuerpo con otros cuerpos femeninos. Así, genera una poética de repliegue y despliegue que sugiere que la mutación del insecto-mujer en la interioridad de su crisálida es tan crucial como el aleteo de imago o mariposa que la suele opacar.

Palabras clave:

Gabriela Carmona Slier, máquina estética, cuerpo femenino, arte contemporáneo, instalación

Abstract:

This article addresses the recent work of the Chilean visual artist Gabriela Carmona Slier as an aesthetic machine. Due to its originality, this work is approached from Félix Guattari's and Gilles Deleuze's schizoanalytic perspective. The article discusses how the artist contributes to deconstruct and, at the same time, reinvigorate the archetype of the butterfly-woman, by shifting her attention to the metamorphic process of the lepidoptera. In the connection of the artistic machine, the feminist machine and the decolonial machine, the artist produces the development of an insect, both alternate and minor, which allows women's transformation. Through a plastic and performative aesthetic machine, the artist's body is made with other female bodies. Therefore, generates a poetic of withdrawal and deployment implying that the insect-woman mutation inside its chrysalis, is as crucial as the fluttering of the imago or butterfly that usually obscures it.

Key Words:

Gabriela Carmona Slier, aesthetic machine, feminine body, contemporary art, installation

Biografía de la autora:

Carolina Benavente Morales. Investigadora experimental en arte, literatura y cultura. Carolina Benavente Morales (Santiago de Chile, 1971) es Dra. en Estudios Americanos mención Pensamiento y Cultura por la Universidad de Santiago de Chile y Lic. en Historia y en Ciencia Política por la Universidad Católica de Chile. Entre 2015 y 2018, fue editora en jefe de Panambí. Revista de investigaciones artísticas. Es organizadora con Ana Pizarro de África/América: literatura y colonialidad (Santiago: FCE, 2014), autora de Escena menor. Prácticas artístico-culturales en Chile, 1990-2015 (Santiago: Cuarto Propio, 2018) y editora de Coordinadas de la investigación artística: sistema, institución, laboratorio y territorio (Valparaíso: Cenaltes, 2020). Web: www.therealcarolin.cl. ORCID: 0000-0002-9246-5934.

Del símbolo mariposa a la máquina lepidóptera

Dentro de los arquetipos contruidos para moldear los patrones de comportamiento femeninos, el de la mujer-mariposa ocupa un importante lugar. La analogía entre mujer e insecto se funda en su semejanza anatómica, pues *insectum* en latín significa “cortado en medio”, tal como las mujeres por sus cinturas. Pero, dentro de los insectos, la mariposa es primordial por compendiar rasgos idealizados de feminidad como son la belleza, la gracia, la discreción, entre otros. Por eso es interesante notar que el híbrido mujer-mariposa cristaliza visualmente en el imaginario fantástico del siglo XX, con las hadas de Arthur Rackham para el Peter Pan de James Barrie (1906) y, luego, la Campanilla de Walt Disney (1953). Si bien las hadas tienen una larga presencia en la cultura popular occidental, su representación como mariposa parece facilitar el tránsito de la mujer a la modernidad, al disminuirla, fragilizarla y a la vez dotarla de un poder sobrenatural. En 1862, el propio Jules Michelet, pese a denunciar el exterminio de la bruja, vaticina que la sustituirá el hada, quien ya no rivalizará con la ciencia, sino que le aportará “su dulzura, su humanidad, su alegría natural” (2006, pp. 343-344).

En realidad, las feministas pronto adoptan a las brujas “como símbolo de la revuelta” contra la domesticación de la mujer para los fines reproductivos del capital (Federici, 2010, p. 221). Y la pugna no queda ahí, pues hoy tanto las hadas como los cuentos de hadas son desmontados para evidenciar la falacia que les subyace y visibilizar devenires femeninos otros. Con este fin, el feminismo se apoya en la ironía, el humor, lo grotesco o lo abyecto (Pérez Gil, 2013) y, debido al tratamiento cinematográfico que reciben aquellos cuentos, diferentes artistas recurren a la fotografía. Es el caso de Uldus Bakhtiozina, Dina Goldstein, Eugenio Recuenco, Thomas Czarnecki o Zaida González. El campo de desmontaje de la mujer-mariposa como epítome y guardiana de lo femenino es vasto. Sin embargo, nos detendremos en la obra plástica de Gabriela Carmona Slier¹ porque, eludiendo la narrativa feérica, se retrotrae al insecto. De esa manera, reproduce la conexión mujer-mariposa desde una vía distinta de la simbólica, que es la maquínica.

De reciente eclosión, después de dedicarse largamente la artista a labores de cuidado tradicionalmente asignadas a su género (maternidad y docencia), la producción de Gabriela Carmona Slier se reinicia el año 2016. Su propuesta se compone de instalaciones donde confluyen autobiografía, pintura, performance, video, arte textil, arte sonoro y un activismo colaborativo y participativo. En su aspecto maquínico, se asemeja a “*Butterfly*”, de Rebecca Horn (2006), donde el fulgor de unas alas azules de mariposa resulta menos significativo que el mecanismo eléctrico mediante las cuales se las hace batir. Pero lo maquínico en Carmona Slier no remite a un mecanismo artefactual o corporal, sino a un mecanismo social que produce una subjetividad femenina hegemónica; misma que la artista

subvierte por medio de la máquina estética que pone a funcionar.

El concepto de máquina en Félix Guattari y Gilles Deleuze no alude tanto a las herramientas o técnicas como a los agenciamientos sociales, a las condiciones culturales operatorias que las utilizan para posibilitar las puestas en obra (Sauvagnargues, 2012, p. 37). Es recuperado de Lewis Mumford, para quien las máquinas sociales son modos de organizar la producción colectiva o humana. La perspectiva esquizoanalítica de Guattari y Deleuze busca superar el enfoque edípico y familiar del psicoanálisis para hacer una crítica del capitalismo. Las máquinas son deseantes porque organizan el deseo, como base de cualquier actividad humana y de la vida misma. Pero la máquina capitalista es esquizoide: descodifica todo, dejando al sujeto sin referentes. Por ello, tiene un componente liberador aunque, a la vez, recodifica constantemente en función del dios del dinero. Para explorar su funcionamiento, el esquizoanálisis define una máquina deseante como un sistema de cortes de extracción, de separación o residuales que se efectúan sobre otras máquinas, haciendo o no, pasar los flujos deseantes mediante su codificación, su descodificación o su recodificación (Deleuze y Guattari, 1995). Así, mientras el psicoanálisis interpreta símbolos, el esquizoanálisis es funcional: “una máquina se define por lo que *produce*, y a partir de las *conexiones* que establece con otras máquinas” (Murillo, 2019, p. 41).

En relación a la obra reciente de Carmona Slier, vamos a considerar que las operaciones de corte mencionadas se realizan en y entre tres máquinas deseantes principales. Una de ellas es la máquina artística, comprendida como organización de un conjunto de técnicas y códigos para la puesta en obra estética y poética. Esta máquina es crucial, pues concierne directamente a las afecciones en tanto correlatos sociales del deseo. Estando ligada a la potencia crítica y creativa, la máquina artística funciona como una “máquina de guerra” que rebalsa el marco de cualquier exposición (Didi-Huberman, 2011, p. 25). Una segunda máquina es la que agencia la liberación del deseo femenino. El feminismo se organiza mediante activismos y militancias, pero también desde prácticas de “franqueza e insumisión que no encajan en la práctica militante” (Salinas, 2019, pp. 149-150), planteamiento que extrapolamos desde la filosofía. La tercera máquina es la decolonial, que concierne a la emancipación de los devenires continentales desde su captura colonial-capitalística, a fin de revertir la asimétrica hibridación de los proyectos, cosmovisiones involucrados.

En el engarce de arte, sexo y cultura, se advierte en Carmona Slier un devenir lepidóptero inconsciente, pues no es objeto de *statement* alguno. Tal es el poder del arquetipo de la mujer-mariposa sobre quien hace la obra y sobre quien la mira. En ella fluye el deseo de reapropiarse de esta sobrecondición de la mujer para liberar un devenir insecto a la vez alterno y menor. Es crucial abarcar la metamorfosis completa del lepidóptero sin que exista una fijación en su estadio final de imago (la mariposa propiamente tal), pues no se trata de re-idealizar el esplendor de las mariposas diurnas ni el misterio de las nocturnas. Tampoco

1 Puede revisarse en su sitio web personal: <http://gabrielacarmona.cl/installations/>

su aleteo, como movimiento que Didi-Huberman contrapone a la forma recta de pensar (2015). La crisálida puede ser mortaja y “laguna espantosa”, pero también capullo que acune el devenir por la fuerza de una “*causa vivendi*” (Michelet en Didi-Huberman, 2015, p. 24). Por eso es lo más parecido a lo que, a partir de Antonin Artaud, Deleuze y Guattari llaman el Cuerpo sin Órganos (CsO), superficie “improductiva” e “informe” a partir de la cual todo se puede reorganizar (Murillo, 2019, p. 50-51).

Estadios del ciclo metamórfico



Figura 1. *Sorrow o desesperanza* (fotoperformance), 2017. Fotografía de Teresa Larraguibel.



Figura 2. *Por qué una persona que es importante puede desaparecer* (pintura-instalación), Museo Nahím Isaías, Guayaquil, Ecuador, 2017.

Los cuatro estadios del proceso de metamorfosis de los lepidópteros son los de huevo, larva, crisálida o ninfa e imago o mariposa. Ellos pueden apreciarse dentro de la propuesta procesual e híbrida de Carmona Slier, que amalgama diferentes

procedimientos estéticos con mucha libertad. El estadio de huevo se advierte en especial en una primera etapa de producción, la que se lleva a cabo mediante la apropiación y la torsión de referentes pictóricos representativos de la mujer en la historia decimonónica del arte europeo y chileno. Estos referentes son el dibujo *Sorrow*, de Vicente van Gogh (1882), y la pintura *La perla del mercader*, de Alfredo Valenzuela Puelma (1884). La intimidad emotiva, en un caso, la exhibición comercial, en el otro, son los escenarios que los artistas masculinos eligen para mostrar el cuerpo femenino. En ambos, el foco es la imagen de una mujer desnuda ensimismada, ya sea por efecto de un estado anímico, ya sea por pudor. Una mujer desposeída de sí porque es la esclava de otro o de sus propias emociones, en circunstancias determinadas y también en un preciso entorno sociohistórico.

El tipo de corte maquínico predominante que en este caso efectúa la máquina estética de Gabriela Carmona es extractivo. Se realiza sobre la máquina histórico-artística patriarcal como flujo libidinal continuo. De este flujo la artista extrae imágenes de mujer con las cuales se identifica, desplazando el dibujo y la pintura de los originales hacia una producción fotoperformativa como *Sorrow o desesperanza* (fig. 1).

El siguiente estadio metamórfico, que es de la larva, se evidencia por el conjunto de torsiones y contorsiones que la artista pone en obra. En *Por qué una persona que es importante puede desaparecer* (fig. 2), Carmona Slier trabaja a partir de los referentes artísticos ya mencionados efectuando un doble desplazamiento. Uno de ellos, ya realizado en *Sorrow o desesperanza*, se lleva a cabo desde la pintura hacia la performance, a lo cual añade ahora el video y la instalación. El otro se realiza desde el cuerpo estático y objetivado por el hombre hacia el cuerpo animado y reapropiado por la mujer.

Por esa vía, efectúa asimismo una doble (con)torsión. La más evidente concierne a la representación, mediante poses alternativas eróticas y coléricas que revocan la pasividad y la sumisión femeninas presentes en los originales de van Gogh y Valenzuela Puelma. Mientras el recorte y el tamaño agigantado de las figuras dirigen la mirada hacia el motivo específico de la mujer, la gestualidad matérica de los brochazos refuerza la idea de su convulsión. El corte maquínico que aquí predomina es de separación. En efecto, se ha producido una disyunción a partir del signifiante “mujer”, común tanto a la cadena signifiante patriarcal de los referentes pictóricos como a la cadena signifiante feminista introducida por Carmona Slier.

Una segunda (con)torsión larvaria concierne a la presentación. La performance es la base de las operaciones plásticas realizadas por la artista, puesto que estas se llevan a cabo a partir de registros en fotografía y video donde ella emula y subvierte las poses de los referentes pictóricos originales. Debido a que estos registros también se exhiben, se evidencia que Carmona Slier lleva a cabo esta operación en tanto sujeto y objeto de una transformación que la implica, es decir, en tanto mujer y artista que agencia la deconstrucción de una historia del

arte falogoeurocéntrica. El corte de disyunción en este caso se efectúa respecto del paradigma representativo y contemplativo de esta historia, desviándola hacia un paradigma accionista-performativo.



Figura 3. *Envoltorio* (pintura-instalación), Espacio Taller Bloc, Santiago, Chile, 2017.



Figura 4. *Yo no tenía ganas porque él me golpeaba, y él me decía que yo era una vaca* (impresión sobre prendas-instalación), Museo Nahím Isaías, Guayaquil, 2017.

El motivo y recurso de la tela es crucial en los dos estadios metamórficos siguientes, comenzando por el de crisálida o ninfa. Reapropiada de la gasa que enmarca a la esclava en el cuadro de Valenzuela Puelma, así como del manchón de cabello oscuro de la mujer en el dibujo de van Gogh, la tela en Carmona Slier se transforma en un manto negro y pesado. Con él, recubre su cuerpo por completo o bien en diferentes parcialidades: rostro, brazos, senos o piernas. Dispuesta sobre un fondo del mismo color, en *Envoltorio* (fig. 3) esta negrura ocupa toda la superficie de un cuadro de grandes dimensiones donde apenas se divisa la silueta femenina. Al mismo tiempo, la tela se fuga del marco para reafirmarse en su autonomía, al quedar expuesta

sobre la pared de la sala.

La tela que envuelve el cuerpo de la mujer en *La perla del mercader* lo señala y protege en tanto objeto transable, mientras que el corte de separación realizado por la artista la recodifica como sujeto autónomo, al aislarlo. Además, esto reconduce a la mujer hacia una zona ignota e insondable, reservorio de una latencia que acontece sin dejarse ver. La tela negra adquiere un rendimiento como crisálida por tratarse del envoltorio protector de un proceso de transmutación que concierne en este caso al cuerpo femenino, su sensibilidad y su reflexividad. La inscripción de este dispositivo en el tiempo del arte responde asimismo a que la tela es un pedazo arrancado a –separado de– la pintura occidental, al ser el soporte privilegiado de su flujo libidinal, de donde es extraído para conectar con la maquinaria de corte y confección tradicionalmente asignadas a las mujeres.

En el último estadio, el de imago o mariposa, la apertura de las alas no conlleva un mero aparecer, sino un hacer que extrae el cuerpo de la artista de la cadena artística individual para resituarlo en una cadena artística colectiva, social. Esto es lo que hace resplandecer el trabajo de Carmona Slier, y no un colorido inexistente, puesto que toda la producción de esta artista es en blanco y negro. En *Yo no tenía ganas porque él me golpeaba, y él me decía que yo era una vaca* (fig. 4) ella por primera vez exhibe una tela de grandes proporciones. Sobre esta tela blanca, imprime una fotografía de sí misma en gradaciones de negro, mediante traspaso con piroxilina. Sin embargo, la tela se confecciona cosiendo prendas donadas por mujeres adultas mayores que asisten al centro comunitario APROFE de Guayaquil. Las alas de la mariposa, por tanto, están impregnadas de las presencias de estas mujeres que colaboraron con el trabajo artístico de Carmona Slier, dotándolo de cuerpo y memoria colectiva femenina.

Una poética de los cuerpos femeninos

Mientras la máquina estética de Carmona Slier evoca el ciclo de metamorfosis de los lepidópteros, genera una poética del cuerpo femenino caracterizada por dos movimientos principales, los que pueden extrapolarse al movimiento feminista en tanto cuerpo de mujeres. Uno de ellos, el del repliegue, halla su correspondencia en la etapa metamórfica de la crisálida y se adecúa a la medida del “tiempo feminista” en tanto éste no es el de “la progresión de la línea recta sino que (el de) la inclinación y la retrospección” (Castillo, 2018, p. 22). En la videoperformance *Capi* (fig. 5), el envoltorio de tela negra, cual bolsa de cadáveres, arroja a la mujer extendida en el suelo sobre una cruz confeccionada mediante retazos de tela blanca, situándola como mártir invertida del horizonte sacrificial propio del catolicismo. Esta bolsa, cual capullo, es indicativa de un adentramiento en la interioridad fisiológica del cuerpo femenino en mutación: CsO.

En una serie posterior, *Proyecto Numen* (fig. 6), el



Figura 5. *Capi* (objeto y videoperformance), en *Ablación* (instalación), Galería de Arte U. Católica de Temuco, Temuco, Chile, 2018.

envoltorio de tela negra permanece, pero en coexistencia con una indagación en torno a túnicas y máscaras blancas o blanquinegras. Llama la atención la semejanza de las máscaras con las capuchas ocupada por los activismos feministas de la actualidad. Este trozo de tela cosida es un “dispositivo” porque cumple las funciones de resguardar a las manifestantes tras el anonimato y protegerlas de los gases policiales, además de evocar e invocar la posesión de una fuerza de insumisión y ajusticiamiento. Al incluir “recortes de piel y adornos femeninos”, estas capuchas incorporan los artificios de la seducción al arsenal de la sedición” (Richard, 2018, p. 120), aspecto que en la propuesta de Carmona Slier se complejiza aún más en su significación y su rendimiento. La capucha inicial da paso a la confección de treinta máscaras que, aunque incluyan la *broderie*, resultan toscas, bastas, artesanales, premodernas. Además, por su geometrismo en blanco y negro, evocan la estética de los pueblos selk’nam que habitaron el sur de Chile. Así, la artista merodea productivamente en el ámbito de lo sagrado, resultando de ello la obtención de un poder estético y mágico (“numen”) que hilvana una solidaridad con cuerpos a la vez fantasmales, ancestrales y culturalmente alternos.

En *Ablación* (fig. 5), Gabriela Carmona combina la proyección en una pantalla dispuesta sobre el suelo de la videoperformance *Capi* con la exhibición de una máscara de la serie *Numen* y la instalación sobre la pared de un gran lienzo negro con el siguiente texto: “No tenían ciudades, no levantaron monumentos, pero sabían dibujar. / Después de la muerte creían que podían transformarse en estrellas”. Recuperada de la película *El botón de nácar*, de Patricio Guzmán (2015), esta cita refiere directamente a los selk’nam, a los cuales ya se había aludido estéticamente en el *Proyecto Numen*. De esta manera, si bien la ablación refiere en principio a la mutilación del clítoris femenino, es evocativa asimismo del etnocidio de este pueblo.

Lo interesante es que el repliegue en la crisálida como envoltorio del CsO no conduce a una interioridad psicológica, sino más bien a un equivalente de la despersonalizada enunciación



Figura 6. *Proyecto Numen* (capuchas-máscaras, fotoperformance), 2018.

nietszcheana “yo soy todos los nombres de la historia” (Deleuze y Guattari, 1995, p. 29). Aunque no se trata aquí de una historia universal, sino de una historia latinoamericana que agencia su decolonialidad. En esta medida, también, el numen, que en *El Anti Edipo* se comprende como máquina milagrosa, no opera aquí al servicio de la máquina capitalista. En cambio, efectúa la conexión entre máquina femenina y máquina indígena, por medio de la disyunción del significante “fetichismo”, para productivizarlo a orillas de la máquina occidental.

El segundo movimiento poético que sugiere la máquina estética de Gabriela Carmona, en conexión con el movimiento feminista en tanto cuerpo politizado de mujeres, es el del despliegue. Los cuerpos de la artista reaparecen en *Nunca terminamos de vivir* (fig. 6), exhibición que se compone de una proyección de la videoperformance *Desaparecer*, por un lado y de una gigantesca pieza central, por otro lado. Esta pieza es una cruz católica realizada a partir de prendas reunidas mediante una convocatoria pública. Sobre ella, la artista imprime su imagen y diferentes huellas de su cuerpo, mediante piroxilina. Abierta colgando en el centro de la sala, esta cruz tiene a sus pies, como asaltándola, un conjunto de máscaras de confección artesanal de la serie *Proyecto Numen*. De esta manera, se escenifican espectrales, pues al carecer de cuerpo que las soporten, son indicativas de una rostridad vaciada, por ende, de una no identidad. La propia cruz abierta escenifica la presencia espectral de un cuerpo de brazos caídos que languidece en la oscuridad. En paralelo, se oye el audio de un texto del escritor mapuche Ziley Mora:

Todos los mundos son uno solo. Todo está hecho de lo mismo: los dioses, los espíritus, las estrellas / las plantas, las piedras y las gentes. Todo cambia y se mueve, pero no se muere; nuestro espíritu es como un árbol: nace, crece, florece y da semillas. Nunca terminamos de vivir porque sólo cambia la cáscara de la semilla (Mora, 2012, p. 164).



Figura 7. *Nunca terminamos de vivir* (instalación), Espacio Kottinspektionen, Upsala, Suecia, 2018.

Para la instalación *Numen* (fig. 8, distinta de la serie de máscaras titulada *Proyecto Numen*), Carmona Slier vuelve al tópico pictórico, recuperando las bolsas de suero ocupadas en *Desaparecer* para imprimir sobre ellas distintas escenas de violencia de género contenidas en pinturas del Caravaggio. Esto se une a una gran tela blanca colgada del techo con negligencia, de modo residual, a “fichas documentadas a un grupo de mujeres” a quienes les preguntó “¿qué significa o qué le sugiere el concepto de desaparecer?” y al audio del texto ya referido.



Figura 8. *Numen* (instalación). NOmade Bienal, MAC Quinta Normal, Santiago, Chile, 2018.



Figura 9. *Mi Sur* (instalación), Casa de la Cultura Diego Rivera, Puerto Montt, Chile, 2018.

Una de las instalaciones más recientes de la artista es *Mi sur* (fig. 9). Ella gira en torno a un episodio traumático de infancia, relatado mediante letras recortadas de diferente formato, como en una carta anónima, y pegadas sobre una pizarra. Un segundo elemento de este montaje es una fotografía en gran formato de la artista con un brazo y una pierna cubiertas de tela negra. Un tercer elemento es un conjunto de telas blancas con grandes manchas negras impresas, algunas de ellas evocando la vulva femenina. Un cuarto elemento es un conjunto de alargados objetos de tela negra cosida colgando en un rincón de la sala. El despliegue anatómico y visceral de la sexualidad femenina se elabora por medio de una abstracción expresionista que contrasta con el carácter referencial de la fotografía. En tanto, los colgajos negros, cuales crisálidas en suspensión, presagian, quizás, nuevas metamorfosis de la artista.

Palabras finales

A mi parecer, el trabajo artístico de Gabriela Carmona en torno al cuerpo femenino es uno de los más estimulantes de hoy en la escena artística chilena. Percibido como una máquina-lepidóptera, presenta varios aspectos interesantes, desde el punto de vista de su rendimiento para el cuerpo de la mujer en tanto agenciamiento individual y colectivo. Esto se debe a que trae la atención menos sobre el despliegue de un movimiento, el aleteo de la imago o mariposa, como con la necesaria articulación de este con otros estadios metamórficos del insecto. Estos estadios son el del huevo, como potencia por venir desde la sombra del sometimiento; el de la larva, como primer y convulso nacimiento ligado a la irrupción en la sociedad y la historia; y el de la ninfa en su pupa o capullo, como operación de recogimiento, disolución y renacimiento atravesado por el misterio del no-ver. En cuanto al despliegue mismo, la apertura de las alas se produce en distintas escalas de individuo y colectividad, a través del recurso central y voluptuoso de una tela hecha de retazos y costuras.

A partir de lo anterior, se configura en la obra de Gabriela Carmona Slier una performance diferida mediante la cual la artista se transforma a sí mismo y a otras mujeres, contrariando los automatismos incorporados para agenciar nuevos devenires artísticos, femeninos y latinoamericanos. En términos visuales, la oscuridad y la precariedad que atraviesa esta indagación plástica es relevante, pues desafía el estereotipo de la mariposa tecnicolor e introduce otros elementos de aparición y seducción. Explica Suely Rolnik que en la actual etapa del régimen colonial-capitalístico, este extrae su fuerza de la “propia pulsión de creación individual y colectiva de nuevas formas de existencia, y sus funciones, sus códigos y sus representaciones” (2018, p. 28). Esto exige una resistencia que permita reapropiarse colectivamente de esa potencia para construir “lo común”. La resistencia está presente en las prácticas activistas, pero también en las prácticas artísticas que movilizan su “potencia micropolítica” (p. 30), como lo hace Gabriela Carmona Slier en

diferentes dimensiones de su obra.

Referencias

- Barrie, J. M.; Rackham, A. (1906). *Peter Pan in Kensington Gardens*. Londres: Hodder and Stoughton.
- Carmona, G. (2019). Installations. *Gabriela Carmona* (sitio web). Recuperado de: <http://gabrielacarmona.cl/installations/>
- Castillo, A. (2018). Feminismos en América Latina. Introducción. *Pléyade* (22), pp21-24.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1995). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Falenas. Ensayos sobre la aparición* 2. Santander: Shangrila.
- Didi-Huberman, G. (2011). La exposición como máquina de guerra. *Minerva* (16), pp. 24-28.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la Bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Michelet, J. (2006). *La Bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*. Madrid: Akal.
- Mora, Z. (2012). *Palabras mágicas para reencantar la tierra*. Santiago: Uqbar.
- Murillo, M. (2019). *Deleuze & Guattari. El deseo y lo social*. Buenos Aires: Brueghel.
- Pérez Gil, M. (2013). El cuento de hadas feminista y las hablas manipuladas del mito: de la literatura a las artes visuales. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, (5), pp. 173-197.
- Richard, N. (2018). La insurgencia feminista de mayo 2018. En: Zerán, Faride, ed. *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado*. Santiago: LOM, pp.115-125.
- Rolnik, S. (2018). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Salinas, A. (2019). La práctica filosófica como práctica política. En: Fuster, Nicolas; Tello, Maximiliano (eds.). *Subversión Foucault. Usos teórico-políticos*. Santiago: Metales Pesados, pp. 143-158.