laFuga

Representación femenina en la obra de Gloria Camiruaga: ¡por mí y por todas mis compañeras!

Por Javiera Bagnara Letelier y Daniela Ávila Segura

Tags | **Cine de mujeres | Nuevos medios | video experimental**

Javiera Bagnara Letelier es investigadora de arte contemporáneo chileno y latinoamericano. Licenciada en Historia (PUCV) y Magíster en Artes Visuales (PUC). Ha desarrollado investigaciones y curadurías independientes. Actualmente se desempeña como Encargada de Programas Nacionales y Regionales de Artes de la Visualidad, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y desde 2018 como docente en la Universidad Alberto Hurtado. Daniela Ávila Segura es licenciada en Teoría e Historia del Arte de la Universidad Alberto Hurtado. Ha desarrollado investigaciones sobre arte contemporáneo, sus líneas de investigación se relacionan con el arte chileno en contexto de dictadura y la visibilización de las mujeres en el campo del arte local. Es autora del ensayo Videoarte, memoria y denuncia política en la obra temprana de Tatiana Gaviola en el 10° Concurso Público de Ensayos sobre Artes Visuales.

Filósofa y videasta, Gloria Camiruaga (1940-2006) es reconocida como una de las mayores exponentes nacionales del género del videoarte y video documental. Abordó temas como el cuestionamiento a la identidad nacional, criticó el rol de la mujer como sujeto subalterno al poder hegemónico y fue pionera en crear un espacio de expresión y representación - desde el video - para comunidades que sobrevivían en los márgenes del poder.

Utilizando la creatividad como herramienta ineludible pese al contexto de dictadura militar, Camiruaga experimentó con las posibilidades técnicas del –por aquellos años– novedoso formato de video, cuya producción fue utilizada perspicazmente para dejar una huella imborrable hasta el día de hoy. Con su lente sobre voces y cuerpos relegados socialmente por las normas de la dictadura y el contexto sociopolítico, instaló la cámara sobre nuevos temas y rostros invisibilizados, entre los que destacan: las infancias, sus propias compañeras artistas, mujeres indígenas y disidencias sexuales. También realizó el ejercicio de verse a sí misma en la cámara, situando su imagen y su voz como referente del nuevo lenguaje experimental del videoarte.

La experimentación visual, técnica y temática fue una característica del trabajo realizado por mujeres en el contexto del surgimiento de este campo creativo en Chile. Un ejemplo de la proliferación de este lenguaje, es la amplia participación de artistas en el Festival Franco-Chileno de Video[1] encuentro que tuvo una continuidad de 12 años desde 1981-1992. En él, además de presentarse piezas audiovisuales de Francia y Chile, se daban discusiones teóricas sobre los límites y diálogos del video con las artes más "tradicionales", como también la relación del video como medio en su estrecho vínculo con la publicidad y la televisión que por ese entonces se encontraban en expansión. Como comenta Sebastián Vidal:

"el año 1978 trajo consigo la llegada de la televisión a color a Chile y con ello una serie de cambios y posibilidades para los realizadores audiovisuales y artistas de video. La economía neoliberal impuesta por Pinochet permitió que las productoras-principalmente de publicidad adquieran nuevas tecnologías. Algunas de esas productoras facilitaron de manera informal equipos a artistas para que experimentaran con el soporte de video…" (Vidal, 2013, p.96)

En dicho contexto el trabajo de Gloria Camiruaga y de otras videastas fue analizado por Nelly Richard, quien comenta en el ensayo Contra el pensamiento-teorema: una defensa del videoarte en Chile (1986) presente en el Sexto Catálogo del mencionado Festival, que una de las características del incipiente videoarte chileno, es la numerosa participación de mujeres creadoras. Además de Camiruaga figuran nombres –desde la primera edición en el año 1981– de artistas, videastas y cineastas reconocidas como Magaly Meneses, Tatiana Gaviola, Marcela Serrano, Ximena Prieto, Lotty

Rosenfeld, por mencionar algunas.

La proliferación de mujeres videastas suponía para Richard preguntarse por la cercanía del dominio de esta nueva técnica, cuestión que asigna a la falta de un requerimiento específico de su uso, en comparación con las "artes tradicionales" que requerían pasar por el rigor de su enseñanza:

"El campo del video arte o del video experimental está proporcionalmente marcado por una participación de mujeres numerosa y, en algunos casos destacada (...) El hecho de que la técnica video haya irrumpido en Chile de manera relativamente informal, ha quizás facilitado su apropiación por las mujeres." (Richard, 1986, p.56)

Por aquella década, también otras artistas se acercaron al formato vídeo ya que les permitía, además de la experimentación técnica, la posibilidad de insertar sus proclamas, alejándose de esta manera de los discursos heredados dentro de la formación tradicional de las artes visuales. En el caso de Camiruaga su inquietud por el formato audiovisual la llevó a estudiar videoarte en el San Francisco Art Institute en 1980 [2] . Esto le permitió realizar diversas piezas como **Mantenerse juntos** (1985) video-performance en que la misma artista se enfrenta a la cámara en primer plano para guiar una reflexión en torno a la historia de Chile y la situación no reconciliada con el pueblo mapuche. En el video presentado en el Festival, la artista ofrece un juego visual a partir de los colores blanco (de su vestuario) y el rojo de unos copihues bañados en un líquido del mismo color, elementos que aparecen en escena mientras ella mira a la cámara de frente con una actitud desafiante. En clave performática, la artista coge los copihues con sus manos y procede a manchar su ropa blanca, frente a la cámara, en un juego visual que remite a la sangre, ofreciendo así –a través de los símbolos- una lectura sobre un tema controversial tanto en el contexto del video, (años de dictadura) como en la actualidad.

En la ficha técnica de la obra presente en el 5to catálogo del Festival, su obra se describe de la siguiente manera:

"Video-performance realizada a partir del Copihue-rojo, nuestra flor nacional. Flor que entre otros símbolos, tiene el de simbolizar la sangre derramada por el pueblo Araucano en su lucha con los Españoles (así el Copihue se tiño de rojo) (...) En mi trabajo con los Copihues-rojos intento asumir las extinciones mutilaciones y sangre contenidas o derramadas en mi y en el contexto en que mi acción se realiza: Chile. Es el mío un gesto que intenta rescatar la posibilidad de libertad y vida más acá y más allá de mi inmediatez." (Camiruaga, 1985, p. 34)

En Mantenerse juntos podemos ver elementos constantes en su lenguaje visual, ya que la obra de Camiruaga está marcada por la presencia en primeros planos de sus protagonistas, además de la provocación visual a través de la connotación simbólica de los elementos utilizados. Estas características de su trabajo nos hablan de la búsqueda de una nueva visualidad que aborde la representación femenina desde su propia imagen y su propia voz, es decir la búsqueda de una identidad y los discursos de su interés.

Rosalind Krauss analiza en Videoarte: la estética del narcisismo (1978), la incipiente historia del videoarte internacional argumentando, como una de sus características estructurales, el uso del cuerpo de los propios artistas en su definición estética inicial. Con ello problematiza el uso de este nuevo soporte, indicando como 'medium' el cuerpo de los/as artistas situado entre la cámara y los espectadores. La estética del videoarte nace –según postula- de una mirada 'egocéntrica' ya que se inicia como reflejo de la mirada de quien se graba y a la vez, proyecta esta imagen como un doble. Krauss declara que el videoarte se funda en el narcisismo, concepto proveniente del psicoanálisis que examina a fin de constituir una de las bases del videoarte. Las obras que iniciaron el videoarte a nivel internacional con nombres como: Vito Acconti, Bruce Nauman, y Nancy Holt, tienen en común la utilización de su identidad como un 'yo' doble, es decir, desplazado del 'yo' real, que tiene un efecto de eco, por consiguiente, transforma la subjetividad del performer en otro objeto, que es un reflejo de sí mismo/a; "el yo y su imagen reflejada están, por supuesto, separados; sin embargo, la actividad de la reflexión es un modo de apropiación, de borrar como un ilusionista la diferencia entre sujeto y objeto." (Krauss, 1978, p.45)

Gracias a las observaciones de Krauss y en una lectura situada hacia el contexto local de los años 80' se abre el cuestionamiento por el uso de la propia imagen de la artista en su propio video ¿estamos frente a una estética narcisista en el videoarte emergente hecho por mujeres en el Chile de la

dictadura? Para ello es interesante considerar el contexto internacional en el estudio de Krauss, ya que el vínculo entre el narcisismo y el videoarte se explicaría a su vez analizando las décadas de los 60'-70', época en que la relación del mercado del arte con los medios de masas se hace más patente. Este análisis posibilitaría diagnosticar una estética egocéntrica del artista y su proyección. Sin embargo, la realidad en Chile de los años ochenta dista de la espectacularidad del mercado internacional, como menciona Nelly Richard sobre el contexto local de pobreza y horror en los años setenta y ochenta: "muy lejos de la ociosidad de esta espectacularización primermundista de la imagen-mercancía (...)" (Richard, 1973, p. 19).

La escena artística local estaba enfocada en fundirse con la vida, como señala Richard y re-politizar la práctica artística, por lo que su campo de producción se encontraba lejos de los ejes dominantes de los circuitos internacionales y con ellos del discurso hegemónico. Cabe recordar al respecto, que espacios donde se mostraban estas piezas audiovisuales como el Festival Franco-Chileno de Video Arte puede ser leído –en el tiempo– como un lugar de resistencia y contracultura audiovisual, donde las estrategias de exhibición se dieron bajo dinámicas de restricción política y las piezas audiovisuales quedaron por fuera del circuito artístico oficial. En él participaron artistas visuales, cineastas, documentalistas y agentes ligados al campo audiovisual, quienes aprovecharon al máximo este espacio de creación y experimentación.

Producción artística: un acercamiento al canon feminista de la década de los 80

A partir de lo anterior, afirmamos que el videoarte chileno y en particular las obras de Gloria Camiruaga, surgen con la intención de remover y concientizar a la población chilena sobre los horrores de la dictadura, a la vez que propiciaban una reflexión latinoamericana sobre el poder, desde una mirada anticolonial y feminista. Por lo que, alejada de los propósitos internacionales que dieron vida al videoarte, Camiruaga utilizó los recursos disponibles (en un contexto materialmente precario y de censura de contenidos) para dar un mensaje de denuncia y crítica social, utilizando su cuerpo como "medium" como parte de las posibilidades que daba el formato video.

Así como la experimentación técnica fue novedad, también lo fue las propuestas temáticas que surgen del análisis conceptual de la obra. Para definir lo "experimental" debemos preguntarnos por el marco de lo establecido, es ahí cuando surge la importancia del concepto canon. Éste es abordado por la teórica británica Griselda Pollock dentro de la teoría feminista poscolonial, sosteniendo que la noción de canon como "regla" o "norma" legitima la consolidación de lo mejor o más representativo en la academia. Pollock afirma que el concepto de canon presente en la Historia del Arte, configura los conocimientos a los que accedemos en la disciplina:

"El canon, entonces, no sólo determina lo que leemos, miramos, escuchamos, vemos en la galería de arte y estudiamos en la escuela o universidad. Está formado retrospectivamente por aquello que los artistas mismos seleccionan como sus predecesores legitimantes o habilitantes." (Pollock,1999, 1-12, p. 2)

La autora sostiene que estas nociones sobre los conocimientos y discursos validados por la academia, han entrado en tensión en los años recientes (texto de 1999), por los movimientos sociales que han configurado las guerras culturales. Estos enfrentamientos surgen entre los soportes sociales que afirman la existencia del canon, como las elites establecidas que sostienen el discurso hegemónico, y los grupos que se encuentran fuera de él, quienes argumentan exclusividad racial, sexual y de clase social.

Alejada del discurso hegemónico, la obra de Gloria Camiruaga fundó un nuevo canon para las artes visuales desde los ochenta, siendo en la actualidad referente de la nueva imagen y discursos feministas. Una de las obras más representativas en este sentido, en donde podemos apreciar su sello experimental y provocador es **Popsicles** (1982-1984), obra que cuestiona el poder hegemónico utilizando elementos simbólicos del poder y su representación visual.

El video de 5 minutos presentado en el quinto Festival Franco-Chileno de Video Arte, en el formato: ¾ NTSC a color y filmado en San Francisco EE.UU y en Chile, entre los años 1982-1984, es una propuesta audiovisual que tensiona el concepto 'nación' en pleno contexto dictatorial. A través de elementos simbólicos que configuran el imaginario colectivo de la época dictatorial como la bandera, la imagen de militares y la presencia de elementos religiosos, Camiruaga realiza una ácida crítica al

poder que ostentaban ciertos sectores en dicho contexto.

El video nace, según su autora, como una manifestación en oposición de la situación socio-política que analiza en EE. UU mientras estudiaba video-arte en San Francisco Art Institute;

"La realización de este video me surgió como una protesta a lo que yo vivía en los Estados Unidos, como manifestaciones artísticas extremadamente individualistas en contraste con las que vivía en Chile, mi país, en el cual toda manifestación artística es penetrada por la realidad social por ser esta última la más fuerte. A su vez, es una exacerbada protesta a símbolos y realidades que nos tienen aplastados." (Camiruaga, 1985, p. 35)

El video muestra a unas niñas (que son en realidad sus hijas) lamiendo unas paletas. A medida que las escenas avanzan se escucha en que rezan el Ave María en simultáneo, mientras sus paletas se derriten resultando de ello, la aparición de soldados de juguete de plástico. El video muestra los rostros en un plano centrado en sus bocas, enfatizando sus labios, lenguas y el sonido del rezo repetitivo, para finalmente ver la imagen militar en tonos verdes que contrasta con los labios de tonos rojos y rosados de las menores. Los colores saturados remiten a una estética pop, que hace el video atractivo, mientras las imágenes y sonidos se alternan, viendo niñas, jóvenes en otro plano y el sonido de aviones transitar cerca.

La videasta decide utilizar a sus propias hijas como protagonistas, en un juego de violencia contenida:

"el contexto chileno en que se produjo esta obra, bajo la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990), la combinación de lo sensual y lo lúdico constituyó un comentario mordaz. La acción de las niñas altera el orden normal de una sociedad militarizada, convirtiendo el contexto político en un juego." [3]

Sobre estos elementos lúdicos y de connotaciones perversas, la propia artista señala: "Chupetes de helados es un rosario de alarma, eterno y circular. La alarma de una mujer que quiere vida, luz, verdad y solidaridad y que está viendo y recibiendo muerte y miedo. Es un rechazo a todo aquello que contiene destrucción y muerte, pero nos es presentado con un aspecto inocente y casi atractivo." (Camiruaga, 1985)

La obra fue parte de la exposición Radical Women: Latin American Art, 1960-1985 [4] , muestra que incluyó el trabajo de 120 mujeres artistas y colectivos, con más de 280 obras en fotografía, video y otros medios experimentales. Como parte de la curaduría, Popsicles representa una de las piezas que han sido marginadas y ocultas por la oficialidad de la Historia del Arte local, por ser parte del circuito de disidencia al régimen militar y además por la condición doblemente marginal (Richard, 1986) de pertenecer a una mujer y tener un contenido contestatario, así como muchas de las piezas audiovisuales que se mostraron en el Festival Franco-chileno.

Estrategias de visibilidad y solidaridad entre mujeres artistas mediante el video

Sobre la representación de otras voces de mujeres en la obra de Camiruaga, nos encontramos con el video titulado **Diamela Eltit** (1986) de 9 minutos con 40 segundos, donde se muestra en escena a la escritora Diamela Eltit, en una edificación abandonada, poblada esta vez por los movimientos y palabras de la escritora. La descripción presente en el catálogo sexto del Festival Franco-Chileno de Video Arte señala lo siguiente:

"Este video se grabó con fragmentos del libro 'Por la Patria' de Diamela Eltit (aún no publicado) leídos por su propia autora. Las locaciones se realizaron en la que fuera la Editorial más importante de Chile, Ex Editorial Zig-Zag-Quimantú-Gabriela Mistral. Hoy actor y escenario de este trabajo." (Camiruaga, 1985)

La novela por su parte es de las predilectas de la autora, quien ha señalado: "Por la Patria es mi novela más querida y si tuviera que decir que soy escritora es porque escribí ese libro." [5] La protagonista es Coya, personaje que encarna la marginalidad a través de su género, origen étnico y pobreza, retratando el perfil de los personajes secundarios de Latinoamérica. La novela rescata la subalternidad, narrando la vida de una mujer y sus vivencias al margen absoluto del poder. De esta manera es posible inferir que el video *Diamela Eltit*, atiende a evidenciar la insurrección de mujeres

entendidas como sujetos ajenos a los grandes discursos, a los macro relatos de la historia oficial, la historia que se condice con el poder hegemónico.

El video comienza con la imagen de la fábrica vacía en tonos azulados y grises, luego se escucha el sonido de agua escurriendo, para después dejar ver el rostro de Eltit de forma difusa, pronto escuchamos su voz y el relato también se hace confuso, su voz balbucea; "ma ma ma ma..." dice 'mama, madonna, mamá', mientras vemos el rostro de la escritora en primeros planos y también la vemos transitar por la ex editorial. Luego el relato se comienza a esclarecer, dando paso a la recitación de la protagonista quien se enfrenta a su imagen a través de una fotografía; una 'ficha', mientras resuena como eco la palabra 'arsenal'. La narración de Eltit se centra en dar cuenta de los pesares que vive Coya, quien en medio de la violencia ejercida por 'otros' recurrentemente hombres poderosos 'soldados', 'oficiales', intenta sostener su dignidad frente a la intimidación permanente;

"Sagaz, el soldado pone sobre la mesa botella, juro que me ofrece un trago de fuerte y mi boca se llena de saliva, como los perros la baba. No tomo digo, yo no pruebo licor, y allí se con certeza que se termina esa etapa lícita y verbal, y veo en desplome la caída loca hacia el abismo, cuando el mediano oficial toma de la copa más asqueado que yo, y describe: cuenta con lujo las siguientes fases vestido de verde oliva, las manos de los otros que me esperan, agrandando, disminuyendo a veces el tono, mientras traga y se emborracha en sus funciones, sin contemplarme, sin mirarme en realidad, da rienda suelta a la lengua, sin preguntar más, sin mi..." [6]

A través del video de Camiruaga presenciamos a una mujer marginada por la sociedad, cuyo discurso –creado por Eltit– evidencia que la violencia es parte de su cotidianeidad, en una nación patriarcal donde las armas, la violencia y la utilización de la mujer pobre, marginal e indígena, son parte (naturalizada) del ser social. Vemos así en el video la conjugación de dos voces disidentes que cuestionan la "patria" como concepto de formación de las sociedades y Estados latinoamericanos, y en donde la figura de la mujer está asociada a la marginalidad.

La introducción de estas temáticas políticas, sociales y feministas en el campo artístico tuvo gran alcance desde la práctica del videoarte de mujeres asegurando un alcance medianamente expandido en el plano cívico a través de la proyección de estas obras en distintos espacios de difusión. Según los argumentos anteriormente expuestos de Nelly Richard en el ensayo Contra el pensamiento-teorema una defensa del video arte en Chile, la amplitud de posibilidades que presentaba el nuevo formato experimental, dio pie a la variación a nivel temático y técnico. Los videos realizados por las artistas, tenían como característica una búsqueda por "desmontar el lenguaje e ideología que articulan el imaginario visual dominante, y la de explorar una nueva sintaxis de la imagen solidaria de sus tanteos de identidad y representación sexuales." (Richard, 1986)

Además de plantear una experimentalidad técnica en sus videos, Camiruaga abordó otro tema de vanguardia para los ochentas en Chile; la importancia del rol de las mujeres en el arte local. Una de las obras que abre el debate sobre este tema fue **Tricolor o Un espacio ganado** (1983). Según Camiruaga, el video se gestó a partir de la constatación de la escasa presencia de artistas mujeres en la obra colectiva del artista José Ignacio León, quien, a través de los soportes de pintura y tela, invitó a diferentes creadores a participar en su obra, donde utilizaba los colores de la bandera chilena: La mayoría de los artistas invitados eran hombres. Camiruaga decide hacer una nueva versión de la obra, utilizando los mismos elementos compositivos, pero cambiando el soporte, es decir, realiza un video en el que invita a 9 artistas mujeres y 7 hombres [7] . La escasa participación de mujeres se torna el tema de la nueva propuesta de Camiruaga, quien decide abordarla como síntoma de una realidad del medio local, es decir, decide vincularla con la experiencia de ser mujer artista en Chile.

Camiruaga introduce una problemática en el videoarte local que sigue siendo discutida e investigada en el arte contemporáneo; la escasa visibilidad a artistas mujeres locales e internacionales. Sobre este punto Andrea Giunta asegura en Feminismo y Arte Latinoamericano (2018) que este fenómeno, lejos de ser un tema del pasado, es totalmente actual:

"Me interesa analizar críticamente la idea naturalizada de que la falta de representación de las mujeres en el arte es un problema del pasado, y la mejor forma de hacerlo es recurriendo a las estadísticas. (...) La actual repercusión de figuras aisladas como Marina Abramovíc, Tracey Emin, Cindy Sherman, Frida Kahlo, Lygia Clarck o Doris Salcedo no significa que las artistas mujeres hayan

alcanzado la igualdad en términos contemporáneos o históricos. La equidad de género está lejos de cumplirse en el campo del arte." (Giunta, 2019, p. 36)

Gloria Camiruaga como una de las fundadoras del videoarte en Chile, se dedicó a crear un nuevo espacio de representación para las mujeres, a través de mostrar frente a la cámara a sus cercanas desde lo afectivo y colaborativo, contando con sus propias hijas, sus amigas y colaboradoras, además de utilizar su propia imagen como recurso visual en el difícil y precario contexto de dictadura. Las infinitas opciones que otorgaba el nuevo formato video, posibilitó reformular las artes visuales a partir del nuevo lenguaje, fundando un camino feminista en la visualidad a través de los rostros y voces que otorgaron a sus piezas una clara identidad femenina. Con una prolífica capacidad creativa en el campo audiovisual, las obras analizadas en este texto refuerzan las operaciones de camuflaje y subversión, muy características de la producción artística de aquel entonces, pero también, destacan una condición estética particular y es que promueve las acciones de colaboración, intercambios y red entre mujeres. Remarcando con énfasis aquellas iconografías y símbolos que han contribuido en la historia social y política del país (especialmente en contextos dictatoriales) a promover borraduras a la validación del ser mujer en una sociedad evidentemente patriarcal. Tanto Camiruaga como otras video artistas estaban creando -a través de la experimentación- una apertura en los idearios que conquistaban la imagen audiovisual y el imaginario socio-político de la época. La búsqueda por una nueva imagen de la mujer en el videoarte se relaciona con la identidad y con la representación frente a la cámara de un discurso que incluya el imaginario y el propio cuerpo femenino.

Bibliografía

Camiruaga, Gloria. (1985). En Catálogo Quinto Festival Franco-Chileno de Video Arte.

Giunta, Andrea. (2019). Feminismo y arte latinoamericano, historia de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2019.

Krauss, Rosalind. (1978). "Video arte: la estética del narcisismo". En Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986). Catálogo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Pollock, Griselda. (1999). "Disparar sobre el canon, acerca de cánones y guerras culturales". En Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art´s Histories. Traducido por Laura Malosetti. London Routledge.

Richard, Nelly. (1986). Contra el pensamiento teorema, Sexto Catálogo, Festival Franco Chileno de video arte.

Richard, Nelly. (2007). Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

Vidal, Sebastián. (2013). El principio: arte, archivo y tecnología durante la dictadura en Chile. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

Popsicles, en: https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/popsicles

Ficha razonada obra Tricolor o Un espacio ganado: http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2017/agosto/camiruaga_gloria_ficha_razonada.pdf

Notas

1

El certamen fue promovido por el Servicio Cultural de la Embajada de Francia en Chile, como un lugar de colaboración entre artistas de ambos países. Tuvo como fundador y director a Pascal-Emmanuel Gallet, jefe de la oficina de Animación Cultural de la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Extranjeros de Francia.

2

Información de : https://cinechile.cl/persona/gloria-camiruaga/

3

Popsicles, en: https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/popsicles

4

Muestra curada por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, presentada en Hammer Museum el año 2017

5

Por la Patria. En Memoria Chilena: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-printer-93258.html

6

Palabras de Por la Patria en el video Diamela Eltit, 1986.

7

Ficha razonada obra Tricolor o Un espacio ganado: http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2017/agosto/camiruaga_gloria_ficha_razonada.pdf

---

Como citar: Daniela Ávila Segura, J. (2026). Representación femenina en la obra de Gloria Camiruaga: ¡por mí y por todas mis compañeras!, *laFuga*, 29. [Fecha de consulta: 2026-11-25] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/representacion-femenina-en-la-obra-de-gloria-camiruaga-por-mi-y-por-todas-mis-companeras/1261