

ARMAR LA FUGA

Diseño experimental de cartografías
sobre *espacios fugados*.

*

Derivas de investigación-creación, a partir del *despliegue*
material de fugas, en tanto fenómeno migratorio contracultural.

Jenny Alejandra Fuentes Lazo
Santiago, verano 2016

**ARMAR LA FUGA. Diseño experimental de cartografías
sobre espacios fugados.**

*

Derivas de investigación-creación, a partir del *despliegue material de fugas*, en tanto fenómeno migratorio contracultural.

Proyecto para optar al título profesional de Diseñadora Gráfica.
Protocolo experimental.

AUTOEDICIÓN

Jenny Alejandra Fuentes Lazo

N° /06

I. PRESENTACIÓN

1. Introducción
2. Aspectos estructurales
 - Problema de diseño
 - Objetivo general
 - Objetivos específicos
 - Objeto de estudio
 - Justificación
 - Diagrama de sistemas
3. Metodología

II. ANTECEDENTES

1. Marco teórico
2. Estudio ciudadanías
3. Estudio tipologías

III. PROYECTACIÓN

1. Definición proyecto
2. Conceptualización y desarrollo de contenidos
3. Partes del proyecto

IV. PROCESO CREATIVO Y REALIZACIÓN

1. Trabajo de campo
2. Proceso creativo y experimental
3. Prototipo final

CONCLUSIONES BIBLIOGRAFÍA ANEXOS

PRESENTACIÓN

INTRODUCCIÓN

Esta investigación de corte experimental ha tomado la *creación artística* como una posibilidad para comprender y hacer diseño en tanto crítica cultural, para preguntarse por las técnicas de registro del espacio y por las posibilidades de hacer imágenes sobre *espacios fugados*. En este informe se despliega el proceso de indagación y creación autoral desarrollado a partir del trabajo de campo que comprende casos de estudio en las regiones quinta, sexta y metropolitana de este lado de la cordillera, además del recorrido propio (extendido en el tiempo) y especulación en torno a la *fuga* como *materialización de cierto desplegar la vida que deserta de lo urbano al mismo tiempo que emerge constantemente en un lugar otro*; como la disposición de ciertos grupos afines al emerger constante de un espacio, una casa, que de alguna manera subvierta las formas de vida urbano-hegemónicas. El espíritu de la modernidad presume conocer el mundo en la medida en que define y ubica cada una de sus partes, pero esto es posible siempre y cuando el sujeto esté quieto, lo que desafía de manera interesante la posibilidad de cartografiar espacios fugados.

13

He dedicado largo tiempo a concluir este proceso académico y de experimentación, que se sostiene —además de aquello abordado en los antecedentes— en las ganas de hacer, y en la reflexión sobre maneras de abordar un proyecto de diseño. Pienso que un abordaje reflexivo-creativo en torno a este desplazamiento político-migratorio (*fuga*) puede revivir nuestras facultades de crear el mundo y expresar nuestra peculiaridad, sin dejar de lado —es más, funciona a raíz de ello— un aporte académico a la manera de comprender el diseño y sus posibilidades.

ASPECTOS ESTRUCTURALES

HACIA EL PROBLEMA DE DISEÑO

Previo a la enunciación del problema de diseño, para *armar la fuga* es pertinente (1) establecer las condiciones bajo las que cierto devenir y cierto fenómeno se inscriben como una *fuga*, (2) argumentar desde qué perspectivas sería posible reconocer esta *fuga* como potencial categoría de exploración, análisis y creación dentro del campo de la imagen, y (3) discutir condiciones preliminares para llevar esas acciones a cabo; viendo en el diseño una posibilidad de crítica cultural, a la vez que evitando reducirlo a la dinámica de subjetivación de la industria creativa, y a las impuestas «formas de decir, de ver el mundo y de soñar» (Sepúlveda, pág. 55).

Vinculada (pero no restringida) al fenómeno migratorio-sociocultural llamado en ciencias sociales como «neoruralidad» o «éxodo urbano»¹, con *fuga* me referiré al desplazamiento durante el cual *ciertos* grupos de sujetos apuestan por migrar desde centros urbanos hacia zonas rurales o intermedias, alterando de alguna manera el escenario actual de las formas de vida hegemónica² y emergiendo con ello su carácter contracultural. La revisión de antecedentes, el trabajo de campo y los casos de estudio abordados en octubre del año 2014 y entre junio y diciembre del año 2015 (en las regiones v, vi y Metropolitana) permite entrever que estos grupos afines activan *espacios fugados*, en tanto procesos de fabricación del lugar habitado, donde constantemente se entrecruzarían imágenes del pasado, el presente y lo imaginario por venir. Desde mi perspectiva, la *fuga* se manifiesta como un flujo de relaciones afectivas y espacio-temporales que esquiva cualquier definición y representación simplificada de sí, y es justamente esa condición la que me anima a trabajar en lo siguiente; una vez que ha sido detectado, ¿cómo este esquivo fenómeno podría dialogar con el diseño?, ¿qué posibilidades de exploración, análisis y creación —sobre *espacios fugados*— se encontrarían al evitar catalogar y fijar categorías cerradas?

* * *

La *fuga*, como espacio-temporalidad que diseña a la vez que es diseñada por las formas de existencia que sus relaciones y desplazamientos generan, ¿cómo podría ser materializada? Veo en la conceptualización del espacio en tanto despliegue, una posible respuesta; nuestro estar en el mundo —el despliegue de nuestras vidas— teje mapas afectivo-relacionales que me parecen de especial potencial e interés para desbordar las maneras de registrar un espacio, en este caso, fugado, abordando dimensiones políticas y estéticas de la vida cotidiana en él. Por *despliegue material* entiendo una manifestación de ciertas maneras de hacer, que advierto —intervenidas por objetos e imágenes— tanto en los casos de estudio como en mi propio desplazar reflexivo y creativo en torno a esta tentativa de contracultura. Aquella complejidad estructural de la *fuga* en

1. Aclaro que no intento ceñirme a ninguna de las definiciones que durante la revisión de antecedentes encontré para «neoruralidad» o «éxodo urbano». Estos sin duda son conceptos relevantes en relación al contexto sociocultural que cruza el objeto de este proyecto. Sirven además, para permitir algunas conexiones con estudios sociales, culturales u etnográficos, pero aquí tienen solamente un carácter de referencia histórico-social que indica cierto contexto de disidencia contracultural, necesario para su entendimiento, pero lo suficientemente amplio como para ofrecer varias contradicciones en su interior.

2. Me refiero con ello a la vida común urbano-contemporánea, en esta región del planeta. Lo «hegemónico» en relación a los modos de vida se refiere a la creciente estandarización de cierta lógica dominante: «El capital requiere estandarizar los estilos de vida, los valores culturales, la arquitectura, el idioma, el paisaje, el pensamiento, etc. Busca, en suma, uniformar la percepción de la realidad, asegurando así su permanente expansión» (Expósito, 2009, pág. 19).

tanto *despliegue material*, sin duda tendrá repercusiones en la configuración conceptual-material de este proyecto.

El diseño como aquello que da forma a la cultura, es según Flusser (1999) «el modo como las formas aparecen», el modo en como se modela la información. Esto me anima a plantear la pregunta sobre qué ocurriría con aquello que es por definición un fenómeno inaprensible, ¿cómo aparecen aquellas formas?. Ante esa y otras inquietudes, por el momento cabe mencionar que desde la academia, al menos articulada en sus fronteras, la línea experimental de *investigación-creación* anuncia su potencial de trabajar el campo del diseño en tanto crítica cultural, posibilitando formas de investigación en los espacios creativos que se articulen desde la práctica. Aquella posibilidad podría, además, potenciar encuentros con la cartografía como una práctica para trazar ciertos devenires, permitiendo articular —en el marco de este proyecto— diálogos viduales de *fuga*.

16

* * *

Lo que asumo finalmente, es una investigación de diseño experimental que considere la posibilidad de conocer *espacios fugados* a través de su *despliegue material*, y lo que más adelante identificaré como el diseño de una acción exploratoria —*cartografía*—, junto a la posterior articulación de esta acción en una autopublicación. Ante la pregunta sobre ¿cómo armar una fuga desde lo urbano a un lugar otro? se inscribe un proyecto de diseño sobre las posibilidades de cartografiar el despliegue material de fugas —imágenes que cruzan espacios fugados—, a través del trabajo de campo y la experimentación visual, y desde donde cabe pensar el diseño como un proceso de análisis crítico que permite acercarse a un incipiente fenómeno de desplazamiento contracultural.

Si la acción cartográfica puede ser un arma para fabricar espacios surge preguntar, ¿qué cartografías —que no tengan por aspiración una acción enciclopédica— se pueden trazar para un fenómeno que se *fuga*? ¿cómo puede esta herramienta participar del campo de la imagen, permitir al diseño indagar en *espacios fugados*?

PROBLEMA DE DISEÑO

Diseño experimental de cartografías sobre *espacios fugados*. Derivas de investigación-creación a partir del *despliegue material de fugas*, en tanto fenómeno migratorio contracultural

OBJETIVO GENERAL

Levantar acciones y diálogos críticos entre el diseño —en tanto investigación-creación— y el *despliegue material* que cruza la *fuga*, entendida como fenómeno migratorio contracultural.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Revisar referencias y plantear una discusión teórico-conceptual atingente a las posibilidades de exploración entre imagen, espacios fugados y cartografía.
- Realizar un trabajo de campo exploratorio, con acento en la subjetividad (que considere los casos de estudio y mi desplazar político-creativo en torno a la *fuga*).
- Experimentar creativamente en el diseño de cartografías de espacios fugados.
- Proponer la creación de un artefacto como mecanismo articulador/portador de diálogos visuales.

OBJETO DE ESTUDIO

Aquello que he venido adelantando como *despliegue material de fugas* constituye el objeto de estudio de esta investigación. Un *despliegue* tiene que ver con ciertas maniobras; con la manifestación o puesta en práctica de ciertas cualidades. En tanto concepto fundamental de este proyecto, es doble la lectura que le adjudico;

18

(a) por un lado, el despliegue material entendido como una manera de abordar la fuga que considera su entorno material no sólo como materia o evidencia visible sino como aquellos usos o fabricaciones surgidos en relación a ello (cuyas referencias escapan a la lógica dominante). Me refiero más bien a una dimensión política de la vida cotidiana, donde la manifestación de ciertas «maneras de hacer» (habitar, relacionarse, cocinar, trabajar, descansar, pensar, etc.) se encuentra —en este proyecto— atravesada por imágenes que aparecen a partir del registro, por ejemplo: la grabación en audio y posterior transcripción de una conversación (aquí las palabras también son materia de imagen).

(b) Por otro lado, lo que realizo como diseñadora-autora de *armar la fuga* (entendida en su totalidad; con los casos de estudio, el trabajo de campo, la experimentación y lo que trasciende todo ello) también es, de alguna manera, un *despliegue material* de mi propio desplazar reflexivo y creativo en torno a esta tentativa de contracultura.

El problema de diseño que discuto en el siguiente punto refiere a una inquietud sobre la posibilidad de cartografiar este *despliegue*.

JUSTIFICACIÓN

El interés de este proyecto involucra una inquietud por desbordar el campo de acción destinado al diseño, dentro de la esfera de lo académico y la producción cultural. Esto requiere al menos un reconocimiento de espacios a nivel internacional y nacional, situados en las zonas fronterizas del diseño y el campo de la imagen; allí donde *armar la fuga* adquiera legibilidad en tanto investigación-creación.

19

Reconocida esta investigación y creación en tanto fabricación de imágenes —maneras de hacer— a partir de una cartografía que reconoce el *despliegue material de fugas* como objeto de estudio, se pretenden instalar algunas reflexiones que aporten a una práctica reflexiva de la disciplina del diseño, a un devenir crítico en la cultura visual contemporánea. Esto implicará un ejercicio de exploración y cuestionamiento dirigido hacia las formas de hacer (métodos), los dispositivos, y los espacios de valorización para el campo de la imagen. El presente ejercicio experimental mantiene incidencias públicas al aproximarse hacia la línea de creación artística —ó investigación-creación— de la Universidad de Chile como método de conocimiento válido para el campo del diseño; así como también encuentra su potencial en mis propias inquietudes respecto a otros espacios de activación cultural y política.

Se podría especular que los proyectos que trabajan en torno a la política de las imágenes —a través de la tensión en su funcionamiento y los procedimientos a la hora de fabricarla—, con sus ánimos puestos en el cambio social y en procesos de emancipación, encuentran un escenario complejo en la industria creativa en tanto aquella sostiene una forma de reproductibilidad que demanda rentabilidades económicas y, por lo tanto, la caracteriza una constante preocupación por la homogeneización de los bienes culturales derivados. Aquel funcionamiento masivo alienta y crea una cultura de masas, una sociedad de consumo. En ese sentido el proyecto se justifica, en una primera instancia, por los ánimos de encarnar una posición reflexiva y crítica en torno al despliegue del diseñador como sujeto parte de la industria creativa, esto, desbordando lo que se comprende convencionalmente como competente al diseño; a la vez que planteando inquietudes sobre las maneras de trabajar con imágenes, y cómo ello puede enunciarse en un artefacto-portador.

Cuando el diseñador o diseñadora no limita su campo de acción a estudios de mercado, mantiene la potencialidad de ser un crítico sujeto interventor de la cultura visual. De ser el caso, resulta pertinente preguntarse en qué contextos ello podría tener lugar, para lo cual advierto una doble vía: (a) por un lado, la recién mencionada línea experimental que permite disputar los discursos instituidos sobre la práctica del diseño, integrando otros campos del conocimiento y métodos a su quehacer. Y (b), por otro lado, sería interesante preguntarse si acaso esta práctica experimental podría establecer sus propias condiciones y criterios de valoración; evitando, entre otras cosas, reducirse a la dinámica mercantil.

La posibilidad de comprender al diseño desde una perspectiva crítica, permite abrir espacios de reflexión en torno a herramientas, acciones y artefactos de representación que median nuestra relación con el espacio y además, permite indagar en las vinculaciones del diseño con el emerger de fenómenos de carácter espacial «contracultural» (Jiménez, J. 1997) que alteran esa misma percepción y relación con el lugar. En relación a esto último surge preguntarse ¿de qué manera es posible reflexionar y crear en torno la construcción y movilización de imágenes en estos contextos contrahegemónicos? El *despliegue material*, que en dichos contextos alude a la materialización de cierto *desplegar la vida que deserta de lo urbano al mismo tiempo que emerge constantemente en un lugar otro*, invita a indagar en la vigencia y los límites de las condiciones de conocimiento moderno; sistematización y clasificación. ¿Sería posible aprehender/conocer aquello que esquivo incluso los intentos por ser catalogado?

La escena artística contemporánea ofrece algunas experiencias de reformulación del espacio y las prácticas de representación del mismo, que además de dar un giro a la cartografía tradicional procura buscar otros momentos, lugares y formas de trabajo al margen o fuera de las instituciones, en estrecho vínculo con procesos alternativos de subjetivación política. En esta misma línea, emergen otras cuestiones; ¿cómo el diseño podría dialogar con la cartografía en tanto herramienta para esta especie de *contra-documentación*?, ¿cómo el trabajo de campo puede articular el caudal de imágenes, aquello a lo que Warburg llamaría «representaciones visuales y maneras de pensar, sentir y concebir la realidad»? (Guasch, A. 2011), ¿Cómo el diseño experimental y autoral de una cartografía —cuya materialización consiste en un artefacto portador de un sistema de impresos— podría activar el *despliegue material de fugas*?

* * *

Como parte de la línea argumental que justifica este devenir, convendría revisar las dimensiones académicas —internacionales, mayormente— que habrían permeado sus fronteras integrando otros campos del saber al diseño, en este caso, la cartografía como unidad metodológica y exploratoria. En el contexto inmediato, cabría mencionar que la Universidad de Chile mantiene como principio orientador la valoración por una actitud reflexiva, dialogante

y crítica y por el «fomento del diálogo y la interacción entre las disciplinas que cultiva», pero no se registran declaraciones específicas en relación a aquellas posibles interacciones.

En el marco internacional y nacional, la inquietud por integrar la cartografía como unidad en la enseñanza y práctica del diseño, en tanto se considera un medio relevante para pensar y usar la imagen revela un incipiente desarrollo. En tanto modelo de investigación crítica, la cartografía antagonista, se ocupa no sólo de los territorios, sino del espacio como practicado, de los imaginarios y subjetividades desplegados; desde ahí que sea de interés para el campo de la imagen y las múltiples técnicas y métodos de registro que puedan provenir o articularse desde esta área. Dentro de la tendencia del arte posmoderno por manipular metodologías de las ciencias exactas, el giro de la cartografía como metodología para el arte supone un especial interés por los procesos de investigación e intervención en el espacio.

21

En la esfera teórica cabe mencionar a Brian Holmes como uno de los primeros interesados, desde finales de los años noventa, en la idea de cartografía geopolítica en el arte contemporáneo, anunciando otras dimensiones de aquella práctica cartográfica, como la subjetividad, la ética y la estética. Holmes es profesor de filosofía en la *European Graduate School* en Suiza y además trabajó con el colectivo gráfico francés «Ne Pas Plier» entre 1999 y 2001; y el colectivo francés de cartografía «Bureau d'Études». En la región americana, la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, cuenta con el Grupo de investigación-acción interdisciplinaria en arte y entorno (GIAI-AB), el cual se plantea trabajar —desde el ámbito del diseño y el arte— en torno al acopio de fuentes de investigación sobre arte y entorno, arte urbano y arte público, a la documentación de los procesos de trabajo y publicación periódica de sus resultados. Desde este mismo grupo se organizó el año 2009 el 9° Simposio Internacional del Posgrado en Artes y Diseño, ENAP-UNAM, Arte-Diseño y Entorno, en cuyo programa aparecen; el dr. César González Ochoa con «el papel del diseñador en la construcción del entorno», la dra. Katya Mandoki con «Frivolidades de un oficio incomprendido: diseñar la acción», y CHARO OQUET con «La creación y el desarrollo de espacios de arte alternativo y de publicaciones como una estrategia artística de resistencia».

Diana Padrón indica que la «aparición de publicaciones sobre la subjetividad en la práctica cartográfica tiene que ver con un intento de recuperar la idea del ciudadano y la puesta en duda de los protocolos de la representación política tradicional». En relación a ello, entre marzo y mayo del año 2008 en el MAC de Quinta Normal se presentó “Cartografías disidentes”, proyecto curado por José Miguel G. Cortés, que consistió en la presentación de obras audiovisuales que hacían de mapas subjetivos sobre grandes urbes españolas y latinoamericanas, poniendo el foco en dar voz y visibilidad a los sectores socialmente marginados (étnicos, culturales, sexuales, etc.). Esta muestra contó con la participación del video «Punk Triste» del chileno Mario Navarro, como

muestra de lugares emblemáticos de la escena punk de los años ochenta en Santiago. En otro sentido, cabe mencionar que a fines de abril del presente año 2016 se llevará a cabo en Santiago —en las Universidades de Chile y Católica— el 6° simposio iberoamericano de historia de la cartografía (SIAHC), dando continuidad a las experiencias organizadas en Buenos Aires (2006), Ciudad de México (2008), São Paulo (2010), Lisboa (2012) y Bogotá (2014). El tema de esta versión se titula «Del mundo al mapa y del mapa al mundo: objetos, escalas e imaginarios del territorio». En tanto imagen, el mapa da cuenta de modos de representar lo real en el papel; y en tanto experiencia del espacio, se vincula a prácticas como el desplazamiento y el control. Uno de los ejes principales a desarrollar en el simposio es «Imágenes cartográficas e interdisciplina», desde donde se comprenderá la imagen cartográfica en un sentido amplio, de manera que abarque representaciones tradicionales como el mapa, pero también representaciones pictóricas, fotográficas, satelitales, planes urbanos y representaciones arquitectónicas. Aunque no se hace una alusión directa al diseño, la idea es fomentar la discusión sobre la multiplicidad de saberes que se involucran con el conocimiento cartográfico. Otro de los ejes, llamado «Mapas e imaginarios geográficos», donde se preocupan por aquella instancia que concibe previamente al mapa; esta representación del espacio si bien puede comprenderse como materialización concreta de lo observado en terreno, lo cierto es que aquellos reflejan también una parte importante de lo relatado sobre dichos territorios, y las emociones vinculadas. Este eje se propone específicamente acoger trabajos cuyo foco esté en los imaginarios que contienen y dan soporte a la cartografía, entendida como una forma de narrar el territorio.

En relación a la justificación de esta investigación y a la configuración de los mencionados contextos, ¿de qué manera es posible diseñar una cartografía desde el campo del diseño, y de qué manera esta podría considerar el *despliegue material de un espacio fugado* como objeto de estudio? Como posible recurso pienso en una idea de cartografía experimental que sirva a un ejercicio de tensión entre las categorías de imagen y espacio —de forma y acontecimiento—, abriendo grietas en los núcleos académicos cuyo enfoque es el diseño aplicado, y a su vez, desbordando los intereses de la industria creativa para entonces participar de espacios culturales antagonistas y de contrainformación.

Abrir grietas en la disciplina que ejerce la institución sobre la representación, encuentra su posibilidad al retomar la gestión de esta a través de su autorepresentación y la producción de nuevas realidades.

DIAGRAMA DE SISTEMAS

Esta investigación muestra una apreciación de fuga desde:

(a) **SU CONDICIÓN DE FENÓMENO QUE PUEDE SER ESTUDIADO EN TANTO DESPLIEGUE MATERIAL.** En este primer enfoque se trabaja en torno al fenómeno en cuestión, a la manera de verlo y aprehenderlo. Si conceptualizo el espacio como despliegue material es porque me parece una forma interesante de volver a la experiencia en él; un despliegue trata no sólo de objetos, sino de la idea de un espacio practicado.

23

(b) **LA POSIBILIDAD DE UNA CARTOGRAFÍA COMO ACCIÓN EN EL ESPACIO.** Esto alude directamente a las interrogantes sobre cómo cartografiar ciertos *despliegues de fugas* a través de la documentación de aquella experiencia.

(c) **LA MANERA EN CÓMO ELLO FORMA IMÁGENES (AL MISMO TIEMPO QUE ORGANIZA UNA AUTOPUBLICACIÓN)** Aquí se ve la transformación que sufrió el objeto de estudio hacia su (in)materialización, cuya técnica principal viene a ser el montaje o *collage*. Aquí es que se manifiestan las tensiones entre arte y documento, entre forma y acontecimiento.

Finalmente, el fenómeno o problema que atraviesa esta investigación es la cartografía de cierto despliegue material, entendido como objeto de estudio posible de abordar desde el campo de la imagen

METODOLOGÍA

En tanto proyecto experimental, *armar la fuga* se despliega en una zona de indeterminación que, a mi modo de ver, permite indagar en límites y prácticas asociadas a las formas de crear en diseño, de las que se esperan resultados abiertos. Este ejercicio es siempre una tentativa, una declaración de intenciones que, luego, permitirá discutir en torno a su relevancia en ámbitos políticos y académicos.

La secuencia de reflexiones-acciones que redacto a continuación es puramente operativa, en la práctica no existe una línea de tiempo donde ellas reclamen su lugar; estos trazados metodológicos se manifiestan como el ir y venir entre los espacios de (a) exploración, (b) trabajo de campo, (c) observación y conceptualización y (d) experimentación. Aunque aquí vienen a dialogar algunas ideas mencionadas en el marco teórico, lo que me interesa es lograr discutir este trazado mediante un enfoque práctico.

a. Indagación

Este espacio se vincula a un primer ámbito del proyecto donde se examinan y enfrentan literatura y diversas fuentes documentales asociadas a los intereses de *armar la fuga*, fortaleciendo su preparación y posterior decantación en el marco teórico y conceptual que le sostiene. La indagación se relaciona, por una parte, con la búsqueda de lugares desde donde pensar y hacer en diseño, en tanto su comprensión como práctica reflexiva y crítica cultural (condición vinculada a la *creación artística*, y a mis intereses en relación a espacios contraculturales y a la autopublicación). Por otra parte se vincula con las categorías de *imagen*, *espacio fugado* y *cartografía* como conceptos fundamentales —unos más próximos que otros al campo del diseño— que, de manera experimental, me permiten obviar las fronteras que los ubica en áreas separadas del conocer, logrando articular lo que considero interesantes devenires práctico-teóricos.

25

Dedicar algunos semestres académicos a esta indagación resultó en un fluir de inquietudes y encuentros, vacíos y olvidos retomados siempre más tarde. Las últimas páginas del *cuaderno de trabajo* no guardan —necesariamente— las ideas más concluyentes, fue necesario devolverse, avanzar, volver a partir, imaginar. Lo que comenzó con largas búsquedas en torno al «éxodo urbano» (revisando artículos, revistas y papers de ciencias sociales que validaran objetivamente el fenómeno que llamó mi interés), terminó, primero, huyendo de cualquier denominación ofrecida que olvidara que aquí no se busca fijar sino abrir diálogos sobre determinadas cuestiones, y segundo, abandonando cualquier intención de representación que ignore que la *fuga* es siempre una *fabricación del espacio*, un emerger constante. De ahí que —entre otras cosas— decida proponer el concepto *fuga* como una denominación propia, que aunque refiere a un fenómeno migratorio específico, también involucra otros matices relativos a la investigación.

En este punto me parece necesario recordar que un proyecto de diseño experimental no debiera preocuparse tanto por levantar certezas, como por contribuir al planteamiento crítico de problemas; al despliegue reflexivo de toda peculiaridad creadora.

b. Trabajo de campo

Ante la inquietud sobre *espacios fugados*; y las maneras de llevar a cabo una acción exploratoria en torno a ello, me intereso por una *cartografía* que —actualizada en el campo de la imagen— dibuje un tipo de *contra-archivo*; una documentación intuitiva de pequeñas acciones vinculadas al *despliegue material* de estos espacios (conversaciones ocasionales y provocadas, paseos, ejercicios visuales, fotografías, cuadernos, lecturas, apuntes, cosas vivas y muertas), gran parte de ello a partir de los casos de estudio. Allí instalé mi esfuerzo durante el trabajo de campo; en explorar, interpretar, documentar y crear el espacio mediante el interés en formas específicas de ser y estar en el mundo; en este caso experiencias concretas de *fuga* en Litueche, Quilpué y El Manzano. Es de relevancia, además, el recorrido propio y el interés, extendidos en el tiempo, en torno al desplazamiento como acción contracultural.

26

Este diseño de *cartografía* o acción exploratoria, sostuvo un registro a ratos intuitivo y a ratos estructurado. Deseando inclinarme por lo primero, intenté por una parte, evitar las expectativas sobre cualquier situación, y por otra, volcarme a una acción puramente recopiladora; evito ver el potencial de lo contingente y lo relacional reducido a ello. A decir de Brian Holmes —entrevistado por Marcelo Expósito— «a este nivel trabajamos a modo de intuición, puesto que solamente puedes llegar a entender estas relaciones más fluidas mediante tu aparato sensible, en tu imaginario, en tus afectos a lo largo de tu vida» (2004). Hacia el final de la entrevista, Holmes se refería con aquellas palabras al tipo de relación propia de los movimientos antagonistas sobre los que él habría estado trabajando/reflexionando.

Dejé más de una cosa a mi memoria (juntándose, expandiéndose con otras) pero al mismo tiempo, —interesada por más tarde *disponer* visual y espacialmente el material de manera que se actualice en un eventual lector cierta discusión sobre esta acción en torno a la *fuga*— sistematicé algunos métodos de registro; conversé al menos una vez, por separado, con cada una de las personas involucradas en los casos de estudio (usé una pauta de entrevista abierta como base, mas ninguna restricción temporal) así como busqué mapas geográficos (pantallazos de google maps y páginas de algunos atlas de la región chilena que encontré en mi anterior casa), y busqué y tomé fotografías del camino, algunos interiores y exteriores de cada uno de los lugares; y en más de un paseo.

De aquí se deduce que las imágenes poseen distinta procedencia (fotos y videos propios o de amigos, revistas, atlas, cuadernos, libros y otros) y diversa materialización (impresión casera, revelado de fotografías, digitalización mediante escáner, audios transcritos mecánicamente, anotaciones en cuadernos, etcétera).

Como ha sido sugerido, el énfasis de esta *investigación-creación* no está puesto en la formalización de ningún acontecer o práctica; me interesa la actividad de exploración y creación reflexiva pero abierta también a lo imprevisible, aceptando con modestia el riesgo de dejar vacíos en este trazado.

Posteriormente este emerger de documentación se convertirá en material de análisis, discusión y edición, conformando parte sustancial de ese proceso las conversaciones esporádicas y encuentros con amigos y cercanos —implicados y/o interesados—, lo que sin duda comprende y sitúa lo autoral siempre como compartido.

c. Observación y Conceptualización

En permanente cruce con los demás retazos de este desarrollo metodológico, el espacio de conceptualización considera el repaso de algunas referencias prácticas, visuales, y políticas, además del desarrollo de ciertas pruebas y consideraciones en relación a los soportes, formatos y edición de contenidos del proyecto. Tanto aquellas preocupaciones como las relativas al despliegue de esta investigación en general componen el ejercicio conceptual bajo el nombre de *armar la fuga*.

Miro con particular relevancia aquel momento donde el fenómeno a estudiar ya no fue designado con los términos que me ofrecían estudios culturales y etnográficos (éxodo urbano, neoruralidad), sino con la idea de *fuga*. Aquella expresión guarda mis inquietudes como diseñadora no solo en relación a esta migración y puesta en común de un espacio, sino también aquellas sujetas a su proyección como problema de diseño y su materialización en un proyecto de carácter experimental y autoral.

Este proyecto se construye en la medida que me intereso por la idea de *espacios fugados*, a través del despliegue material a ello vinculado. Lo autoral de este proyecto se advierte en cuanto decido que *armar la fuga*, si bien considera imprescindibles los casos de estudio, lo que reúne finalmente es el resultado de una *cartografía* que a ratos también los trasciende. En otras palabras, termino por cartografiar espacios fugados, cuya conclusión material consiste en una representación de aquella experiencia vinculada a tres casos de estudio, y a desplazamientos creativos, afectivos y experimentales.

De la práctica en el espacio surgen algunos conceptos clave que más tarde van a ir dando forma a este devenir, del flujo de documentos y momentos de experimentación se van desprendiendo las formas de representar esta inquietud cartográfica. Todo lo anterior se complementa y viene de un periodo extenso de observación y análisis; además de las primeras indagaciones prácticas en torno a la construcción de mapas y la autopublicación, este proceso se ve fortalecido por la valoración crítica de mi entorno cercano, amistoso y académico.

d. Experimentación

En un esfuerzo por hacer visible todo un despliegue de conceptos, prácticas, afectos, e ideas en *fuga* indago en técnicas de registro y medios expresivos —fotografía, dibujo, collage, bordado, técnicas mixtas, etc. — e integro material cuya procedencia y materialización varía. Si bien la cartografía como imagen ofrece algunas categorías de composición, la cartografía como acción contempla modos de actuar en el espacio, cuya materialización escapa, entre otras cosas, a la idea convencional de un mapa.

28

Considero de sumo interés la provocación de reflexiones a través de la práctica creativa y la contribución de otros campos; así como también los procesos de autoaprendizaje, los momentos de ocio creativo, la compañía de los amigos y el *hazlo tú mismo*. Como condición previa y paralela al desarrollo de esta *investigación-creación* aparecen los procesos de autoaprendizaje y momentos de creación en relación a temas de editorialización, técnicas gráficas, encuadernación y composición visual. Sobre editorialización y autopublicación guardo un par de intenciones fallidas vinculadas a grupos de afinidad dentro del taller de serigrafía de esta facultad; además conservo con aprecio mi periodo de práctica profesional y la generosa dedicación de Nicolás Sagredo, Joaquín Contreras y Camila Jounnet justamente vinculada a este quehacer. Sobre técnicas de encuadernación aprendí estudiando manuales, probando, y más que nada compartiendo con la talentosa encuadernadora —y amiga— de «Querida Ediciones», Natalia Hurtado; a su cariño y conocimientos debo gran parte del cuidado y oficio en este aspecto. En cuanto a estudios de técnicas gráficas y composición visual la práctica es permanente, considero a los procesos de autoaprendizaje que transcurren al margen —y a veces dentro— del perímetro académico como especialmente fértiles; aquello que se activa mediante el deseo, lejos de cualquier obligación, sin duda aporta otras pulsiones a los procesos creativos. Sumado a ello, durante enero de este año asistí al curso de «técnica mixta: collage y bordado» dictado por Valeria Montt y Nicolás Sagredo. Esta última experiencia significa un momento relevante para el espacio de experimentación del proyecto, en tanto me someto a momentos de creación colectiva que implican otros vínculos y resultados en torno a lo estudiado, y además a la integración de nuevos materiales de creación, como el hilo.

Si lo que intento es traducir una experiencia subjetiva del espacio (*cartografía*), a un discurso visual, a un artefacto portador, lo que sugiero es dar relevancia en esta etapa de experimentación, tanto a la imaginación como a las condiciones y preocupaciones que otorgan legibilidad a esta experiencia.

Luego queda analizar los resultados sobre este uso de la *cartografía* como acción exploratoria y a la idea de armar, al *montaje* como recurso conceptual, expresivo y formal.



Fotografía cierre del taller de collage y bordado.

ANTECEDENTES

MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

Durante las páginas siguientes construyo el marco teórico y conceptual que acompaña las reflexiones desarrolladas a través de mi práctica artística. En esta zona de los antecedentes se registran algunas discusiones sobre la implicancia de acciones experimentales en torno al espacio, sobre el interés en él en tanto *despliegue material*, y sobre su vinculación al campo de la imagen.

Como se ha señalado, este proyecto se estructura a partir del trabajo de campo (2014-2015) que comprende tanto casos de estudio —en las regiones quinta, sexta y metropolitana de este lado de la cordillera—, como mi propio explorar político y creativo en torno a la *fuga*. El origen de este trabajo acusa inquietudes tanto políticas como estéticas, y en aquellos términos me propongo organizar este informe.

Los primeros acercamientos al fenómeno que planteo como *fuga* reflejan la incipiente emergencia de un flujo de ideas, afectos, prácticas y motivaciones que con el tiempo y la profundización he podido armar, tejer y retejer, en parte. De manera preliminar, surgen de aquellos acercamientos algunas inquietudes que paso a formular de la siguiente manera: si puedo dar cuenta —en determinado contexto de disidencia— de un *fenómeno de desplazamiento a partir del cual emerge un estar en el mundo que renuncia a la ciudad*, a su modelo de vida y a la idea tradicional de un hogar (*fuga*); ¿qué diálogos habría de compartir el campo de la imagen con ello? ¿De qué manera sería posible indagar, desde el diseño, en un fenómeno político-migratorio en tanto «manifestación estética de su ser comunitario» (Sepúlveda, 2002, pág. 51)?

A continuación se despliega el marco teórico-conceptual que sostiene estas y otras interrogantes, organizado en relación a tres aspectos estructurales; *imagen, espacios fugados y cartografía*, de tal manera que se haga explícito mi proceso reflexivo a raíz de las tensiones y grietas entre estos aspectos, las direcciones que esta reflexión fue tomando y las razones e influencias que manejo para ello.

PARTE I IMÁGENES EN FUGA

En este primer fragmento me aproximo hacia algunas reflexiones que apunten y sirvan de sustrato a una visión crítica del hacer en diseño; por un lado, advirtiendo su posición en determinada industria productiva, y por otro, explorando posibilidades de subjetivación a través de la creación artística y las maneras de formar imágenes.

Una manera de trazar ciertos márgenes y discutir sus alcances en relación a este proyecto experimental requerirá, en primer lugar, apuntar un estado de la cuestión. Se da paso entonces, a una breve discusión sobre las formas de producción y modos de subjetivación, sostenidos por aquello a lo que Adorno y Horkheimer —en la década de los cuarenta— habrían adelantado, como *industria cultural*¹, y que luego, con el giro en la economía industrial y su adaptación a otros contextos, adquirió una denominación con otros alcances políticos y económicos: *industrias creativas*. En el marco metodológico del «mapeo de industrias creativas» que publicó el CNCA el año 2014, declaran —a través de la Unesco— aquello que el consejo consideraría como industrias culturales y creativas; «sectores de actividad organizada que tienen como objetivo principal la producción o la reproducción, la promoción, la difusión y/o la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial» (Unesco; 2010, pág. 17 citado en CNCA, 2014, pág.21), advirtiendo con ello la incorporación de sectores que «no se caracterizan necesariamente por su producción serializada, nivel de sofisticación de sus procesos o los montos involucrados en el proceso de comercialización» (CNCA, 2014, pág. 21).

Como parte del flujo de capital, las industrias creativas se encuentran vinculadas a la circulación constante de mercancías en tanto forma de producción cultural. En Chile, es el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) el órgano estatal encargado de implementar las políticas públicas vinculadas al desarrollo cultural del país; considerando su aporte al crecimiento del PIB, en un contexto donde la creación, producción y comercialización de contenidos de naturaleza cultural pasan a tener relevancia en el crecimiento económico del país (CNCA, 2014). El departamento de fomento de las artes e industrias creativas cuenta con un área de Diseño —parte de la macroárea «Industrias Emergentes»—, que pretende «alinearse a todos los entes públicos que estén involucrados en la participación de la conformación de la cadena de valor del diseño» (sitio web Consejo Nacional de la Cultura y las Artes); además de apuntar a lo multidisciplinario, buscando hacer cruces entre el diseño y las áreas de artesanía y arquitectura. Hace casi diez años el CNCA incorporó disciplinas como el diseño, los nuevos medios y la arquitectura, a raíz de una investigación del consejo que advertía el potencial de crecimiento y proyección de estas industrias.

1. En aquellos momentos los autores de la escuela de Frankfurt hacían referencia a la industria del cine, la radio y la fotografía.

2. PAOLO VIRNO (NÁPOLES, 1952). Filósofo y semiólogo italiano de orientación marxista, implicado en el movimiento autónomo obrero de los años setenta y en diversos contextos de acción política. Ha desarrollado una intensa labor de pensamiento, trabajando el concepto de *multitud* y contando con un amplio trabajo en torno al análisis de las formas de vida contemporánea.

3. GERALD RAUNIG. Filósofo y teórico del arte. Trabaja en la *Zürich University of the Arts* y es coeditor de «Textos transversales», una plataforma de publicación multilingüe, y de la revista austriaca *Kamion*.

La forma de producción de estas industrias, caracterizada por Paolo Virno² (2003a) como virtuosa, y por lo tanto política, anticiparía —en tanto modelo a seguir— el tipo de trabajo en general de la fase posfordista del capitalismo. Esta fase reclama al trabajador ciertos grados de flexibilidad para poder sortear una realidad laboral variable e incierta, «de ahí la exigencia, dirigida a los trabajadores, de nuevas virtudes: comunicatividad, movilidad, plasticidad» (Laddaga, 2006). Según Virno, este carácter virtuoso del trabajo posfordista sería lo que provocaría la ruptura de las clásicas fronteras entre *trabajo*, *acción*, e *intelecto*. Este último se habría desplazado al dominio del trabajo en tanto requisito, entrando así en la esfera pública, de lo común.

Por otro lado, si el modelo institucional de la *industria cultural* del siglo xx correspondía a grandes empresas en tanto estructuras que monopolizaban la cultura y servían a la «sujeción del individuo al control del capital» (Raunig, 2008, pág. 35), luego, en las *industrias creativas* el modelo se caracteriza por sus *no-instituciones* basadas en proyectos. A decir de Raunig³ (2008) el carácter contradictorio de estas *no-instituciones* o *instituciones-proyecto* (la estabilidad de la institución por un lado, y la limitación temporal del proyecto por otro) promoverían la precarización del trabajador, el desdibujamiento de las fronteras entre la jornada laboral y el tiempo libre; es decir, una expansión de la inseguridad a los demás aspectos de la vida. A raíz de una lectura del contexto nacional, ligado a los llamados «espacios alternativos», Andrea Lathrop, añade lo siguiente sobre la dinámica *habitáculo-taller* propia de estos;

A las características que definen a cada una de estas iniciativas se le suma una determinación por parte de los mismos artistas de crear sus propios espacios de exhibición, los que ahora cohabitan con el lugar de producción y en algunos casos, con el de habitación. Así, vida y producción pasan a ser un solo espacio ya no diferenciado, llevándonos a pensar en una nueva política productiva que aúna los espacios de trabajo con lo cotidiano. (Lathrop, 2012)

Entonces cabe reflexionar: si el modo de producción capitalista ha extendido la explotación del trabajo hacia el dominio de la subjetividad y la propia cotidianeidad, ¿cómo —en tanto diseñadora— sería posible no contribuir a esas formas? ¿bajo que condiciones podría la *creación artística* fugarse de los modos dominantes de producción y subjetivación cultural? Si aquello que las *industrias creativas* ostentan como producción deviene *cultura de masas*, considero pertinente preguntarse por las posibilidades que esto sugiere en relación a la creación de imágenes, y la tensión contemporánea entre aquella fabricación y lo *real*; ¿cuál podría ser el devenir de un proyecto de diseño experimental, en la cultura visual contemporánea?, y además, ¿cómo no reducir la producción artística únicamente a objetos de consumo del aparato capitalista?

* * *

Me parece interesante en relación a la discusión sobre la elaboración de imágenes, abordar las posibilidades que se desprenderían de la *creación artística*, en tanto ésta busque hacer quiebres con las formas de subjetivación que exigen al trabajador creativo buscar legitimidad únicamente en la institución (Expósito, 2006), y se interese, además, por la búsqueda de otros lugares y formas de valorización. Al indagar sobre esto recorro a dos ámbitos, uno académico y otro ligado a las inquietudes ético-políticas que sostengo (fragmentación únicamente operativa, ya que lo académico no está exento de lo político, a la vez que lo político viene a funcionar aquí bajo el marco de una investigación académica). En primer lugar lo académico; el diseño entendido como crítica cultural encuentra cierto alojamiento en la línea de *investigación-creación* vinculada a la *creación artística*, como una de las tres vertientes de investigación académica declaradas por la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo (VID) de la Universidad de Chile. La *investigación-creación* o *creación artística*⁴ entendida como método de investigación vinculado a espacios creativos, no tendría como fin único la producción de obra, permitiendo abordar la práctica de carácter analítica y crítica, en tanto forma de conocimiento. En la introducción al libro *«Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts»* editado por Hazel Smith y Roger T. Dean, los autores abordan el rol y significado del trabajo creativo dentro del contexto académico, y sus relaciones con las prácticas investigativas. De acuerdo a los editores, el giro hacia las prácticas creativas es uno de los más revolucionarios devenires que se ha producido en el contexto académico-universitario en las últimas dos décadas. Este giro estaría movilizando nuevas dinámicas y maneras de pensar sobre la investigación, contruyendo a la relación entre estudio y práctica creativa (Smith & T. Dean, 2009).

En segundo lugar, considero la emergencia de ciertos espacios contraculturales (asumiendo la dimensión de estos como irrelevante, por lo que me refiero tanto a «organizaciones» como a reuniones íntimas o pequeñas jornadas) materializados en ferias del libro⁵, y en una multiplicidad de encuentros amistosos y políticos de incierta tipificación, donde la editorialización y autopublicación son algunos de los intereses más abordados. Pequeños proyectos editoriales de bajos costos de producción, muchos de perfil libertario y bajo la ideología del *hazlo tú mismo*, que no están suscritos a ninguna organización en particular —el caso de Abrazo ediciones, Gran Negro ediciones, Nihil Obstat, Revista Wiña, Ediciones Crimental, y un larguísimo etcétera—, y que movilizan una variedad de fanzines, pequeñas, y no tan pequeñas publicaciones cuyos contenidos se disponen a armar otros horizontes culturales. En relación a su activación política, Vinelli y Rodríguez (2008) sugieren que se aloja en la contracultura y, vinculada a esta, en la conrainformación, una oposición declarada tanto a la comunicación concebida como mercancía —lo que Guy Debord (1967) teorizaría como *espectáculo*—, como al discurso dominante, en cuanto este último se expresa a través de la naturalización de una manera particular de subjetivación del mundo.

4. Para propósitos de este informe serán nombradas indistintamente.

5. Por ofrecer un ejemplo, menciono la Feria del libro y la propagada anarquista en Santiago, realizada desde el año 2012. No sería la única iniciativa de este carácter en el contexto anarquista, y además, cabría sumar la diversidad de ferias independientes (que también dan cabida a proyectos de corte libertario), no solo en Santiago.

6. WALTER BENJAMIN (BERLÍN 1892- PORTBOU 1940). Benjamin fue un filósofo, crítico literario y social, traductor, locutor de radio y ensayista alemán de tendencia marxista. Colaboró —sin estar asociado— con la Escuela de Frankfurt, vinculándose con Theodor Adorno y Max Horkheimer.

7. GEORGES DIDY-HUBERMAN (SAINT-ÉTIENNE, 1953). Historiador de arte y ensayista francés. Desde 1990 ha dirigido seminarios en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (París), pero además, ha sido docente en Baltimore, Northwestern, Berkeley y Berlín. Realizó la exposición «Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?» en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).

8. MARTÍ PERAN. Crítico y curador de arte, miembro de la Universidad de Barcelona (UB). Ha colaborado con literatura de arte contemporáneo y catálogos. Fue miembro del consejo de redacción de «Transversal» (1996-2002) y coeditor de la revista «Roulotte».

Para concluir la inquietud sobre los espacios de acción o pertinencia para *armar la fuga*, declaro mi interés por indagar en la *creación artística* —como espacio académico reconocido desde la VID— y en ciertos espacios contraculturales, que pudieran dialogar con las tensiones antes expuestas, y desde donde fuera posible una subjetivación alternativa que se sitúe en conflicto con la «fábrica mass-mediática a la que estamos sometidos» (Bourriaud, 2001), que oponga otro modo de ver lo que se toma en cuenta.

* * *

Expósito (1998) nos recuerda aquello que Walter Benjamin⁶ sugirió respecto al desarrollo de las formas industrializadas de comunicación y a la extensión de la información/imagen en dominio de la burguesía: la desaparición del *arte de narrar* basado en la experiencia, su anulación o atrofia. Sobre aquellas tensiones, ¿cómo hacer sentir la experiencia incluso en (o a través) de la representación? ¿cómo se vinculan acontecimiento y forma, como se articulan visualmente?

Considero lo señalado por Didi-Huberman⁷, en cuanto existe un *arte* de la contra-información, que tendría que ver con otras maneras de expresar cierto propósito que pasa por el documento. En el contexto contemporáneo, «los artistas no solo *utilizan* los documentos de actualidad, con lo que se mantienen ‘frente a la historia’, sino también los *producen* enteramente, con lo que no solo contemplan el acontecimiento, sino lo intervienen, en contacto con él». (Didi-Huberman, 2008, pág. 62). Se traza así una relación dialéctica, donde además, «la ‘crisis de usos’ de la fotografía da pie a la instalación de algo así como una ‘utopía’, y hasta una ‘poética documental’» (Ibíd, pág. 64).

Conviene revisar lo que el curador y crítico de arte Martí Peran⁸ (2013) señala en relación a cómo la modernidad está fundada de acuerdo a cierta lógica de representación en cuyas estructuras institucionales habríamos pactado la delegación de nuestra subjetividad. Es decir, nuestras nociones de sentido estético, político, espacial, etc. ya no proceden de nuestra experiencia, sino que yacen almacenadas en la esfera institucional. El fracaso de aquel pacto —delegación— anuncia tanto su crisis, como la urgencia de volver a la experiencia; a decir de Expósito (1998) «materia constitutiva de la autonomía de los sujetos y la condición de posibilidad para el establecimiento de vínculos sociales en las sociedades libres». Entonces, ¿cómo volver a la experiencia? y, al mismo tiempo, ¿cómo no renunciar a su complejidad?

En este punto emerge lo que más adelante definiré como el objeto de estudio de *armar la fuga*. Interesada por la experiencia que discurre en el espacio y las maneras de actuar en él, elaboro una conceptualización de este en tanto *despliegue material*; forma de hablar del espacio que se interesa por la puesta en práctica de ciertas inquietudes y cualidades (más adelante será retomada esta idea). En «Visto y no visto» (2005), Peter Burke comenta que tanto la creación artística como la historia son maneras de *formar imágenes*, es decir, de documentar. Ante ello me pregunto, y en relación a un potencial proyecto

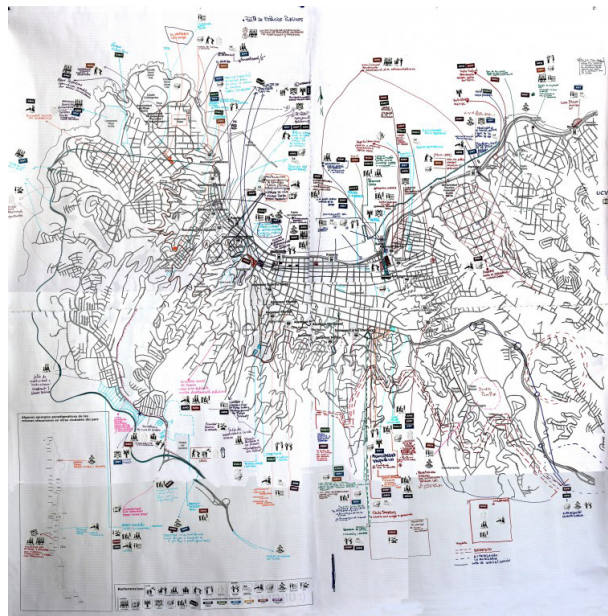
de diseño, ¿qué ocurre cuando esas imágenes refieren a *espacios fugados*?, ¿a través de qué mecanismos podrían ser fabricadas, y qué tipos de acercamiento y alcances mantienen estos?

Si pensamos el *espacio fugado* como espacio practicado, entonces habría que tener en cuenta la imposibilidad de representar de manera directa los afectos y prácticas que discurren en este lo que sugiere centrarse más en la operación y la técnica que en lo «representado». La cartografía —aunque ello será tratado en el tercer fragmento de este marco teórico—, entendida más allá de su condición de representación gráfica del espacio, se postula como un modo de actuar sobre la realidad que al no funcionar con estructuras intrínsecas sino con el fluir de la contingencia, se constituye como un punto crucial de este devenir imagen del espacio. Dirijo —con mayor claridad— mi interés hacia una acción exploratoria, hacia el diseño de una cartografía considerada como una manera sensible de discurrir en el espacio, de construir y dialogar con imágenes. En relación a esto último y su vinculación con el espacio del diseño, apunto algunas palabras del trabajo de Flusser, filósofo checo-brasilero;

El diseño es uno de los métodos para dar forma a la materia y para hacer que ésta aparezca como aparece y no de otro modo. El diseño muestra, como toda articulación cultural, que la materia no aparece (es inaparente) a menos que se la in-forme, y que, una vez in-formada, es cuando comienza a parecer algo (se vuelve fenoménica). O sea que la materia en el diseño, cómo en cualquier otro aspecto de la cultura, es el modo como las formas aparecen. (1999, pág. 33)

No es tarea de este proyecto adherir o proponer un modelo concreto y acotado de trabajo, por lo tanto y de acuerdo a los objetivos propuestos considero suficiente una distinción de los componentes básicos de las «posibles interacciones entre el explorador y el espacio» (Scagnetti, 2008), a saber, un sujeto activo, un lugar y una interacción: el sujeto interviene en el lugar a través de su comportamiento, su interacción en él (en este caso el diseño de una cartografía experimental), con la infinidad de posibilidades que ello representa.

Uno de los primeros acercamientos personales que registro en torno a las inquietudes mencionadas es al trabajo de la dupla argentina Iconoclastas. Formado en 2006 por Pablo Ares (artista y diseñador gráfico) y Julia Risler (comunicadora, docente e investigadora en la UBA), su trabajo se desplaza entre el arte gráfico, los talleres creativos y la investigación colectiva. La totalidad de su trabajo se difunde en la web a



Mapa de problemáticas realizado durante las jornadas de taller de mapeo colectivo en abril del 2014, organizado por CRAC, en el Espacio Cultural Santa Ana, un lugar comunitario, popular y auto-gestionado. 180x180cm. Fuente: <http://www.iconoclastas.net/post/valparaiso-chile/>

través de licencias creative commons, fomentando su apropiación y uso. En el año 2008 comienzan a realizar talleres de mapeo colectivo buscando «impulsar prácticas colaborativas de resistencia y transformación» (Risler & Ares, 2013, pág. 78), develando múltiples situaciones de conflicto social y urbano. Con mapeo colectivo se refieren a la apropiación técnica de la práctica cartográfica para llevarse a cabo en talleres de manera colaborativa construyendo un complejo panorama sobre el territorio, esto, «mediante la socialización de saberes no especializados y experiencias cotidianas de los participantes» (Blog: Iconoclasistas, 2012). Una iniciativa similar representa la plataforma idensitat, que organiza el año 2009 en Barcelona el encuentro «iD Barri Barcelona», donde se propusieron diferentes mecanismos de trabajo y acción en los barrios, entrecruzando urbanismo, rquitectura, arte, antropología y activismo. Uno de los mecanismos planteados fue el cartografiado crítico de espacios urbanos, labor que esta plataforma ha seguido desarrollando en colaboración con diversos colectivos de artistas.

38

Para cerrar, desarrollé esta primera parte del marco teórico y conceptual con el fin de agudizar la propuesta de un proyecto de *investigación-creación* cuyos intereses están suspendidos entre diversas áreas, a saber; el diseño, el arte, la editorialización, el archivo, y la cartografía, entre otros. En relación a lo comentado hasta ahora, apunto mi interés hacia un ejercicio creativo y reflexivo, que desarticule la relación preconcebida entre la realidad de un acontecimiento y el naturalismo al representarlo (Expósito, 2006), permitiendo una producción (de sentido) que tenga por origen la propia experiencia; comprendiendo que igualmente, aquella producción será siempre resultado de un acto compartido entre autor y «observador».

PARTE II

ESPACIOS FUGADOS; DESPLIEGUE MATERIAL.

.En este segundo apartado se ofrecen algunas discusiones sobre la fuga como fenómeno político-migratorio y la condición de práctica contracultural que esta sugiere, para luego abordarla desde lo que se ha venido adelantando como despliegue material; recordando la doble lectura de aquella designación (revisar objeto de estudio, página 18).

Cómo ha sido adelantado en el planteamiento del problema, existe un fenómeno que ha interesado recientemente a estudios culturales y etnográficos, y que —aunque este proyecto no se limite a él— ofrece un panorama de mayor amplitud para sostener aquello que consideraré mi objeto de estudio. Me refiero con este, a una clase de migración urbano-rural ligada —en un sentido muy amplio— a tendencias comunitarias, contraculturales, ecologistas, *generalmente* encarnada por adultos jóvenes, que adquiere más de una forma y denominación siendo las más recurrentes: neoruralidad, éxodo urbano, contraculturas espaciales y recampesinización. Distintos aspectos son puestos de relieve en cada designación, y una multiplicidad de experiencias cotidiano-afectivas subyace a todo ello, variando desde la cantidad de personas involucradas y el vínculo entre ellas, hasta las dinámicas de *vida-ocio-trabajo*, motivaciones e imaginarios actualizados, entre otras cosas.

Diversos son los conflictos en torno al proceso de urbanización generalizada adoptado definitivamente luego de la segunda Guerra Mundial; así, oposiciones activas a la lógica de vida urbano-capitalista encuentran lugar en múltiples experiencias a lo largo de la historia contemporánea. Una «contracultura espacial» refiere, en pocas palabras, a experiencias comunitarias al margen de la cultura hegemónica, cuyo emerger significa una tentativa de subversión del orden dominante (De Matheus, 2013).

Los registros de estos ánimos en el pasado cercano son variados, solo por nombrar algunos; en 1825 Robert Owen funda el proyecto de sociedad utópica «New Harmony» en Estados Unidos, argumentando que la tecnología moderna puede servir a la vida social mediante la vida comunal no religiosa, en 1948 es fundado el movimiento de comunidades intencionales «Fellowship for intentional community», mientras que durante los años sesenta se dio vida a varias miles de comunas *hippie* de corta duración. Sin ir más lejos, a principios del siglo xx se funda en la región chilena la «Colonia Tolstoyana» por Augusto D'halmar (Primer Premio Nacional de Literatura de Chile), Fernando Santiván y Julio Ortíz de Zárate⁹, en

9. Quien cedió aquel terreno en San Bernardo fue Manuel Magallanes Moure (1878-1924). Magallanes fue protagonista de la bullente escena cultural de principios del siglo xx. Participó del grupo «Los Diez», grupo literario conformado por arquitectos, escritores, escultores, músicos y pintores chilenos, y fue uno de los gestores de la «Colonia Tolstoyana». Al igual que sus cercanos —Pedro Prado, Baldomero Lillo y Augusto D'Halmar— abrazaba la idea de aunar todas las disciplinas del arte «en una alianza espontánea de mutua exaltación» (sitio web: memoria chilena).



Fotografía «Colonia Tolstoyana». Fuente: <http://www.scielo.cl/fbpe/img/atenea/n491/15-11.jpg>

un terreno cedido en San Bernardo en 1904. El grupo de jóvenes intelectuales (de entre 18 y 24 años) eran admiradores de León Tolstoi, e intentaron llevar a la práctica los ideales sociales transmitidos por éste. Sin superar los diez integrantes, se instalaron con la idea de vivir en un lugar apartado donde trabajar la tierra, leer, y estudiar. Sus fundamentos tienen relación con el contacto directo del ser humano y la naturaleza, la austeridad, el trabajo de la tierra y la idea de comunidad, entre otros.

Para finalizar con esta brevísima referencia sumo las experiencias que a partir de la década de 1990, en pleno capitalismo neoliberal, han registrado una importante participación en diversas partes del mundo; vidas comunitarias de aspiración sustentable, esta vez bajo la forma de pueblos *okupados* (Ruiz, 2008) —en la península ibérica—, ecoaldeas o iniciativas similares. Aun cuando estas referencias no figuren en una relación de estrecha causalidad política o histórica entre sí, existen ciertos elementos constitutivos que las cruzan; el rechazo a la urbanización y el estilo de vida que esta sugiere, la inquietud por una vida en comunidad, la expansión de ciertos imaginarios ecologistas y discursos feministas (Cancino, 2014), entre otros. Como todo acontecimiento, la *fuga* debe leerse en relación al tiempo-espacio donde se desenvuelve, considerando que a veces nuestro repertorio conceptual podría ser insuficiente para acoger su peculiaridad.

Por el momento bastará con comprender que el actual fenómeno de migración urbano-rural es tan amplio en fondo como en forma y no siempre se encontrará ligado a un proyecto o programa contracultural determinado; así como tampoco se estructura en amplios «movimientos», ni su economía estará sostenida necesaria o exclusivamente en actividades de producción agrícola. Diversos matices atraviesan este fenómeno, en ese sentido es necesario comprender que su actual despliegue es distinto al del campesinado clásico y está sujeto además a complejas relaciones compartidas entre lo urbano y lo rural (De Matheus, 2013). Con todo en cuenta, más próximas a mis inquietudes y lejos de buscar establecer categorías cerradas en relación a los casos de estudio, en este proyecto serán consideradas como *fugas* aquellas experiencias críticas de vida en común, que (en tanto etapas intermedias y/o de transición) se asienten en las fronteras de lo urbano y lo rural. Desde mi perspectiva, todo lo mencionado en párrafos anteriores sirve básicamente como referencia a una inquietud que hoy, bajo este proyecto, es actualizada de una manera probablemente más acotada, y menos catalogable.

* * *

El *trabajo de campo* vinculado a esta exploración en torno a la fuga incluye, por una parte, la experiencia de viaje en relación a tres casos de estudio o tres *casas-comunidades*:

(1) Uno en Litueche, donde viven Kathy, Pablo y la bebé de ambos, Maite.

(2) Otro en Quipué, donde viven Esther, Joaquín, Eduardo, Samuel, Cristina y el bebé de estos últimos, Silvestre (aunque en aquella casa han vivido varias personas más).

(3) Y en tercer lugar mi propia casa donde vivo junto a Francisco, Juan Pablo, Alejandra y la bebé de estos últimos, Abigail, en el sector del Manzano en San José de Maipo.

Los contactos son por amistad o afinidad; Kathy y Pablo son amigos de Ismael (un buen amigo mío), y con Joaquín nos conocimos mientras hice mi práctica profesional en Navaja (estudio de diseño del cual es socio fundador) el año 2014. Menciono esto porque no hay casualidad en aquellos viajes y porque —como autora de este proyecto— considero que las distintas cercanías con cada uno de las personas y *lugares* (más la particular extensión en el tiempo que me permite indagar en mi propio desplazar) podrían implicar un abordaje y unos resultados diversos; no me gustaría renunciar a ello.

41

A su manera, cada uno de estos lugares—tejido vivo de realidad—, cada relación intencional con un espacio y personas afines se inscribe como posible punto de partida para una geografía otra, para una forma de abordar el espacio que me interesa explorar. Considero a los *espacios fugados* como un conjunto de relaciones afectivas, de tiempo y espacio; como un montaje de realidades que exige cierta disposición a lo desconocido y al compartir. Me interesan en particular aquellos grupos afines de tendencia contracultural (familia y/o amigos) que, desplazándose hacia fuera o hacia los márgenes de la ciudad, deciden compartir cierta disponibilidad, cierto estar en el mundo que *renuncia a la vez que emerge constantemente en otro lugar*.

Desplazarse involucraría poner en movimiento el propio cuerpo a la vez que una multiplicidad de afectos y disposiciones que se resisten con diversas intensidades y desde diversas pulsiones a reproducir el estilo de vida urbano-moderno. Considerando aquellos ánimos sería posible hablar de la creación de otras subjetividades en cuanto;

En comunidades construidas a escala humana —con relaciones sociales directas y personales cara a cara— las prácticas de control instrumental no tienen cabida. Pero sí caben las prácticas de convivencia mutua. Así, por ejemplo, mientras alguien cocina, otro prepara los almácigos para cultivar las hortalizas [...], otros reúnen la

leña para el fuego o recogen los alimentos del pomar. Mientras una mujer pare un crío, otros ayudan con agua y cuidados. Mientras unos tienen más energía, los otros caminan lento, como los ancianos. Así es el curso de la vida y el movimiento orgánico de la naturaleza: se divide en estaciones, días y noches. Hay una temporalidad pendular. (Sepúlveda, 2002, pág. 33)

Esto sin duda tiene matices, estas expresiones no son (no necesariamente son) la realización total de ningún principio, son esencialmente la disposición y búsqueda de ellos —o de ciertos deseos— a través de la propia vida y su crítica, de ahí que sea —como la vida misma sugiere— un constante aprendizaje, un moverse *hacia*.

* * *

42

Aunque en este proyecto los casos de estudio son imprescindibles, no significa que su registro estará sujeto a la reproducción de determinadas apariencias, ni mucho menos a algún tipo de narración cronológica de lo visto-acontecido, aunque sobre esto profundizaré más adelante. Lo que importa ahora es que, como fruto de aquellos casos, surgen algunas inquietudes que encausarán el proyecto en relación a aspectos prácticos y metodológicos; ¿cómo sería posible armar una fuga desde lo urbano hacia un lugar otro?, ¿qué sentido tendría abordarla en tanto *despliegue material*?

Como se ha desarrollado en la primera parte de este marco teórico y conceptual, con *despliegue material de fugas* me refiero a cierta puesta en práctica, que, sumado a lo que pienso como *armar* (materializar, fabricar) me permite encausar el objeto de estudio de la presente investigación. Si habitar es fabricar, los procesos de subjetivación, en tanto procesos de creación de formas de ser a partir de prácticas y haceres (Álvarez & Blanco, 2013), se revelan como producto y productores de este fabricar lo habitado, de esta re-disposición del mundo. Entre los objetos que atraviesan nuestro habitar y la manera en que los entendemos y relacionamos,

[...] hay un continuo que hace tan importante a la idea de mundo como al mundo físico a la hora en que lo queremos comprender y explicar. El hábitat existe como una construcción de objetos físicos y como una construcción de conocimiento. (Narvárez-Tijerina, 2013)

Fabricar el espacio es una relación política (maneras de hacer) mediada por imágenes y objetos, por aquello que he mencionado como *despliegue material*. En ese sentido, aquellas maneras en que se construye el lugar —ya sea al habitarlo, ya al explorarlo— siempre estarían cargadas de cierta visión de mundo. Desde allí que me interese una construcción de imágenes y discursos «en un espacio que su despliegue mismo fabrica» (Laddaga, 2006).

PARTE III

CARTOGRAFÍA Y DEZPLAZAMIENTO

Queriendo hilar lo que va del problema, planteo que la *fuga como despliegue que renuncia y emerge* implica por definición al desplazamiento, cuestión que sugiere preguntarse por maneras en que las ideas de movimiento y trayectoria se han vinculado al campo de la imagen; a las técnicas de registro y a las intenciones de documentar espacios de tiempo y lugar.

Mujeres y hombres a lo largo de la historia han mantenido la inquietud por saber cómo es el lugar que habitamos, construyeron mapas antes de existir la escritura, haciendo representaciones de su espacio; dibujando montañas, ríos, mares y otros. Estos intentos se remontan a la prehistoria y la intención primitiva por dejar testimonio del medio que habitaba; las primeras intenciones de fijar ciertas rutas tendrían sentido sobre todo en relación al vivir nómada;

Los pueblos primitivos, que vivían y viven aun como guerreros y cazadores, se movilizaban constantemente para poder subsistir, y era para ellos cuestión de vida o muerte conocer los itinerarios que los conducían a las zonas o lugares favorables para su existencia. [...] Aquella necesidad de dejar constancia de tales lugares dio origen a los mapas primitivos» (Turco, 1968)

Estas creaciones les permitieron *desplegar* su percepción del espacio habitado así como su orientación sobre el mismo. A diferencia de los mapas las rutas son situadas e inmediatas; el filósofo Michel de Certeau¹⁰ (de Certeau, 2000) hace la distinción entre los mapas, en tanto representación esquemática y las rutas, en tanto actos del habla, argumentando que «las primeras se basan en mirar —por consiguiente, privilegiando lo visual y lo ocular— mientras que las últimas se orientan por la acción: ir, moverse, hablar» (Ross, 2014).

* * *

Durante el siglo XIX, junto al emerger de la fotografía, surgirían una serie de investigaciones sobre la realidad llevadas a cabo a través de la imagen; a fines de aquel siglo la aspiración de las ciencias de registro por revelar la totalidad del campo fenoménico encuentra entre sus modelos a Étienne-Jules Marey y su desarrollo de la *cronofotografía*; un acercamiento desde la fotografía al movimiento, una técnica de registro gráfico donde Marey abandona la representación de los cuerpos para intentar captar la energía en movimiento. La *cronofotografía* considera el uso de una sola cámara y un mismo soporte sensible para registrar toda una secuencia de movimiento, resultando en un gran número de tomas a la vez que en la desaparición de la imagen y el cuerpo. En 1894 este médico, fotógrafo e investigador francés publica el libro «Le mouvement» con sus estudios sobre la *cronofotografía* de la locomoción

10. MICHEL DE CERTEAU (CHAMBÉRY, 1925 - PARÍS, 1986). Fue un jesuita, historiador y filósofo francés. Estudió filosofía y letras en las universidades de Grenoble, Lyon y París, y a sus 25 años ingresó a la Compañía de Jesús. Posteriormente fue influenciado por las corrientes psicoanalíticas de Freud, fundando junto a Lacan, la Escuela Freudiana de París.

Su obra adquiere gran relevancia en el área de los estudios culturales, en particular en temas relacionados a la sociedad de consumo, la lingüística, la tensión poder/resistencia, el mundo de lo cotidiano y la escritura de la historia.

humana realizados ocho años antes, «se trata de una serie de fotografías que reproducen de una forma cada vez más abstracta la figura obtenida mediante la suma de imágenes del movimiento humano en el espacio» (Careri, 2002, pág. 71). Aquí se introducen aspectos de interés; ¿qué ocurre cuando el registro tiene relación con un *desplazar* más complejo y extendido en el tiempo? ¿Con un espacio fugado?

Las técnicas de representación del espacio han sufrido giros relevantes durante la historia; en sus inicios la *cartografía* consistía en un ejercicio de creación que develaba ciertos imaginarios sobre los confines (especulación sobre aquello que está más allá de las fronteras de lo conocido), pero a partir del siglo xv —coincidiendo con la aparición de la perspectiva euclidiana— la cartografía se desplaza al dominio de la ciencia donde lo consagrado reemplaza a lo imaginario, y conocer es sinónimo de fijar cierta representación del mundo. Este paradigma se refuerza en el tiempo y encuentra en la impronta enciclopédica del siglo xviii el triunfo del pensamiento científico basado en el conocimiento por distinción (Perán, 2013), donde cada *cosa* del mundo se define, clasifica y ubica.

Durante el periodo renacentista, el vínculo entre la realidad y lo mapeado sostiene la mimesis como tendencia estética que guiaría la práctica cartográfica, y habría dominado este periodo en el cual el mapa adquiere la forma que le atribuimos actualmente. Durante éste periodo se populariza la vista a vuelo de pájaro, aquella que aseguraría al pintor «el privilegio de lo presente» (Ross F., 2014), generando con ello observadores antes que itinerantes. Desde ahí que los *avances* en cartografía se miden respecto a la precisión de la información ofrecida por los mapas, prescindiendo de antiguos elementos simbólicos y acudiendo a lo *esencial*. Esta búsqueda de precisión en el enfoque tradicional, y el avance en las técnicas de registro han relegado la cartografía a la producción de mapas reflejos y no problemáticos de la realidad. Además, con el paso del tiempo el desarrollo cartográfico se edifica de forma paralela al desarrollo del capitalismo, expandiéndose las ideas de límite, frontera y estado-nación.

Demoraría algunos siglos la reconsideración de la técnica cartográfica como metodología de exploración para el campo de la imagen. Uno de los primeros en aproximar las ideas de cartografía y arte fue José Luis Brea, el crítico de arte para quien la cartografía habría pasado de ser el estudio geográfico de un territorio, a transformarse en «la investigación sobre los mecanismos en los que se articulan los discursos» (Padrón, 2011). El giro que hace la cartografía al postularse como metodología válida en el campo de la imagen tiene relación además, con un periodo de *repolitización* del espacio que sugiere, a través de las ideas de Debord (1958), De Certeau (2000), Deleuze y Guattari —entre otros—, esta consideración y crítica de la práctica cartográfica también, cobrando relevancia el proceso de investigación e intervención del espacio en este campo.

En relación a ello viene al caso recordar la mencionada propuesta del colectivo iconoclastas, a la vez que sumar otro ejemplo con alcances políticos relevantes de tratar. El trabajo del chileno Alfredo Jaar es vasto e interesante sobre todo en relación a los procesos de trabajo, en 1985 se dirige a una mina de oro a tajo abierto en Serra Pelada (Brasil) donde filma y fotografía a los mineros que allí trabajan, para luego dar paso a una película, una intervención pública en el metro de Nueva York y una instalación;

Este trabajo de investigación *in situ* es el inicio de un procedimiento que Alfredo Jaar lleva adelante desde entonces: documentar una situación, un medio ambiente, buscar imágenes, y luego construir propuestas intentando dar una forma a aquello de lo que el artista fue testigo. (Schweizer, 2008, pág. 25)

En esta misma línea y respecto a la producción artística de cartografías en las últimas décadas Verónica Perales señala en el número 22 de la revista española Arte, Individuo y Sociedad;

45

Vemos como hay una apuesta importante por la creación de símbolos (iconos) y un interés por reproducir, no tanto la apariencia de las cosas como sus comportamientos. De alguna manera, creo entender que, el paso del simbolismo al naturalismo no fue un cambio hacia la complejidad, sino hacia la simplificación. La recuperación del espacio de libertad (para la imaginación) que conlleva el simbolismo, es muy importante para la diversidad de la multitud (entendida en los términos de Negri y Hardt). (2010)

Es posible sugerir que las creaciones en este ámbito se han interesado cada vez más por comprender diversas realidades a través de una sensibilidad que devuelva la relevancia a los procesos y a las relaciones humanas en el espacio; cuestionando por otro parte el predominio de la razón y la objetividad modernos ya sea desviando sus metodologías y/o retomando la gestión de la propia visualidad. Como indica Francesco Careri (2002) fueron las vanguardias artísticas las que durante el comienzo del siglo xx pusieron de relieve el tema del movimiento en sus investigaciones, al pasar de la *representación del espacio* al *recorrido* de éste como nueva forma estética;

El movimiento y la velocidad se habían consolidado como una nueva presencia urbana que podía quedar reflejada tanto en los cuadros de los pintores como en los versos de los poetas. Al principio se realizaron tentativas de fijación de movimiento a través de los medios tradicionales de representación. Sin embargo, tras la experiencia Dada se pasó de la representación del movimiento a su práctica en el espacio real. (Careri, 2002, pág. 70)

La primera visita Dada se realiza en las inmediaciones de la iglesia abandonada de *Saint-Julien-le-Pauvre*, como una contestación a las intervenciones urbanas tradicionales exclusivas de arquitectos y urbanistas. El grupo de artistas se dirige al lugar, leen algunos textos al azar y como único registro material está la documentación relacionada con la operación misma (octavillas, fotografías, artículos y relatos). Fue la única visita programada que se llevara a cabo, pero con ella el grupo anuncia los estudios sobre *aspectos inconscientes* de la ciudad que luego serán desarrollados —de distinta manera— por surrealistas y situacionistas;

La frecuentación de lugares marginales y las descripciones de la ciudad inconsciente que aparecen en las novelas surrealistas se convierten, hacia mediados de los años cincuenta, en un difuso género literario que en los textos letristas adopta la forma de guías turísticas y manuales de uso de la ciudad. (Careri, 2002, pág. 50)

Para analizar los efectos psíquicos que el contexto urbano produce en los individuos, los situacionistas elaboran la idea psicogeografía. Guy Debord redacta la «teoría de la *dérive*» (1958) con la intención de desbordar los límites de la representación urbana tradicional mediante esquemas-poesía capaz de provocar reacciones afectivas;

Se puede componer, con ayuda de mapas viejos, vistas aéreas y derivas experimentales, una cartografía influyente inexistente hasta el momento, cuya actual incertidumbre, inevitable hasta que haya cubierto un trabajo inmenso, no es mayor que la de los primeros portulanos, con la diferencia de que no se trata de delimitar con precisión continentes duraderos, sino de transformar la arquitectura y el urbanismo. (Debord, 1958)

En «El impulso cartográfico. Un estado de la cuestión», Diana Padrón se refiere a Peter Fend y su distanciamiento con la tradición artística, anunciando un arte que «no se interesa por ‘hacer mapas’ (objetos resultantes), sino por la acción performativa del mapeado, es decir, entendiendo lo cartográfico como una metodología de exploración del territorio y en relación directa con el discurso político y activista» (2012). Esto resulta de interés para el potencial de la *investigación-creación*, no tanto como la creación de obra u objeto resultante, sino como la acción exploratoria que sostiene este proyecto.

* * *

Aquí se termina de trazar esta instalación de inquietudes referentes al recorrido del espacio y a las posibilidades de deducir sentido desde esa experiencia. De alguna manera aquello influencia a la metodología desplegada durante la exploración que me permite *armar* este proyecto. Cartografiar espacios fugados —*despliegue de fugas*— contiene una doble preocupación, por un lado en relación al asentamiento de grupos afines en lugares y tiempos específicos (casos de estudio), y por otro, el constante desplazamiento de ideas, ánimos, personas, afectos y lugares vinculados a mi propio recorrido político y creativo en torno a la *fuga*.

A partir de todo lo mencionado en este camino me intereso por diseñar y documentar una acción exploratoria —una cartografía— en torno a *despliegues de fuga*; desbordando el trabajo de campo y sus casos de estudio, aludiendo a espacios practicados antes que impuestos. Mediante la investigación-creación levanto diálogos críticos sobre el *despliegue material* que cruza este fenómeno político-migratorio. En esta conjunción entre cartografía y el campo de la imagen encuentro una posibilidad de avocarme a ello.

ESTUDIO CIUDADANÍAS

Como se especifica desde un comienzo, este proyecto se activa en un área experimental del diseño, y conduce a una autopublicación; artefacto portador de un sistema de impresos bajo el nombre de armar la fuga. De acuerdo a ello, no considero que se deba establecer una definición de usuarios o eventuales consumidores; mis deseos no están puestos en el diseño de un producto serializado para la industria editorial. Es hasta el momento un objeto único, aunque ello no ve limitado su despliegue ni sus posibilidades de participación cultural y política, en seguida voy a explicar por qué.

Además de lo comentado en torno a la búsqueda de espacios donde este proyecto tenga cabida es posible, con la intención de sentar algunas bases para un eventual futuro interés en este punto, aportar en la identificación de algunos lugares, y ciudadanías que puedan verse involucrados en el problema de diseño expuesto. Por *lugares* me refiero a espacios concretos donde se despliega la *fuga*, que en este caso han de ser tres casas en la zona central de este país (v, vi, RM), sus alrededores, mi propia casa. Aludo también a lugares como espacios de creación, en realidad a no-instituciones (Raunig, 2008); grupos de afinidad como pequeños proyectos editoriales, políticos, educativos, etc.; espacios contraculturales como forma de producción cultural. Por último, en relación a las ciudadanías interesadas/involucradas, cabe mencionar una especie de comunidad contracultural que abarca diversos proyectos, acciones efímeras y también espacios. La presentación de un libro, la invitación a compartir proyectos en casa de un amigo, el lanzamiento de un fanzine, la organización de una feria o de un proyecto pedagógico; esas pequeñas tentativas anuncian espacios de creación que abarcan diversos intereses y prácticas, donde un proyecto como éste puede aportar otras visiones y encontrarse o provocar otros acontecimientos a partir de allí.

Todo lo abarcado en este informe en ningún caso niega que *armar la fuga* pudiera, en un futuro, migrar a otros formatos y momentos. Es interesante pensar que los proyectos de corte experimental pueden —así se lo propongan, o no— aportar antecedentes para el posterior desarrollo de diversas intenciones de diseño.

ESTUDIO TIPOLOGÍAS

A continuación se presentan tipologías seleccionadas en el contexto internacional y nacional; se consideran referencias que atañen al problema de diseño, ya sea en relación al despliegue material, a la cartografía como acción (y los métodos de registro), y/o a las maneras de hacer y disponer imágenes.

En torno a aquellas preocupaciones organizaré este estudio, con la intención de que aparezca explícito el motivo de mi interés en cada caso y, entendiendo de igual modo, que siempre existirán traslapes entre estas. En esta pequeña selección de las referencias revisadas a lo largo de este proceso, confluyen personajes, exhibiciones o muestras, experiencias y proyectos u obras específicas.

CARTOGRAFÍA COMO ACCIÓN —DOCUMENTADA— EN EL ESPACIO

Suit venitienne (1980-96)

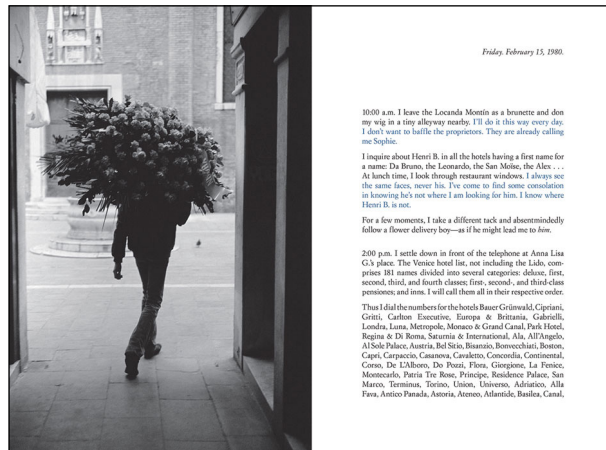
Sophie Calle

«Suit venitienne» es el primer trabajo de la artista que se involucra con la «persecución»; Sophie Calle pasa meses siguiendo a extraños en las calles de París, fotografiándolos y haciendo anotaciones sobre sus movimientos. A finales de 1980 —en el contexto de una exposición de la artista— uno de aquellos extraños le es presentado, a partir de lo cual ella decide perseguirlo sutilmente durante un viaje a Venecia que éste planea; la obra resultante es la documentación de esa «persecución». A través de este acto (donde a veces pierde de vista a su objetivo), detalla y captura sentimientos asociados a la experiencia.

La obra final se compone de fotografías en blanco y negro, además de textos que capturan la gama de emociones vividas. «Suit venitienne» es publicado como libro en 1980, y —como la mayoría de los diarios de viaje— transcurre entre los hechos y pensamientos derivados de la performance de la artista. El libro fue re-editado por Siglio el año 2015, una pequeña editorial independiente de Los Ángeles (Estados Unidos) dedicada a la publicación de ediciones que conviven en la intersección entre arte y literatura, desafiando aquellas categorías.

APUNTES PERSONALES:

- Registro subjetivo/ diario de viaje.
- Auto-documentación como obra.
- Articulación imagen-texto
- Obra inseparable de la vida.



Friday, February 15, 1980.

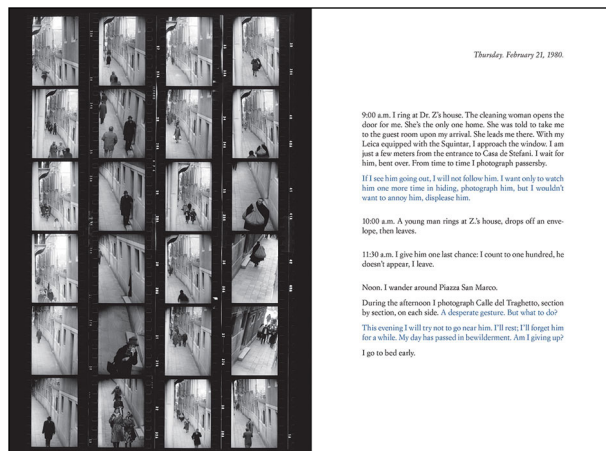
10:00 a.m. I leave the Locanda Montini as a brunette and don my wig in a tiny alleyway nearby. I'll do it this way every day. I don't want to bother the proprietors. They are already calling me Sophie.

I inquire about Henri B. in all the hotels having a first name for a name: Du Bruno, the Leonards, the San Moise, the Alex . . . At lunch time, I look through restaurant windows. I always see the same faces, never his. I've come to find some consolation in knowing he's not where I am looking for him. I know where Henri B. is not.

For a few moments, I take a different tack and absentmindedly follow a flower delivery boy—as if he might lead me to him.

2:00 p.m. I settle down in front of the telephone at Anna Lisa G's place. The Venice hotel list, not including the Lido, comprises 181 names divided into several categories: delizia, first, second, third, and fourth classes; first, second, and third-class pensions and inns. I will call them all in their respective order.

That I list the numbers for the hotels Buser Grinwald, Capitani, Grisi, Carloni Escavotte, Europa & Britannia, Gabrielli, Londonia, Luna, Metropol, Monaco & Grand Canal, Park Hotel, Regina & Di Roma, Sarcinella & International, Ala, All'Angelo, Al Sole Palace, Austria, Bel Sito, Buarato, Bonvecchiati, Bouzon, Capei, Carpacco, Casanova, Cavallotto, Concordia, Continental, Corso, De L'Albero, De Pomi, Flora, Giorgione, La Fenice, Montecarlo, Patria Tre Rose, Principe, Residence Palace, San Marco, Terramata, Torino, Union, Universo, Adlonette, Alla Fava, Antico Palazzo, Austria, Avenio, Atlantide, Basilica, Canal,



Thursday, February 21, 1980.

9:00 a.m. I ring at Dr. Z's house. The cleaning woman opens the door for me. She's the only one home. She was told to take me to the guest room upon my arrival. She leads me there. With my Leica equipped with the Squintar, I approach the window. I am just a few meters from the entrance to Casa de Sordani. I wait for him, bent over. From time to time I photograph passersby.

If I see him going out, I will not follow him. I want only to watch him one more time in hiding, photograph him, but I wouldn't want to annoy him, displease him.

10:00 a.m. A young man rings at Z's house, drops off an envelope, then leaves.

11:30 a.m. I give him one last chance: I count to one hundred, he doesn't appear, I leave.

Noon. I wander around Piazza San Marco.

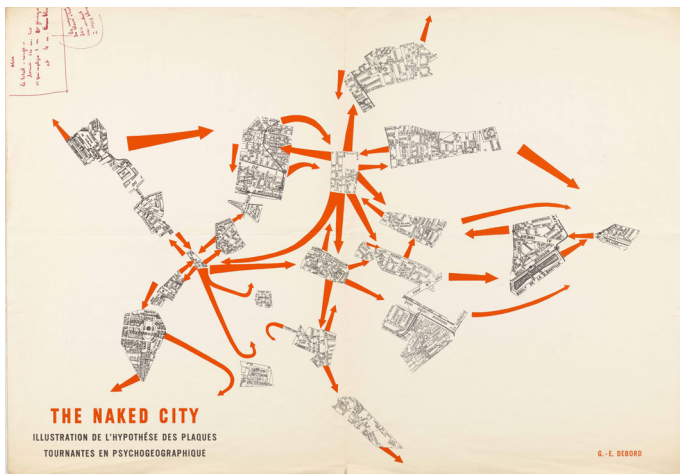
During the afternoon I photograph Calle del Traghetto, section by section, on each side. In desperate gestures: How shall I do?

This evening I will try not to go near him. I'll rest: I'll forget him for a while. My day has passed in bewilderment. Am I giving up? I go to bed early.

fuentes: <http://www.amazon.com>

El *détournement* consiste básicamente, -en una cierta vecindad con el régimen duchampiano,- en tomar alguna herramienta del sistema hegemónico, un objeto o una manera de proceder del sistema hegemónico y subvertir su uso para generar un relato distinto.

52



fuelle: <http://lapisblog.epfl.ch>

Psicogeografía

Situacionistas

La psicogeografía es el estudio de los efectos del entorno geográfico sobre los comportamientos afectivos de los sujetos que lo habitan; por tanto los mapas compuestos en torno a esta herramienta obvian las fronteras administrativas para dar paso a descripciones subjetivas y emocionales del espacio. Es el caso de la «Guía psicogeográfica de París» (Debord, 1957), un mapa que llama a tomar la perspectiva de un caminante urbano cuyo vagar por la ciudad arroja como resultado esta psicogeografía. Aunque realizaran mapas —psicogeográficos— los situacionistas nunca se interesaron por representar las trayectorias reales de sus derivas (Careri, 2002).

Se trata de construir mapas afectivos que deriven no de la organización del territorio en función de la movilidad, productividad u organización habitacional, sino de la construcción de mapas atravesados principalmente por una pulsión afectiva. Como medio para apreciar los márgenes emocionales de la ciudad, la psicogeografía vendría a tensionar las relaciones entre comportamiento humano y geografía urbana, pensando maneras de transformar ambos, en esta especie de *détournement*.

APUNTES PERSONALES:

- Visión subjetiva del territorio.
- Nuevas tácticas de habitar la ciudad.
- Nueva forma de cartografía.
- Estos mapas funcionan como archivo de un momento específico en la ciudad.
- Uso experimental-no productivo de la ciudad.
- Homo ludens.

Richard Long (1945 -)

Escultor, fotógrafo y pintor inglés que alcanza reconocimiento durante los años setenta, a través de sus esculturas; resultados de largos paseos —algunas veces de varios días— a partes remotas del mundo. Con su obra, Richard Long pone de relieve la idea de cartografía como testimonio de la experiencia, y en tal sentido la importancia de la obra radica en la imagen creada a partir de sus acciones, más que en la representación de un paisaje en particular.

En «A Line made by walking» (1967) Long realiza un viaje desde su casa en Bristol hacia St Martin, trayecto durante el cual se detiene y —en un campo en Wiltshire— comienza a caminar hacia atrás y hacia adelante a través de una línea imaginaria de pasto. Cuando este se aplastó y recibió la luz solar se volvió visible en tanto línea y fue fotografiado por el artista, registrando su intervención. Richard Long entrecruza dos actividades que permanecían como separadas en el arte contemporáneo; la escultura (en este caso una línea que con el tiempo desaparecerá) y el andar como acción. La fotografía que registra aquella acción, muestra distintas ausencias a la vez: la de la acción realizada, la del cuerpo y la del objeto.

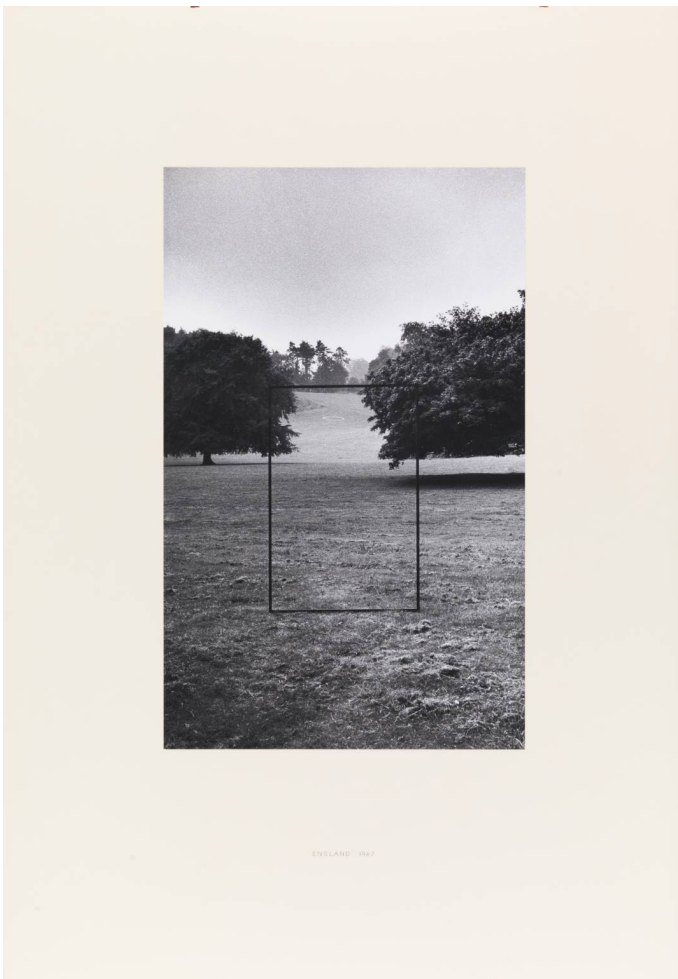
A diferencia de la deriva situacionista o el andar dadaísta, Long —al igual que Fulton— desarrolla su trabajo fuera de la ciudad, en espacios naturales, interesados en los restos de la naturaleza —en dibujar figuras, mover piedras, caminar— a la vez que en aspectos ecológicos, transformando solo la superficie, de manera reversible. De acuerdo al crítico Martí Peran, Long antepone la experiencia de andar en el territorio, a la idea de vivirlo desde la lógica de la representación; de esta manera su trabajo funciona como una colección de pequeños documentos, una cartografía a modo de agenda que da cuenta de «pensamientos, encuentros y reflexiones producidos a raíz de aquella experiencia» (Peran, 2013).

APUNTES PERSONALES:

- Cartografía como testimonio de experiencia.
Cartografía como anotación, como bitácora, cuaderno de notas.
- Naturaleza y formas básicas.



fuelle: <http://lapisblog.epfl.ch>



england, 1967 / fuente: <http://www.tate.org.uk>

Hamish Fulton (1946-)

Similar a Richard Long, Fulton es catalogado como *walking artist*; con al menos treinta años de trayectoria, produce fotografías, dibujos y trozos de textos basado en la experiencia del caminar. Ya en la década de los sesenta, a partir de algunas visitas a Dakota del Sur y Montana, el artista decidió que el arte debe tratarse de la vida, no de la producción de objetos.

En relación al conflicto entre andar/explorar y la traducción de aquella experiencia en una forma estética; Fulton recurre al uso de mapas como instrumento de expresión. Lo que hace este artista inglés es revelar un modo de usar el cuerpo en tanto instrumento perceptivo del espacio-tiempo, representando su recorrido «a través de unas imágenes y unos textos gráficos que dan testimonio de la experiencia de andar, con una conciencia clara de que nunca será posible captarla por completo a través de la representación» (Gareri, 2002, pág. 154). Fulton exhibe sus recorridos mediante algo así como una poesía geográfica; frases y signos que evocan las sensaciones de los lugares.



fuente: <http://www.tate.org.uk>

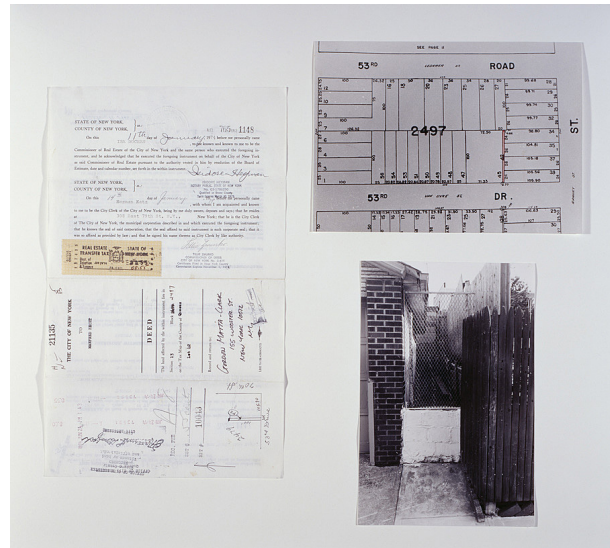
Reality Properties: Fake Estates (1973)

Gordon Matta-Clark (1943–1978)

En Reality Properties el arquitecto hijo de Roberto Matta y *ahijado* de Duchamp, adquiere retazos de territorio de no más de 20 cm en una subasta pública. A finales de 1970, Matta-Clark descubre que al ciudad de Nueva York periódicamente subastaba inusuales trozos de terreno, de los cuales adquiere quince y comienza una búsqueda de documentación vinculada a ellos (mapas, hechos, documentos burocráticos), además fotografía, habla y escribe sobre estos; considerándolos como parte de una intervención anarquitectónica en el espacio urbano.

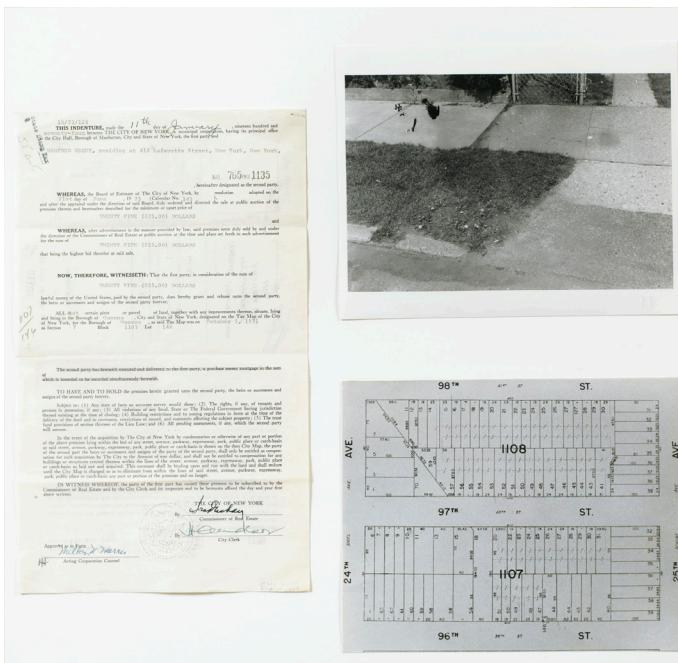
Comprar estos terrenos que nadie compra en tanto no tienen utilidad, adquiere además, ciertas dimensiones políticas si pensamos que este modo en que Matta-Clark actúa sobre el espacio puede servir al reconocimiento e intensificación de ciertos conflictos espaciales, cuestión que atraviesa la obra del arquitecto, con preocupaciones sobre la propiedad, materialidad y la desaparición.

Matta-Clark muere en 1978 sin haber realizado sus planes para Fake Estates. El material de archivo que habría montado, fue almacenado hasta redescubrirse a principios de 1990.



55

<http://socks-studio.com>



<http://socks-studio.com>



80 días (2014)

Jaime Pinos, Alexis Díaz, Carlos Silva, Navaja

Trabajo colectivo que incluye textos y fotografía; y en cuya versión digital se le suma una banda sonora. El carácter híbrido se acentúa por el tipo de escritura en fragmentos que aborda diversos aspectos de la vida urbana en Santiago, entrecruzando autobiografía, observación social y ensayo. En la página web de «80 días» se puede leer en un orden convencional, de forma aleatoria, ó coordinando la lectura con la banda sonora (Carlos Silva) y la voz de Pinos. «Elabora un mapa íntimo de Santiago, una cartografía espacial y sentimental que no solo constata el estado actual de una urbe, sino que propone otra por contraste, a partir de las imágenes de los escritos». La versión en papel está cuidada por los sellos editoriales Alquimia y Siega.

El origen de este proyecto se remonta diez años atrás cuando, coordinados por Pinos, el grupo decide recorrer Santiago en 80 jornadas, trazando una deriva sentimental de Santiago, una cartografía espacial y afectiva que no solo constata un estado de la urbe, sino que propone otra a partir de unas imágenes y unos escritos.

APUNTES PERSONALES:

- Libreta de apuntes.
- Reflexiones, poemas, relatos, divagaciones.
- Pinos y la ciudad como posibilidad.



ATLAS Y CONSTELACIONES

El atlas corresponde a un conjunto de mapas geográficos reunidos en un libro de imágenes, en tanto forma visual de conocimiento cuya finalidad es ofrecer toda clase de cosas reunidas y relacionadas entre ellas, de manera sistemática o problemática, incluso poética —a riesgo de errática— (Didi-Huberman, 2011). En la búsqueda por respetar y potenciar las múltiples heterogeneidades en fuga, y en la línea de aquello que he propuesto como cartografía, encuentro en algunas cercanías con el concepto de atlas, dejando claro que el problema que aborda este proyecto de diseño —la cartografía de ciertos despliegues—, implica un trabajo menos ambicioso que la elaboración de una propuesta epistemológica en torno a la imagen. En ese sentido, adquieren relevancia como tipología en tanto estos atlas funcionan —organizan sus imágenes— como constelaciones, evitando evitando fijar y excluir lo peculiar; y otorgando legibilidad «a las relaciones puestas en evidencia».

57

Mnemosyne Atlas (1924-1929)

Aby Warburg (1866-1929)

De acuerdo a la mitología griega, el titán Atlas, castigado junto a su hermano Prometeo por querer arrebatar su poder a los dioses y dárselo a los hombres, fue obligado a sostener en sus hombros el peso del mundo. De ahí, se dice que Atlas fue el primer filósofo, el precedente de astronautas y geógrafos; además de nombrar una cadena de cordilleras y un océano.

El atlas de Warburg es un atlas figurativo que consiste en una serie de placas, cada una de las cuales compone un montaje de obras de arte cuyos orígenes van desde la antigüedad hasta el siglo xx. Se denomina *Mnemosyne* como una manera de expresar que las inquietudes planteadas se referían a la memoria de las imágenes, incluida la memoria inconsciente.

En el Atlas las imágenes se componen con el fin de tejer varios temas en torno a un elemento central, mediante este, Warburg transforma el modo en el que se comprendían las imágenes; a decir de Didi-huberman su noción de pathosformel permite sobrepasar la dicotomía entre pathos y fórmula y nos hace «comprender que el acontecimiento —afectivo o ‘patético’, como es nuestro caso— no se manifiesta jamás sin la forma que lo presenta a la mirada de otro». (Didi-huberman, 2008, pág. 66)



Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?

Didi-Huberman

Esta es una exposición interdisciplinaria que recorre los siglos XX y XXI, tomando como punto de partida el Atlas *Mnemosyne* de Warburg. Se basa en el método experimental de montaje de imágenes heterogéneas, advirtiendo entre Warburg y los artistas de su tiempo, una misma pasión en torno a la afinidad visual operatoria. El propósito de esta exposición es abrir espacios desde donde comprender la manera de trabajar de algunos artistas —en relación con eventuales obras—, y cómo este trabajo «puede considerarse desde el punto de vista de un método auténtico e, incluso, desde un conocimiento transversal, no estandarizado, de nuestro mundo» (Didi-Huberman, 2011). En lugar de exhibir las acuarelas de Paul Klee, por ejemplo, muestra un trabajo más modesto en torno al herbario e ideas gráficas y teóricas que brotaron del artista. Antes de exhibir pinturas, en tanto resultado de trabajo, optan por las mesas, como espacios operativos y superficie de juego donde se da lugar a la realización del trabajo.

APUNTES PERSONALES:

- Mesa como espacio operativo, superficie de juego, realización del trabajo.
- Nueva forma de contar la historia de las artes visuales, alejado de los esquemas históricos y estilísticos de la academia.
- Nueva forma de catalogar y comprender el mundo.



Atlas Micromega (1960)

Gerhard Richter

El atlas de Richter es una colección de fotografías, recortes de periódico y bocetos que el artista comenzó a montar desde la década de los sesenta. Años más tarde las comienza a organizar en hojas sueltas. En la actualidad consta de 802 hojas y abarca un periodo de varias décadas. Es un universo de imágenes recopilado por el artista, exhibido por primera vez en el museo *Lenbachhaus* de Múnich.

El título Micromega (del griego “pequeño grande”) se refiere al cuento de Voltaire (“Micromegas: una historia de filosofía”) publicado en 1752, que especula sobre las dimensiones relativas de la realidad.

59

APUNTES PERSONALES:

- Tensión vida-arte.
- Su importancia excede la documentación, el atlas es considerado una obra de arte en sí misma.
- Agrupación con criterios formales y de contenido.





ARCHIVO- ARTEFACTO

Boîte-en-Valise (1935-1941)

Marcel Duchamp

«*Boîte-en-Valise*» es una especie de caja-maleta en la que el artista exhibe reproducciones en miniatura de sus obras emblemáticas, constituyéndose en una alternativa transportable a los espacios institucionales de exhibición. Estas maletas incluyen reproducciones en papel y también pequeños *Ready-made*; «todo lo importante que he hecho podría contenerse dentro de una pequeña maleta», decía Duchamp (Marcel Duchamp citado por SARGEANT, «*One-man show in suitcase*», en *Life magazine*. 28 de abril de 1952).

En 1935 Duchamp comienza a elaborar sus maletines, y cinco años más tarde presenta en París su primer «museo portátil», comprado posteriormente por Peggy Guggenheim. Aquel maletín contenía 69 reproducciones en miniatura, de las cuales 3 eran verdaderas réplicas de sus *Ready-made* (*Air de Paris*, *Pliant de voyage* y *Fountain*). El artista armó por cuenta propia los primeros 24 ejemplares de la «*Boîte-en-Valise*» (edición de *luxe*) añadiendo a cada uno de estos una pieza que lo distinguiera como original. Las 280 maletas siguientes fueron realizadas como series sucesivas hasta 1968.

APUNTES PERSONALES:

- Representación y puesta en escena a través de una caja artefacto
- Archivo, artefacto caja/“Álbum próximo a la naturaleza del archivo”

**SOBRE LA EXPOSICIÓN «MARCEL DUCHAMP,
DON'T FORGET. UNA PARTIDA DE AJEDREZ CON
MAN RAY Y SALVADOR DALÍ».**

Mediante el esfuerzo del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) y la Fundación Itaú, se expuso, bajo la curatoría de Pilar Parcerisas (España), esta muestra de fotografías, documentos y piezas artísticas que dan cuenta de la amistad, colaboración y diálogo entre estos artistas que hicieron un quiebre con el arte tradicional. Estuvo abierta al público entre el 7 de noviembre y el 18 de enero del año 2015, y en palabras de la curadora estos artistas «hicieron del arte una ‘máquina poética’, que cambio el rumbo del arte del siglo xx». En relación al desarrollo de mi proyecto, este acercamiento a la emblemática «Boite-en-valise», le aportó un interesante giro hacia la idea de artefacto-archivo.

PROYECTACIÓN

ARMAR LA FUGA

Se han examinado —en los antecedentes de este proyecto— las condiciones bajo las que cierto fenómeno político-migratorio se inscribe como *fuga* (un habitar *otro* que esquivo las formas urbano-hegemónicas ofrecidas por la cultura de masas), además, se han señalado las perspectivas sobre las que sería posible considerar esta *fuga* como potencial categoría de exploración, análisis y creación desde el campo de la imagen; esto es, en la medida que es abordada en tanto *despliegue material*. Queda estudiar —experimentar—, en qué sentido aquel abordaje podría realizarse a través de una *cartografía* experimental, y además, las maneras en que sería posible enunciar aquella acción constituyendo así el *final* de este proyecto autoral de diseño.

Además del interés por este desplazar contracultural; me interesa reflexionar, en la práctica, sobre los vínculos que este tipo de acción exploratoria provoca entre el espacio recorrido y la imagen, sobre las formas de abordar la representación de la experiencia. La acción en cuestión tiene que ver con explorar la *fuga* como fenómeno, sus antecedentes y condiciones: a través de los casos de estudio; del interés personal por frecuentar ciertas lecturas, lugares, y amigos; de los momentos de ocio creativo y de la vida en el cerro.

El problema de diseño se resume de la siguiente manera: «Diseño experimental de cartografías sobre espacios fugados. Derivas de investigación-creación a partir del *despliegue material de fugas*, en tanto fenómeno migratorio contracultural»

DEFINICIÓN PROYECTO

Armar la fuga es una cartografía experimental cuyo interés está en el *despliegue material de fugas*, y cuyo resultado se concibe como una autopublicación; un artefacto portador de un sistema de impresos que, bajo el mismo nombre, dan cuenta de aquel devenir.

El proyecto se desarrolla a partir de una comprensión de la *cartografía* en tanto modo de acción sobre la realidad y mecanismo de documentación y reflexión creativa que —en esta oportunidad— constituye una pieza de diseño autoral, cuya configuración material y conceptual es inseparable de aquel proceso.

CONCEPTUALIZACIÓN Y DESARROLLO DE CONTENIDOS

Quisiera comenzar con algunas reflexiones aclaratorias en torno a la designación del fenómeno en cuestión. Un primer nombre que adquirió esta tentativa de investigación fue «Guerra Florida»; en aquel momento —por lo menos un año atrás— postulaba que cierto fenómeno político-migratorio constituía una guerra declarada contra el modo de vida urbano, y mi manera de abordarlo, desde el diseño, era elaborando una especie de categorización o tipificación de cómo esto sería actualizado en los diversos casos de estudio. Aquella manera de entender las cosas se fue desarticulando con el tiempo y la reflexión en torno a mis intereses, perdió sentido para los propósitos de este proyecto; más cercano a las inquietudes por las formas de hacer y disponer imágenes, a la condición política de estas, que a las categorías de estudios etnográficos. Aun cuando la documentación y los casos de estudio adviertan la presencia de múltiples factores comunes que pudieran ayudar a inscribirla como un fenómeno constatable —sobre todo— desde el área de las ciencias sociales, lo que me interesa de este desplazamiento es su *peculiaridad* como condición primera. Desde esta perspectiva, la *fuga* sería un fabricar constante, emergente, un *espacio practicado* más que determinado; una disposición libre y compartida que se recrea —cada día— en el modo de vivir. A partir de ahí, resuena en mí el trabajo de *disponer* y la idea de *armar*.

Conceptualmente, *armar la fuga* se organiza en torno a dos aspectos:

- (a) la *fuga* (como fenómeno de desplazamiento, como espacio fugado, como despliegue material).
- (b) la acción de *armar* (de cartografiar, de hacer imágenes)

El término *fuga* viene del latín *fugare* («espantar», «hacer huir»), que deriva a su vez de *fugere* («huir»), por eso en latín *fuga* significa ambos: la persecución y la huida. Aunque no indagué en asuntos etimológicos sino hasta después de resolver el nombre del proyecto, este encuentro reforzó lo que ya había advertido, aquella doble lectura que permite entender la *fuga* tanto como el *emerger* de un deseo, que como *abandonar* lo impuesto. Fukuoka lo habría dicho, hace casi un siglo; «*partir, es justamente partir*».

Mediante estos desplazamientos se da lugar a procesos de subjetivación y fabricación del espacio que, conceptualmente, confieren sentido a este proyecto en tanto objeto (arma) y acción (armar). *Armar la fuga* es aquello que trazamos con nuestras formas de vivir; es un diseño de cartografía y es una autopublicación concebida como artefacto, el cual porta un cuaderno de trabajo, varias pequeñas publicaciones/fanzines, y algunos despleables (más adelante, esto es desarrollado con mayor precisión).

PARTES DEL PROYECTO

Este proyecto reúne diversos fragmentos que fueron apareciendo, tomando forma, en la medida que se trabajó sobre ello, es decir, que las partes de este sistema de impresos no fueron planeadas como «secciones» que luego habría que completar con el material reunido. Es el mismo material y la experimentación en torno a él, lo que va sugiriendo ciertos formatos y decisiones en torno al diseño. Cada una de las piezas es por sí sola y en la medida que pertenece a un sistema, aquí ofreceré únicamente una descripción muy breve de lo que cada una implica ya que más adelante —en la parte de realización— esto será tratado con mayor profundidad.

En tanto proyecto de carácter autoral, pensando como una autopublicación, encuentra su énfasis en el desplegar de una evocación del proceso de trabajo y cartografiado.

CUADERNO DE TRABAJO. Las bitácoras o cuadernos de trabajo han acompañado derivas de investigación y creación en áreas ligadas tanto a la ciencia como al arte. Con el fin de registrar el recorrido que dio lugar a este proyecto —a la vez que compartir experiencias y configurar trozos de realidad—, en esta parte cuido la reunión del flujo de material que lo traza. Es un cuaderno que da cuenta de algunos ejercicios y del proceso de autoformación que acompaña este proyecto de título.

LÁMINAS. Constituyen una manera de mostrar parte del proceso de observación y experimentación inmediatamente posterior al desarrollo de los casos de estudio. Luego de reunir un importante caudal de imágenes; principalmente fotografías y algunos mapas, anotaciones y dibujos comienzo a disponerlos con el fin de ver las imágenes en su totalidad. Este es un proceso único de disposición y observación; y de él emergen algunas señales iniciales sobre el montaje. Como parte del proyecto no tiene más aspiraciones que la de compartir ese momento inicial.

Se evalúa la posibilidad de continuar este trabajo en formato desplegable para el desarrollo de otras experimentaciones visuales, en especial, en torno al trabajo de collage.

FRAGMENTOS. Esta parte conserva fundamentalmente partes de conversaciones que fueron grabadas con un teléfono celular y posteriormente transcritas por mí. La mayoría de ellas fueron provocadas intencionalmente, aunque un par de veces grabé situaciones de manera aleatoria. En esta ocasión, el formato de fragmentos reúne aquellas conversaciones que fueron convocadas, organizándolas en cada una de los casos de estudio: el viaje a Quilpué, el viaje a Litueche y la entrevista con Leonardo Cancino sobre éxodo urbano, entre otros. Además, algunos dibujos y otros momentos de la investigación.

COLLAGE. El proceso de experimentación con el montaje subyace al proyecto en general. Lo comprendo desde varias dimensiones aunque las primeras indagaciones concretas sobre *collage* fueron en torno al material —principalmente fotográfico—recogido durante los casos de estudio en Quilpué, Litueche y la casa donde vivo en El Manzano. Más tarde el proceso se expandiría a los atlas, libros y enciclopedias que dejé en mi anterior casa —rescatados de su destino como basura—, a los recortes compartidos del taller de collage y bordado al que asistí en enero del presente año y al material que surgía de las varias pruebas y ejercicios que hice para cada una de estas partes (cuadernos de trabajo, láminas, fragmentos y —en especial— los intentos fallidos).

ARTEFACTO-PORTADOR. De acuerdo a lo postulado hasta ahora, considero necesario el cuidado de esta autopublicación en relación al pasar del tiempo, su desplazamiento y manipulación. La fabricación de un artefacto (en su concepción más simple «cosa hecha con arte») que portara, protegiera y desplegara esta cartografía, es fundamental. Se definen tres momentos en él; (1) la caja cerrada, (2) el descubrimiento —al abrirla— de una bandeja interior móvil (independiente del resto) y (3) una última capa —la más interna— donde se aloja el cuaderno de trabajo.

PROCESO CREATIVO Y REALIZACIÓN

TRABAJO DE CAMPO

Con él me he referido tanto a los casos de estudio como a mi propio desplazar político-creativo en torno a la *fuga*, en ese sentido aquí se exponen procedimientos concretos, así como también ciertos levantamientos de información que aplican para la documentación en torno a instancias o activaciones político culturales a las que asistí y que considero relevante mencionar. Aunque aquí se presenten en orden secuencial esto no quiere decir que así se hayan desplegado durante el proceso, como todo en la vida, estas acciones se encuentran siempre con otras, se traslapan y expanden constantemente.

LEVANTAMIENTO DE INFORMACIÓN

Aun cuando esta propuesta de diseño se active en una dimensión experimental del diseño que por el momento no está implicada con estudios de audiencias, este breve levantamiento de información viene a ofrecer un incipiente acercamiento hacia posibles ciudadanías o sujetos interesados, considero que una parte relevante del trabajo de campo asociado a esta investigación, gira en torno a la asistencia o participación —en este último tiempo— en diversas instancias, la mayor parte de ella pequeñas convocatorias en torno a libros u otro tipo de producción contracultural donde este proyecto tenga cabida.

CARNAVAL AUCCA. El domingo 14 de septiembre del pasado año 2015, se celebró el «Carnaval de primavera: ¡la Tierra es nuestra, nosotrxs somos de la Tierra!», organizado en Villa los Presidentes (Talagante) por el grupo del Centro eco-pedagógico Aucca. Esta fue una invitación a celebrar la llegada de la primavera, donde se realizó un pasacalle, se recogieron inscripciones para un próximo taller comunitario de huerto, y se dio lugar a una rogativa mapuche. Luego de esto, cerca de 40 o 50 personas pasamos la tarde en el lugar compartiendo semillas, música y cosas de comer y beber. Al final tres de las integrantes de Aucca (nos habíamos encontrado otras veces en los últimos años por un amigo en común) se me acercan con motivo de una correspondencia electrónica que habíamos intercambiado, y se muestran interesadas en participar del proyecto. Ello será evaluado para una eventual próxima etapa de *armar la fuga*; el proyecto de centro eco-pedagógico es además el lugar donde conviven —en este momento— tres parejas de amigos que se han involucrado activamente en la comunidad de Talagante próxima al terreno que ocupan (cedido temporalmente), recibidos de manera entusiasta por los vecinos del sector.

PRESENTACIÓN NUEVO ESPACIO LIBRERÍA FLORA SANHUEZA + LANZAMIENTO BOLETÍN N°2 DE LA LIBRERÍA + PRESENTACIÓN LIBRO “DESIERTO” Y CONVERSACIÓN. Tres actividades paralelas se convocaron el martes 10 de junio del 2014, enmarcadas dentro del mes por la liberación de la tierra y contra el capital. Unas 25 o 30 personas se reunieron a las 17.00 hrs en en calle Cumming #56, Santiago. Según el evento en redes sociales (facebook): Desierto es un libro publicado hace unos años atrás en la región estadounidense. Fue publicado desde el anonimato y se sumó al debate del ya tan manoseado calentamiento global y la destrucción de los espacios naturales. Más allá de las posiciones que nos dicen que aún no es tarde, que aún existen esperanzas para “salvar el mundo”, que las selvas vírgenes del amazonas aún pueden ser protegidas, que los osos polares no han muerto, el libro nos habla acerca de que el cambio medioambiental es inevitable y que el mundo tal como hoy lo conocemos caerá en un proceso de transformación de la estructura de los biomas sino que la misma sociedad antropocéntrica será transformada. Y, con cada cambio que se produce dentro de ella, se producen

enfrentamientos entre explotados y explotadores. La conversación se da en torno a las siguientes interrogantes: ¿Qué nuevos escenarios para la lucha anarquista abre o cierra la transformación de la naturaleza? ¿Vale la pena pelear contra un muerto que está condenado? ¿Es la liberación de la tierra un escenario concreto y real para la lucha anti autoritaria?

Una vez presentado el libro, los miembros de la librería aportan lecturas críticas y se abre la palabra para quien quiera comentar al respecto del libro, o de lo comentado. Es interesante ver que en contextos anarquistas existe un creciente interés por un nuevo vínculo con la tierra, ya que se constituyen como una de las ciudadanías de interés para este proyecto.

PRESENTACIÓN Y MUESTRA DE COLLAGES «COMPOST DE RECORTES, MONTE ÚNICO ÚNICAMENTE». El domingo 22 de noviembre del recién pasado 2015, Gran Negro Ediciones organiza esta muestra que reúne el trabajo de tres años de creación de collage de mano del diseñador gráfico Nicolás Sagredo. Este proyecto tuvo como pie forzado la utilización de imágenes de la enciclopedia «La tierra y sus imágenes», a la vez que fue desarrollado un cuaderno de escritura. En esta ocasión Gran Negro invita a compartir una tarde donde fue presentada esta publicación (con la posibilidad de adquirirla), además de exponer algunos de los collage que la componen. Esta amena jornada en el barrio bellavista, también contó con la participación musical de Quim Font (proyecto solista de Joaquín Contreras), y otras publicaciones de Gran Negro: «Calor y canicas» de Ernest Graves, «Mano v/s Regla» de Mario Felipe Rodríguez y «Embrujo» de Pablo Jara (*Pablo del Cielo*).

ENTREVISTA CON LEONARDO CANCINO. Leonardo Cancino es psicólogo, estudiante de doctorado en ciencias sociales en la Universidad de Chile y Coordinador de la Red de Investigadores en Movimientos Sociales. El viernes 10 de octubre del año 2014 compartimos una distendida entrevista donde me comentó sobre sus investigaciones pasadas y presentes, y discutimos en torno a la idea de éxodo urbano o neoruralidad. Él, específicamente, se encontraba realizando un mapeo de asentamientos pro-sustentabilidad en Chile por lo que fue de gran interés descubrir como ésto era abordado por las ciencias sociales. La entrevista en extenso puede ser revisada en los anexos de este informe.

CASOS DE ESTUDIO

A continuación ofrezco una versión resumida de lo que correspondería a los casos de estudio que sostienen parte importante de este proyecto. Realizo algunas aclaraciones de mi cercanía con cada caso, y me refiero en parte a las conversaciones documentadas que acompañan cada situación y que pueden ser revisadas en la parte de anexos de este informe de manera íntegra.

CASA LITUECHE, VI REGIÓN

Koterra, contacto: pablorosalesrebollo@gmail.com

A la casa de Kathy, Pablo y Maite llegué mediante la intervención de mi amigo Ismael. Ellos se habían conocido estudiando administración pública en la Universidad de Santiago, y a raíz de este proyecto Ismael me comentó que su casa era una especie de centro demostrativo de permacultura a escala familiar. El día 4 de septiembre del año 2014 le envió un mail a Pablo quien responde al día siguiente con una confirmación de su interés por participar. Nos mantenemos en contacto hasta coordinar una visita en octubre.

Llegado el día, 17 de octubre partimos con Francisco e Ismael desde Santiago hacia Litueche. En el camino hablamos por teléfono con ellos para saber qué cosas les llevábamos y quedamos en aportar con fruta y algunos huevos. Cuando llegamos a la casa estaban preparando el almuerzo que luego compartimos los cinco, y luego de ello fuimos a conversar al patio donde aproveché de hablar por separado con cada uno, registrando el audio con un teléfono celular.

Además del registro en fotografía y video, este momento en particular me era de mucho interés puesto que como investigación exploratoria, recién se comenzaban a tener acercamientos concretos hacia el problema de diseño (la posibilidad de cartografiar el despliegue defugas). Recorrimos juntos el terreno; el sistema de recolección de aguas, el baño seco, las diferentes etapas del compost y el invernadero. Llegada la noche comimos un pan que había preparado Ismael y unos chapatis con tomate y palta que prepararon Pablo y Kathy. Durante la noche Kathy se acuesta temprano con Maite y el resto conversamos, Pablo e Ismael tocan música, y más tarde nos dormimos. Al día siguiente, a las 8.30 de la mañana Pablo se dirige a la playa de Matanza a surfear, el resto salimos a las 11.00 a encontrarnos con él, para compartir el día en un lugar que Pablo visita con mucha frecuencia.

CASA QUILPUÉ, V REGIÓN.

Tierra de nadie, contacto: joaquin@navaja.org

En esta oportunidad viajé solamente con Francisco. Igual que la vez anterior, en el camino pasamos por fruta; frutillas y plátanos para compartir. Llegamos a la hora de almuerzo mientras Cristina y Joaquín cocinaban. Almorzamos juntos las diez personas que estábamos ahí, los seis que viven «oficialmente» (Cristina, Joaquín, Samuel, Esther, Eduardo y Silvestre) más los cuatro que íbamos de visita (una amiga de la casa, una amiga alemana de Esther y nosotros dos).

Después de comer conversamos en la terraza, y Cristina nos contó sobre el nacimiento de Silvestre; un parto natural en la misma pieza que habitan ahora (por supuesto este momento es recordado muy significativamente por cada uno). Luego de eso conversé por separado con algunos, y otros quedaron pendientes para el día siguiente. Como mencioné anteriormente en la metodología, estas entrevistas seguían una pauta que había preparado anteriormente, pero su desarrollo intentó respetar la peculiaridad de cada momento. Con Joaquín conversamos de una manera tal vez bastante más extensa que con el resto, pero esto se explica fácilmente por la cercanía que ya manteníamos y por el conocimiento que este tenía de mi proyecto. A él y a Samuel los entrevisté en la terraza, con Cristina conversamos mientras ella y Samuel preparaban la comida para Silvestre, mientras que con Esther y Eduardo hablamos en sus respectivas habitaciones.

En la tarde fuimos a caminar a un cerro cercano con Joaquín, habían perros y algunas vacas. Discutimos sobre los amigos y lo diferente que era reunirse de manera planeada, en comparación a decidir vivir todos los días juntos. En la noche nos quedamos conversando todos juntos y al otro día hicimos algunos almácigos en el patio mientras hablábamos de tatuajes y de las cosas que cada uno hacía. Ese día Eduardo y Carolina iban a salir a pegar stickers en Valparaíso; el resto compartimos una once y un vino, conversamos sobre la familia y nos invitaron a quedarnos más días.

REFLEXIONES Y ACCIONES PRELIMINARES

A partir de este trabajo —más extenso que aquello que los anteriores párrafos resumen—, surgen ciertas tensiones en torno a cómo abordar la *fuga*. Pensando que, aun cuando son imprescindibles, esta *fuga* trasciende a los casos de estudio; comienzo a comprender la presente cartografía desde un interés por estudiar a través de la práctica artística. Me parece que en estos espacios de co-existencia se dan procesos de subjetivación y de construcción de imaginarios que tiñen y son teñidos por la participación de objetos, imágenes, personas, ideas y prácticas vinculadas a este desplazamiento político-migratorio.

79

En relación al registro y elaboración de contenido, todo proceso fue cuestionado; lo que comenzó con sobre-elaborados esquemas sobre qué clase de «objetos» mediarían el despliegue de un *espacio fugado*, o sobre qué «cosas» compondrían el material de *fuga* y cómo clasificarlas, se dirigió, no sin complicaciones, hacia una cartografía que no encuentra su base en rígidas estructuras mentales, sino en aquello que conserve su *peculiaridad*. Sobre documentos que refieren a acciones tan pequeñas como intuitivas, ¿tiene sentido categorizar? En un principio puede resultar útil tomando en cuenta la abundancia de documentos y también que todo ello debe conformar una posibilidad de narrativa visual que aporte a la interpretación del proyecto y sus varias partes. Entonces, aunque ocurrió en un comienzo, no se intenta dar con ninguna tabla de contenidos sobre lo que podría definirse como *fuga* o *espacio fugado*, pero sí se quiere ofrecer una especie de *contra-archivo* que proceda de la experiencia en aquel espacio.

Con el material reunido, una vez de vuelta en mi casa, imprimí todas las fotografías que había tomado, reuní material circundante como algunos mapas, dibujos y anotaciones que hice durante aquel tiempo, y me avoqué a un trabajo de observación y al desarrollo de una versión muy inicial de «lámina». Todo ello será mostrado y profundizado más adelante en la etapa de proceso creativo.

PROCESO CREATIVO Y DE REALIZACIÓN

Quisiera partir mencionando que este proceso —que se lleva la mayor parte de mi interés— es el que mayor complejidad supuso al momento de organizarlo y resumirlo en este documento. Viví periodos de intenso trabajo, de ocio creativo y también de descanso durante al menos un año. Preocupada por mantener una bitácora o diario de trabajo que luego me ayudara a recapitular todo lo realizado en esta etapa, asumo de igual manera el riesgo de haber olvidado algunas cosas, o haberlas retomado aquí con menor o mayor importancia de lo que supusieron realmente. En cualquier caso, lo que me interesa ofrecer es una serie de acciones reflexivas en torno al proceso creativo que configura este *armar la fuga* de la manera más clara posible, para ello —y aprovechando que conservo las fechas de aquellos momentos— me ajusto por esta vez a una secuencia temporal. Así, lo que se despliega a continuación es una actualización de mi bitácora de trabajo, exponiendo de ella algunos de los momentos del pasado año 2015.

OTOÑO

(A) A MEDIADOS DE MAYO COMIENZO A PROBAR LO QUE PODRÍA SER UNA METODOLOGÍA DE EXPLORACIÓN, que consistía en la siguiente secuencia:

1. Definición de imaginarios de fuga.
2. Categorización y aprehensión de objetos de fuga; inicialmente 5 tipologías.
3. Recolección y disposición de imágenes/objetos captados (originarios de los viajes y también personales). Aquí se establece una distinción de «cosas», en tanto crudas, o elaboradas.
4. Experimentación visual.

81

Los resultados de esta tentativa de clasificación puede ser revisado en los anexos de este informe. Durante el desarrollo de esta secuencia metodológica surge la necesaria pregunta; ¿tiene sentido categorizar?

(B) NUEVA TENTATIVA DE CATEGORIZACIÓN DE OBJETOS DE FUGA, a partir de la observación del material reunido hasta entonces, proveniente del trabajo de campo y los casos de estudio.

Categorización objetos de fuga:

1. Trayectoria.
 - 1.1 Trayectoria investigación
 - 1.2 Trayectoria sujetos
 2. Paisaje
 - 2.1 Paisaje investigación
 - 2.2 Paisaje sujetos
 3. Espacios
 - 3.1 Espacio investigación
 - 3.2 Espacio sujetos
 4. Afectos
 5. Vida doméstica.
 6. Discurso
- #*Bonus*: anotaciones mías.

(C) REFLEXIÓN SOBRE LAS CATEGORÍAS DE COSAS. Si no tiene sentido separar en categorías etnográficas o temáticas a los objetos de *fuga*; entonces se vuelve necesario explicar que posiblemente, el orden que me permita a mí

trabajar, tenga un vínculo más estrecho —entre otras cosas— con la forma y materialidad, sean estos; audios, videos, mapas, apuntes, dibujos, transcripciones o fotografías; y con sus heterogéneas procedencias.

(D) ME INTERESA POR UNA SECUENCIA DE TRABAJO QUE IMPLICA: producir, mirar, disponer, decidir. En específico;

1. Reviso un primer caudal de fotografías que imprimí (cerca de 100 hojas en blanco y negro, con 4-6 fotografías por hoja), de la casa donde vivo en El Manzano, y las organizo intuitivamente sobre una superficie amplia. Este caudal se constituye principalmente de fotografías, mapas, anotaciones y dibujos que comienzo a disponer con el fin de verlo en totalidad.

2. De esta primera acción resultan agrupaciones de fotografías más o menos homogéneas en términos temáticos, de composición y saturación. En el ejemplo del cual expongo una parte en las dos siguientes imágenes, fui concentrando todo lo que ocurría afuera, encontrándose variedad de vegetación y contextos (patio, plantación de nogales, entrada de la casa, cerro, etcétera). Luego fui reordenando dentro de la misma agrupación, y desde ahí surgen los primeros ejercicios de montaje o collage.

82



INVIERNO

(A) EXPERIMENTACIÓN CON COLLAGE DIGITAL.



83



(B) NOTA SOBRE PARÁMETROS PRÁCTICOS Y CONCEPTUALES; este es un trabajo de recolección de estrategias que se materializan y en ese sentido son tema de interés para la cultura visual. Recolecto segmentos (de diversa procedencia y materialización) de ciertas situaciones y lugares fugados. Reflexiono sobre el interés en un ritmo de captura que guíe el proceso, pero pronto lo dejo de lado, a favor de una documentación experimental y sensible que —por sobre todo— dé cuenta de mi experiencia subjetiva en torno al despliegue material de fugas.

(D) RETOMO EL TRABAJO DE DISPOSICIÓN DE IMÁGENES (principalmente con las fotografías tomadas durante los primeros meses de vivir en el Manzano). Reordeno algunas cosas y empieza a emerger un primero formato parte de este proyecto; las láminas; aquello que había organizado en tres de las paredes de mi habitación (con el uso de un masking tape y plumones sharpie) ahora pasan a re-disponerse en varias cartulinas.





85

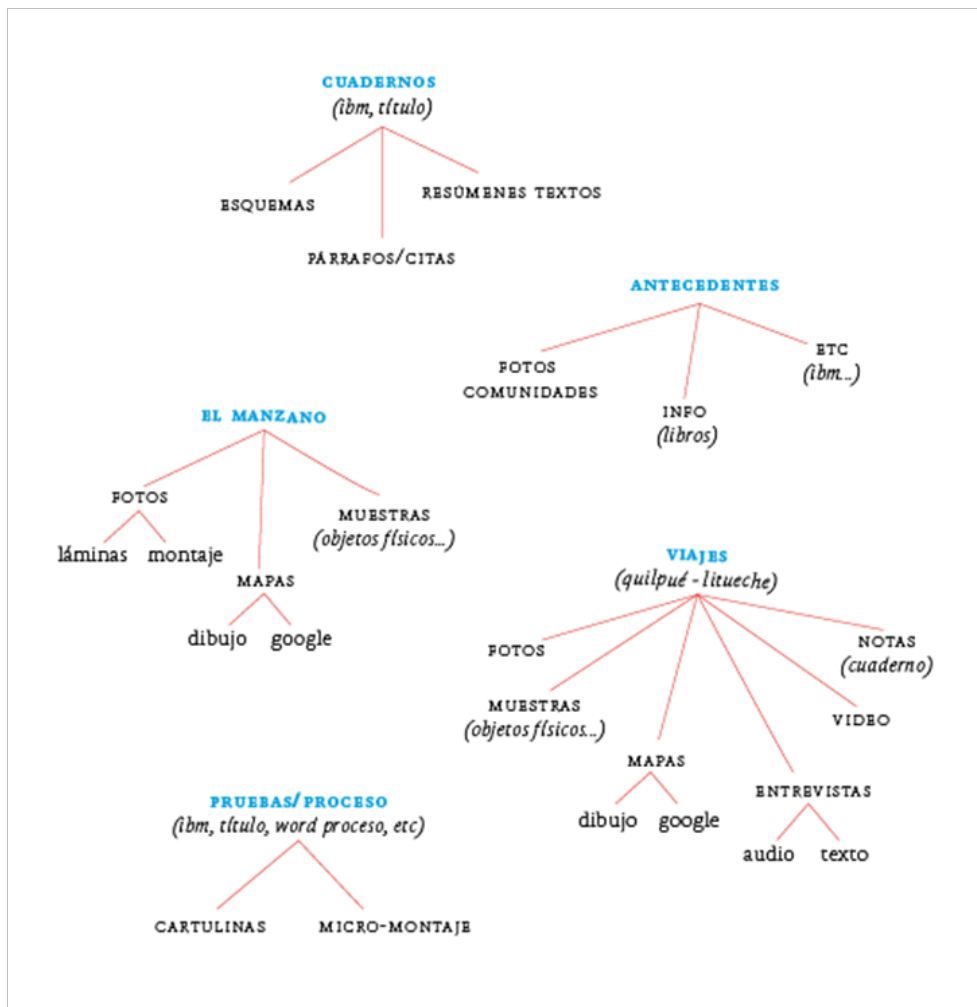




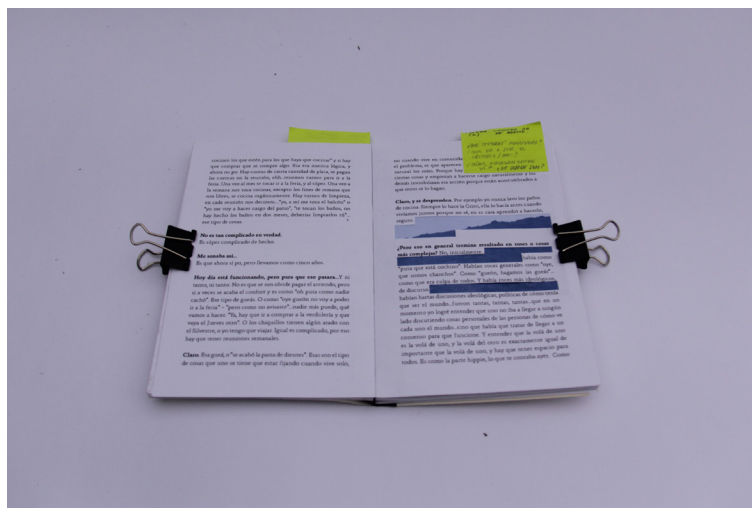
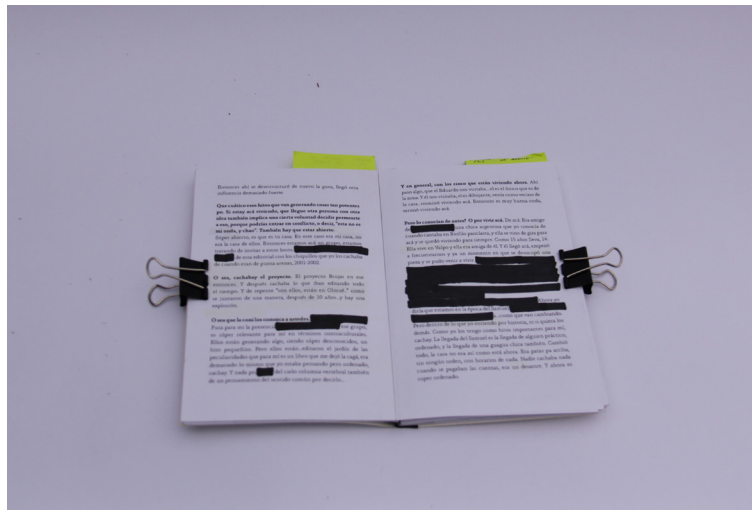


(E) REFLEXIONO EN TORNO A UNA COMPRESIÓN DEL MATERIAL REUNIDO, en tanto informativo/procesual y estético, comprendiendo que el desarrollo editorial de este proyecto debe dar cuenta de aquella convivencia metodológica.

(F) REALIZO UN ESQUEMA OPERATIVO DE LAS TIPOLOGÍAS DE MATERIAL Y SUS POSIBLES FORMATOS. Me interesa que los diversos formatos de impresos puedan dialogar entre sí, en ese sentido me cuestiono por diversos asuntos prácticos que ayuden en esto; como las posibilidades de formatos y las diversas formas de encuadernación e impresión.

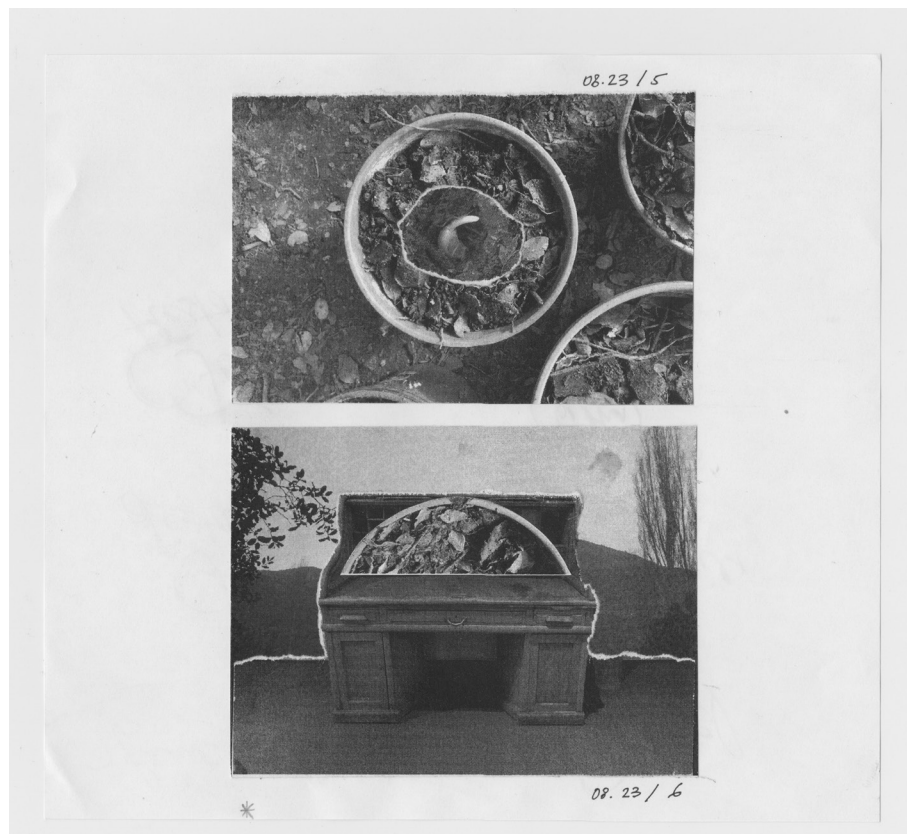
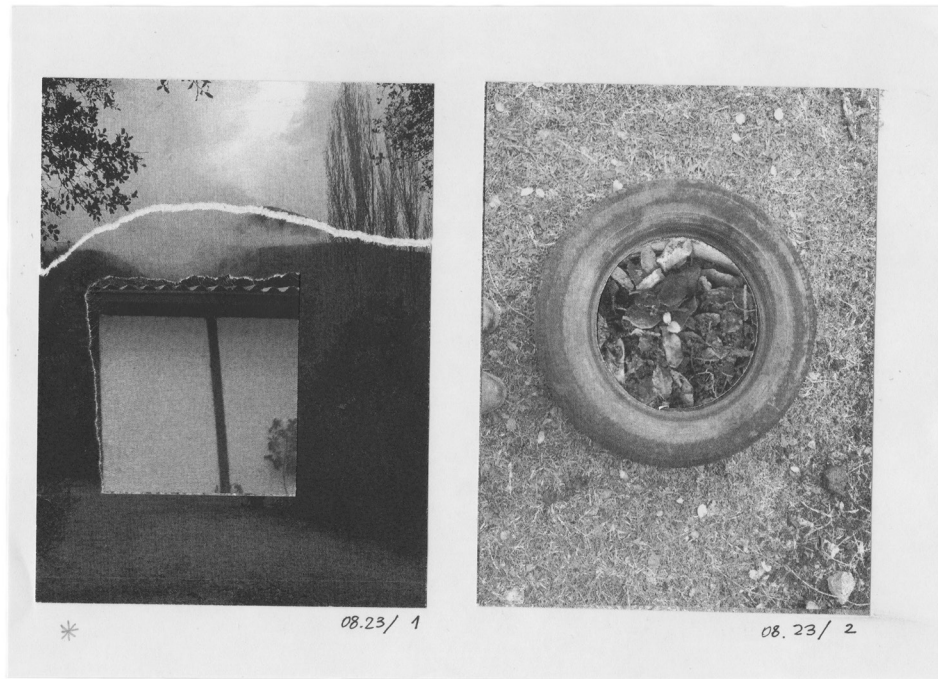


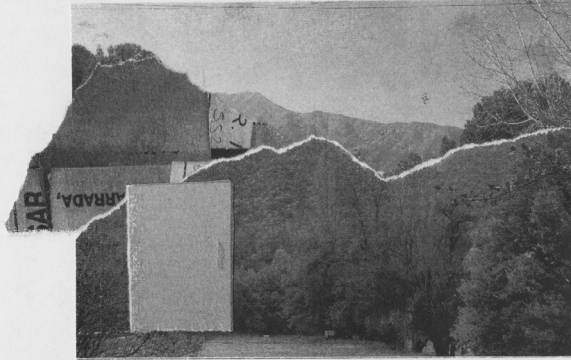
(G) CONSTRUYO LA PRIMERA MAQUETA DEL FORMATO DE CONVERSACIONES O «FRAGMENTOS», donde por el momento, me dispongo a compartir una transcripción de las conversaciones sostenidas durante los casos de estudio. A partir de esta primera aproximación al formato y la materialidad surge la tensión sobre aquella información que estaría interesada en compartir, y la manera de hacerlo. Aquello significó pasar de tachar con plumón la parte del texto que quería mantener fuera del proyecto, a realizar recortes en el papel surgiendo una «máscara» que se rellenaría con imágenes del lugar donde fue llevada a cabo la conversación.



(H) EXPERIMENTACIÓN CON COLLAGE ANÁLOGO. A partir de imágenes que «sobraron» del proceso de creación de láminas realizó los primeros ejercicios de collage análogo vinculados a este proyecto de título.

90





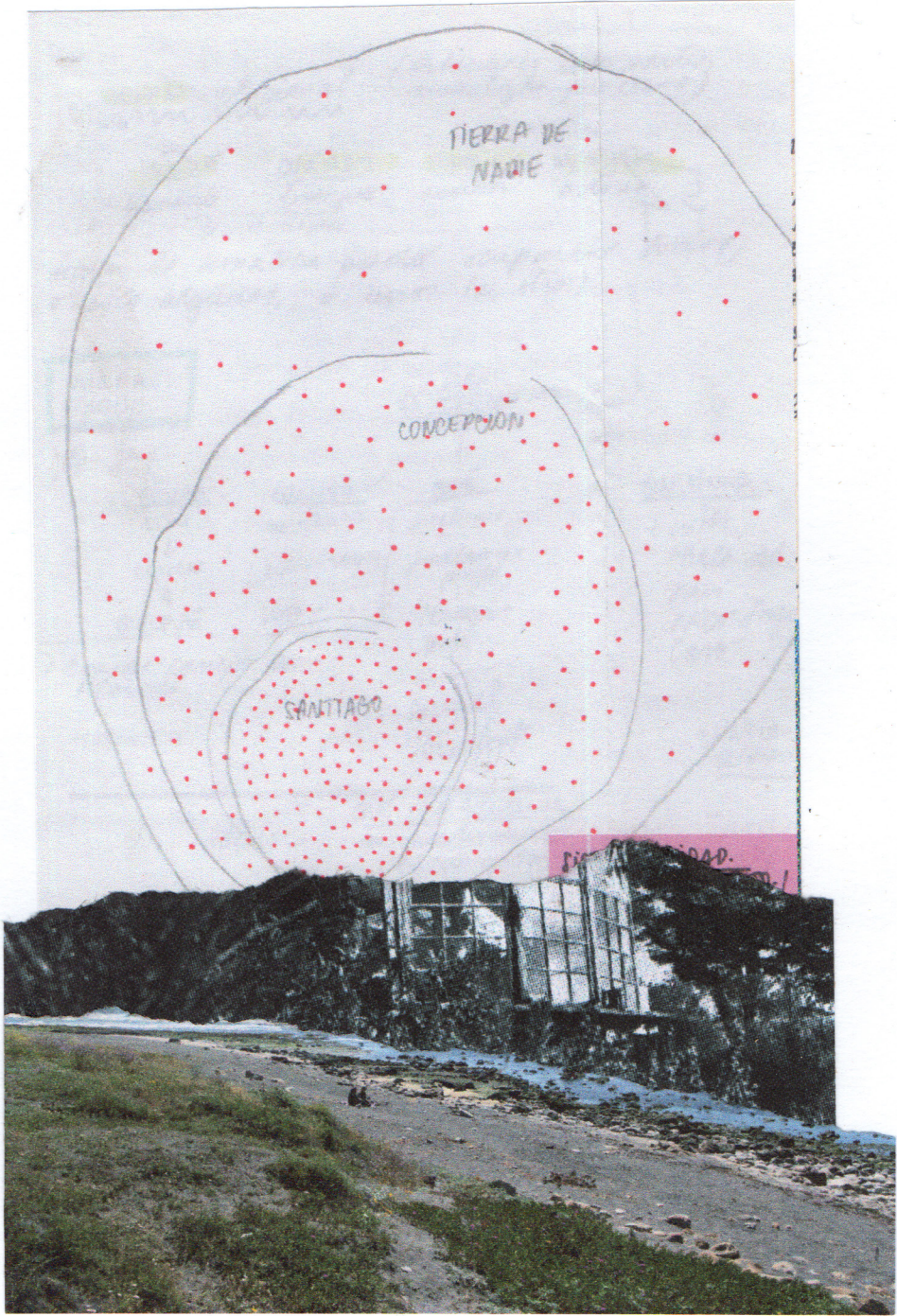
*

08.23 / 3



*

08.23 / 4



PRIMAVERA

(A) LÁMINAS. Realicé pruebas de impresión para determinar el formato final, contraste y composición. Además probé integrar texto manual con un plumón permanente de punta redonda. Hasta el momento estás láminas han aparecido como manera de abordar una primera etapa de observación a partir de los casos de estudio; es decir corresponden a una tarea de memoria-asociación, y también de creación en el momento.

93

(B) CUADERNO DE TRABAJO. Redacté las primeras tentativas de introducción o «abstract» para integrar al cuaderno de trabajo, a modo de explicación de lo que allí habrá de encontrarse.

(C) COLLAGE. Aun queda pendiente la suma de otras variables, de otras tipologías de imagen que sirvan a la configuración de un formato más cercano a las láminas. Esto podría servir al desarrollo de una especie de lámina de estudio-creación que trascienda los casos de estudio. Me interesa reagrupar y confrontar ciertas imágenes mediante procedimientos de montaje; recortar y reordenar para crear algo nuevo, dotado de narrativa. Realizo algunos otros collage integrando el material proveniente de mis cuadernos de trabajo (del proceso de imb y título).



(D) LÁMINAS. Realizo pruebas de impresión a doble cara, en cartulina española. Para ello, las cartulinas (formato inicial) fueron digitalizadas mediante escáner, lo que me permite re-ajustar su formato a mis intereses.

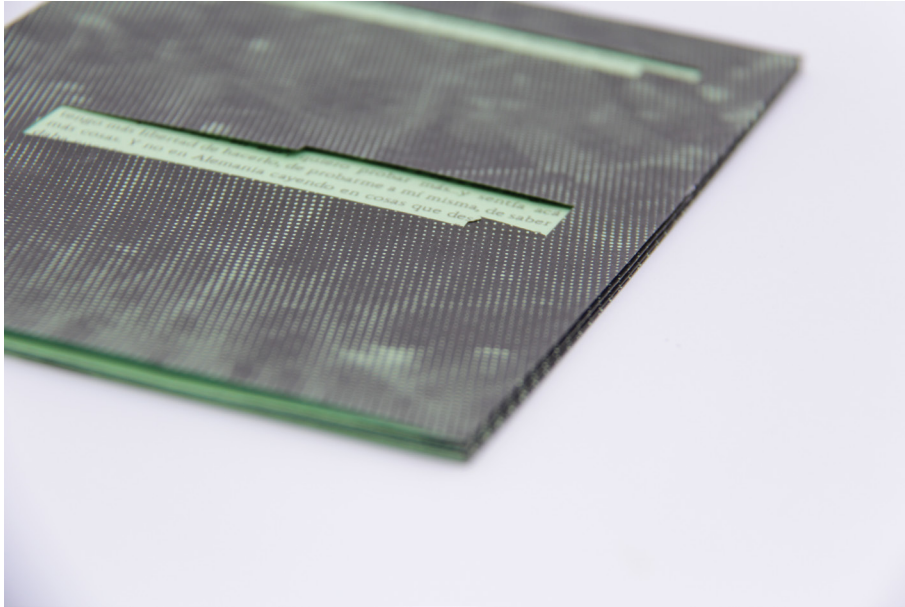
NOTA 13 DE OCTUBRE. Me parece importante mencionar que muchas —sino todas— las decisiones de diseño pasan en la medida que trabajo sobre el material. Creo que ello, entre otras cosas, se desvincula del sistema de proyecciones donde partimos por un «estudio de usuario» que determina ciertos parámetros a seguir, y a lo que debemos atenernos al momento de crear.

94



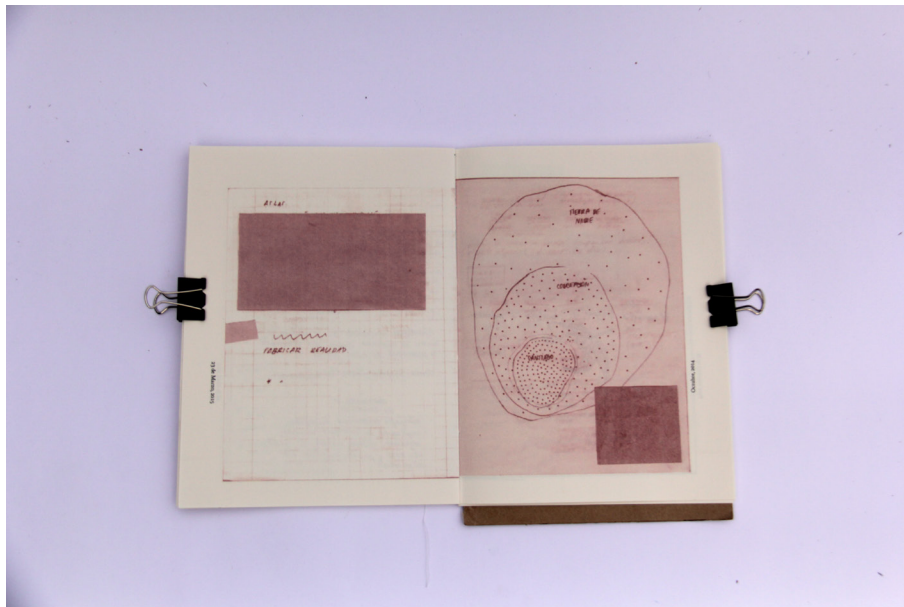
(E) FRAGMENTOS. Pruebo los formatos de cuadernillo y «acordeón», además de otra manera de seleccionar —de manera análoga— las partes de las conversaciones que expondré.

A modo de evaluación me parece que este sistema funciona bien, pero requiere un lento proceso de cálculo del espacio a cortar, considerando por un lado, que —ya sea en el formato de cuadernillo o de «acordeón»— la impresión es a doble cara y cortar por la cara a, siempre significa perder algo en la cara b, y por otro lado, considerando que este proceso de edición es originalmente análogo: leo, selecciono y recorto en el momento.

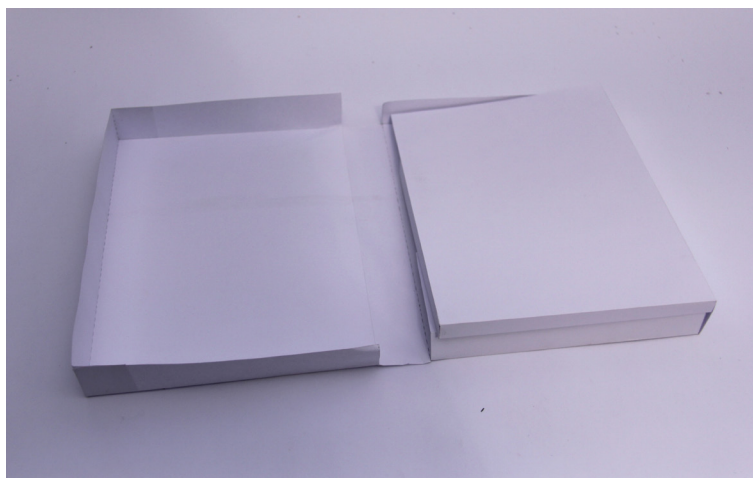


(F) GUADERNOS. Hago algunas correcciones de contraste en las imágenes escaneadas que voy a utilizar para este documento, además de ajustar la redacción del *abstract* que le acompaña. Además, pruebo algunas impresiones a una tinta (color).

96



(G) ARTEFACTO PORTADOR. Realizo algunas iteraciones en torno a la construcción de un artefacto que pueda contener a la vez que permitir el despliegue de los resultados de este proyecto experimental. Éste debe considerar preocupaciones de soporte, traslado y durabilidad en general. La definición de etapas en su construcción favorecen una lectura pausada y reflexiva de aquello que vendría a resumir un extenso proceso de indagación, casos de estudio e inquietudes personales en torno a la idea de *armar la fuga*.





97



A continuación se adjunta documentación fotográfica y algunos comentarios y reflexiones en torno al proceso de realización de este proyecto y sus partes, que viene a complementar y profundizar lo recién expuesto, esta vez diferenciado según categoría de documento: cuaderno de trabajo, fragmentos o conversaciones, láminas y artefacto portador.

Considero aquello un necesario aporte para la comprensión de la deriva creativa que guió este proyecto; ya cercano a su etapa final. Este proceso de la realización incluye la preocupación (siempre atenta a la economía de recursos) por formatos y soportes, materialidad, decisiones cromáticas y tipográficas entre otras.

CUADERNO DE TRABAJO

PRIMERA ITERACIÓN

Con esta bitácora de proceso y antecedentes se busca, de manera preliminar, ofrecer una muestra del material de trabajo que cruza este proyecto. Aquí se superponen fotografías, apuntes, dibujos y diagramas en relación al trabajo de campo; algunas anotaciones de literatura vinculada a los aspectos que fundamentan este proyecto y las primeras experimentaciones visuales realizadas hace ya un año. El origen material de estos son al menos cuatro cuadernos de apuntes —o bitácoras— utilizadas entre los años 2014 y 2015.

Se cosieron cuadernillos en hojas bond tamaño carta y oficio. El caudal de material recién mencionado (en tanto imágenes de *fuga*) fue escaneado desde mis cuadernos, luego impreso, recortado y puesto a dialogar en la página. Al comienzo privilegié ordenes de tipo cronológico que más tarde —también en la indagación teórica— puse en discusión.

99

La figuras 3 y 4 aparecen como muestra de un proceso análogo de edición de contenido inicial, que tuvo por resultado asociaciones visuales no deseadas. Si bien me interesaba prescindir de mostrar el material en estado «puro» y sistemático, por el momento esta primera iteración adquiere algunas dimensiones de difícil lectura que será necesario mejorar.

Estas maquetas—como el resto que le siguen— fueron impresas en el Manzano, con una multifuncional epon tx-211, sistema de tintas continuo integrado. Los pos-it corresponden a anotaciones posteriores que realicé con el fin de tomar apuntes de aquello que me pareciera interesante o urgente volver a revisar.



fig.1

SEGUNDA ITERACIÓN

En esta etapa se toman algunas consideraciones en torno a la sistematización de ciertos códigos visuales. En primer lugar, de aquí en adelante las impresiones se realizan a *una tinta* como primera condición para una economía de recursos, como se ve en la figura 6 esta varía entre negra y roja. En segundo lugar se prueba una segunda manera de edición de contenido; de forma análoga —antes de escanear— a cada imagen por editar le superpongo trozos de papel de diversos tamaños. Por otra parte se decide —tarea que se extiende también a las demás maquetas— incluir como portada un breve texto de presentación del material.

Para aludir al trabajo de campo (figuras 8 y 9) se prueba agregar el formato de LÁMINA al interior de sus páginas.

101



fig. 5

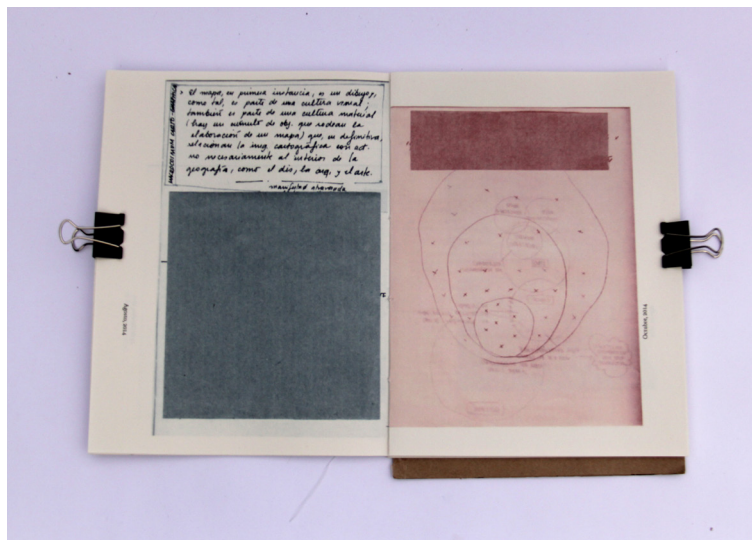


fig. 6

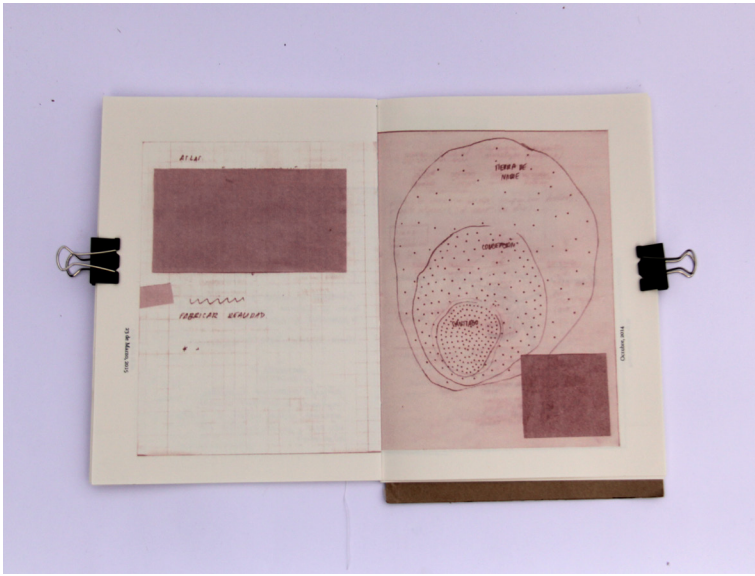


fig. 7



fig. 8



fig. 9

TERCERA ITERACIÓN

En esta oportunidad los aportes tienen que ver con la decisión de incorporar algunas portadillas con texto digitalizado que aporte en la legibilidad de la bitácora.

Se prueba la impresión (figura 14) en papel de color azul con tinta también azul.



fig.10

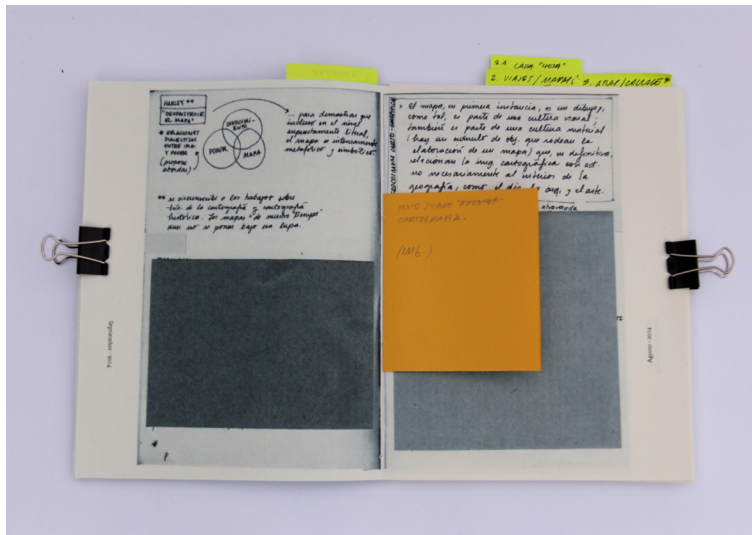


fig.11



fig. 12



fig. 13

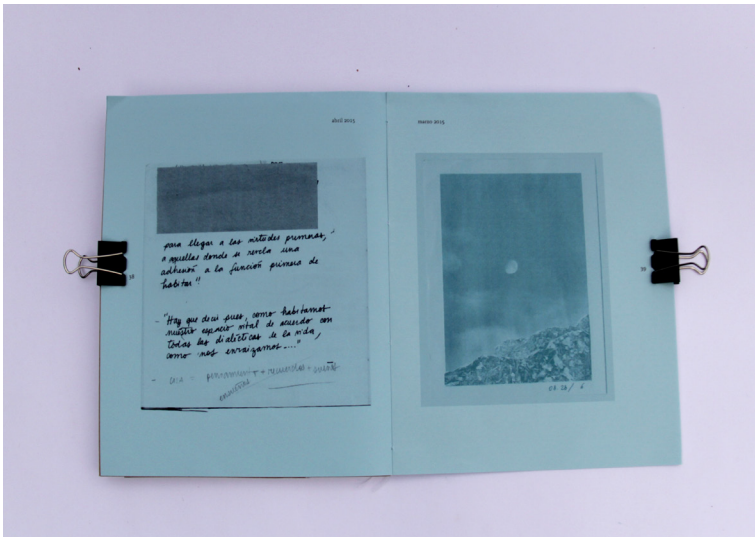


fig. 14

CUARTA ITERACIÓN

Este último estado de proceso viene a definir aspectos finales de la bitácora. El texto de presentación ha de ser breve y explicativo. El uso de cartón kraft para la portada obedece únicamente a razones económicas (era el material que tenía disponible en ese momento) y operativas, ya que estas son aun maquetas, me excuso por no utilizar el material definitivo.

Las portadillas son ahora más claras y se dividen en: apuntes, viajes, atlas y ejercicios. Los apuntes tienen que ver con la primera etapa de exploración, los viajes con el trabajo de campo en general, el atlas con la indagación teórico-práctica en torno a esta posibilidad de construcción y los ejercicios con algunas experimentaciones visuales.



fig. 15



fig. 16



fig. 17

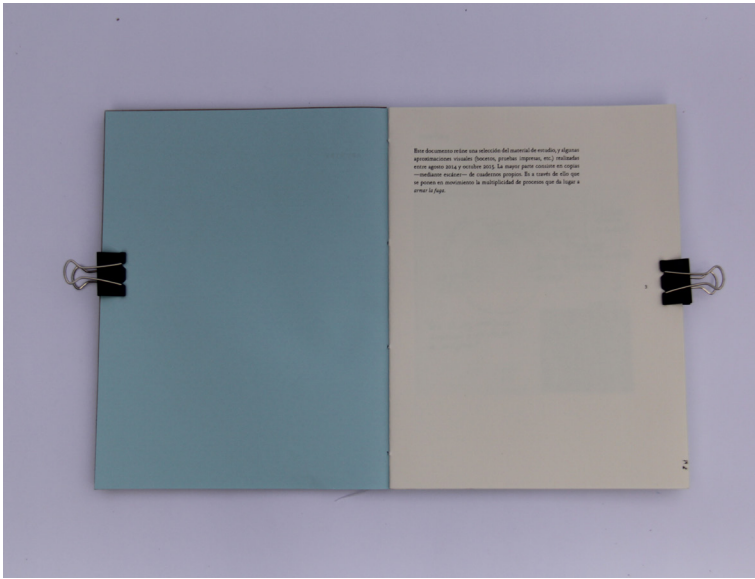


fig. 18

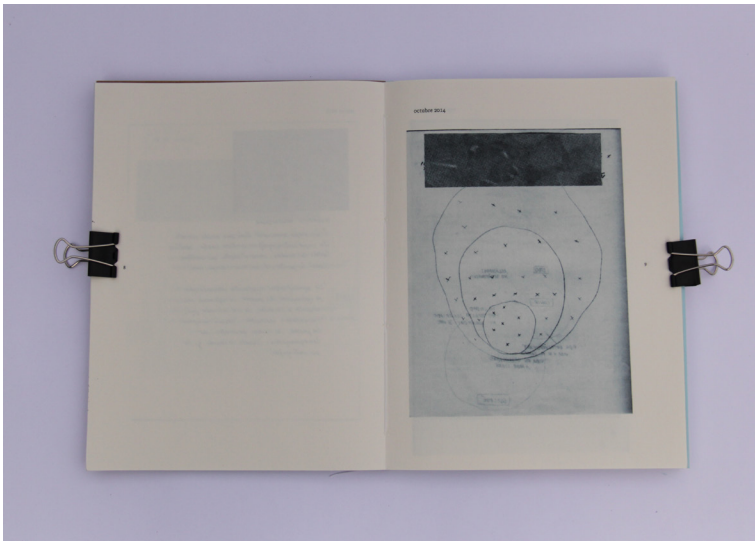


fig. 19



fig. 20



fig. 21



fig. 22



fig. 23



fig. 24



fig. 25



fig. 26

109

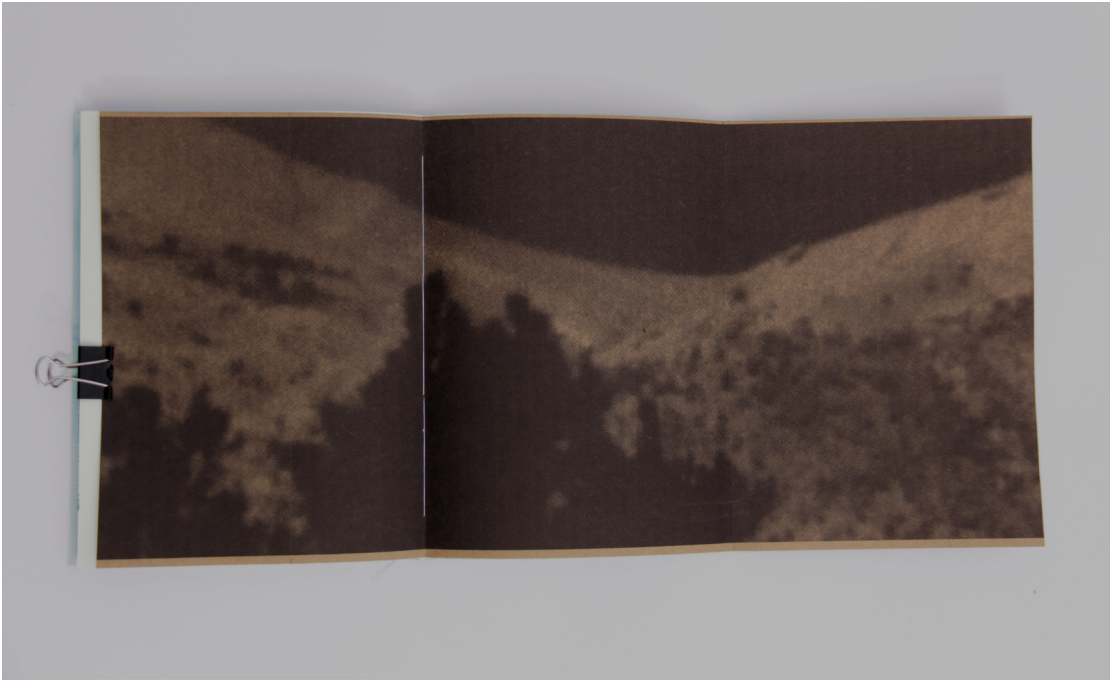


fig. 27

FRAGMENTOS O CONVERSACIONES

PRIMERA ITERACIÓN

Aquí se comienza a resolver el problema (figura 28) con la edición de contenido. En la figura 29 se muestra cómo podría funcionar a modo de máscara que dejara entrever alguna imagen o textura.

110

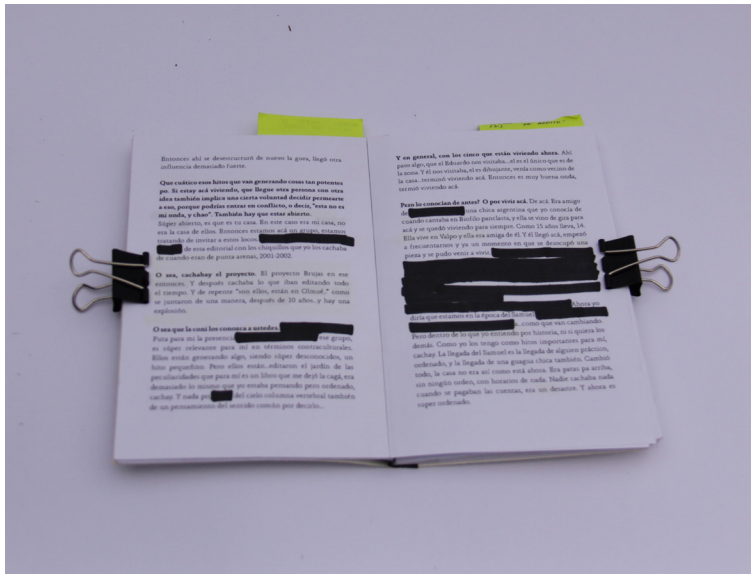


fig. 28

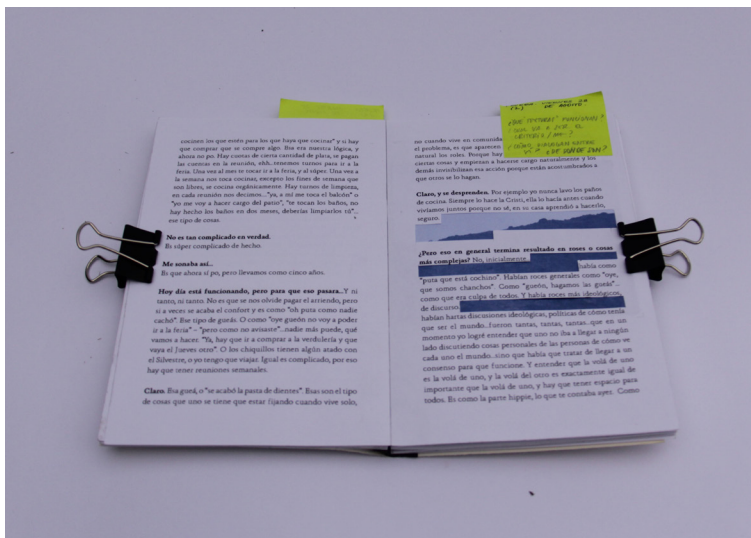


fig. 29

SEGUNDA ITERACIÓN

Al experimentar con la encuadernación se propone la idea de «acordeón» (figuras 30. 31 y 32), que visualmente es muy interesante pero a la vez, condiciona la edición en tanto al hacer una máscara en una columna de texto ya no se puede recuperar esa información. En el caso del acordeón utilicé tinta inject negra sobre cartulina amarilla. Conviene agregar que el acordeón permite una lectura por cada cara del papel.

Se prueban otros métodos, incluso el perforado con dremel (figura 36) para realizar costura de saco de harina (al tirar de un extremo se desarma, pudiendo desplegarse el acordeón en su totalidad y apreciar la imagen-textura completa)



fig. 30

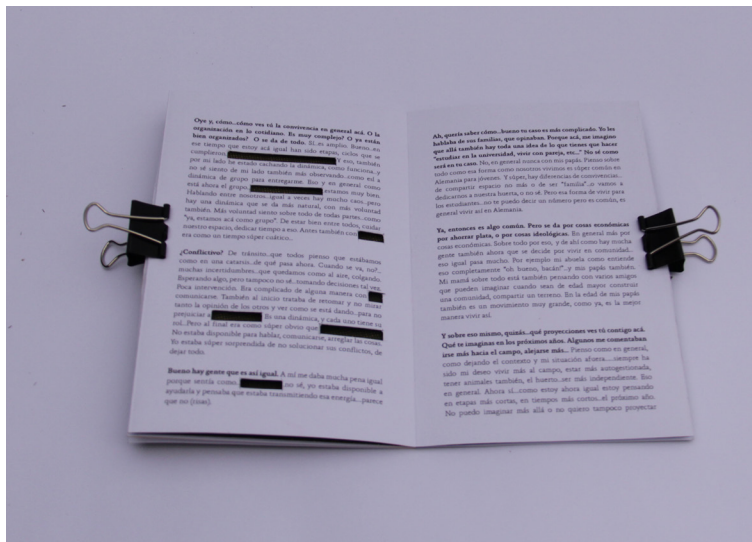


fig. 31



fig. 32



fig. 33

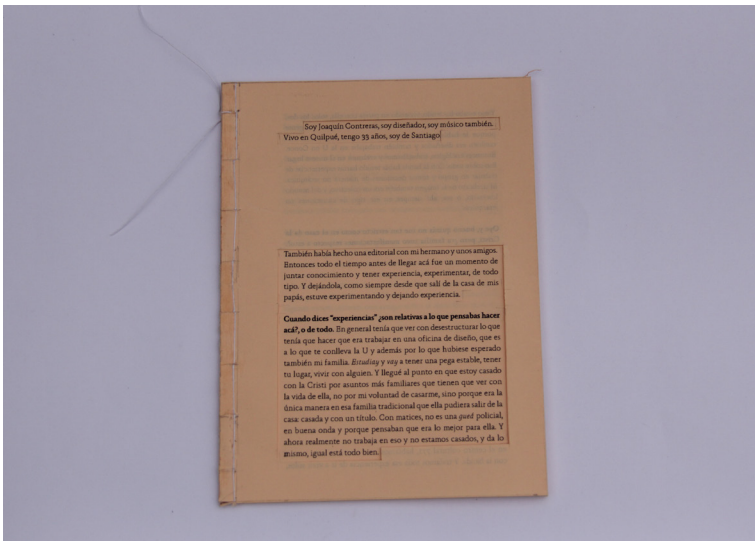


fig. 34

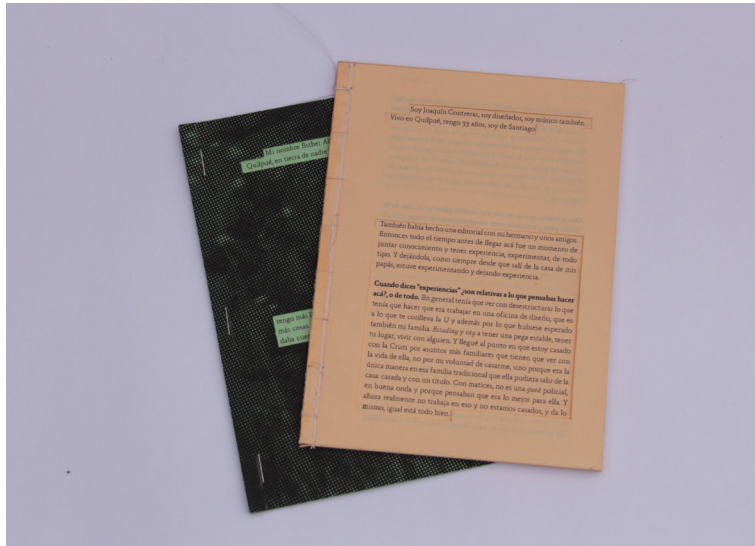


fig. 35



fig. 36

TERCERA ITERACIÓN

Pruebas de material para la portada, así como cierta organización en torno al texto de portada; se incluye un «nombre de fantasía», la fecha y descripción del texto («conversaciones con....»).

Además se indaga en la posibilidad de entintar el lomo y/o laterales de esta encuadernación. Se prueba con una mezcla de témpera que intenta igualar el color del papel de portada (no obtiene buenos resultados principalmente porque al secarse no tiene una terminación limpia y se desprende algo de tinta al contacto) y también con plumones. Queda pendiente experimentar con anilina.

Atendiendo al resultado anterior, donde se recortaba texto para dejar entrever otro, me parece que aquella acción toma demasiado tiempo y dedicación, además de que al verlo replicado en al menos siete entrevistas comienza a perder interés. Se opta por tomar aquella acción como la práctica que define el contenido, pero para el prototipo final se opta por borrar el texto de manera digital.

114



fig. 37



fig. 38



fig. 39



fig. 40



fig. 41



fig. 42



fig. 43

LÁMINAS

PRIMERA ITERACIÓN



fig. 44

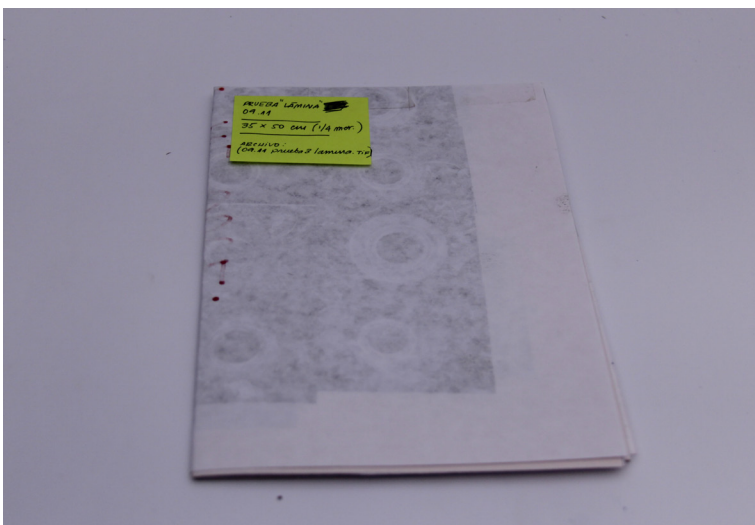


fig. 45

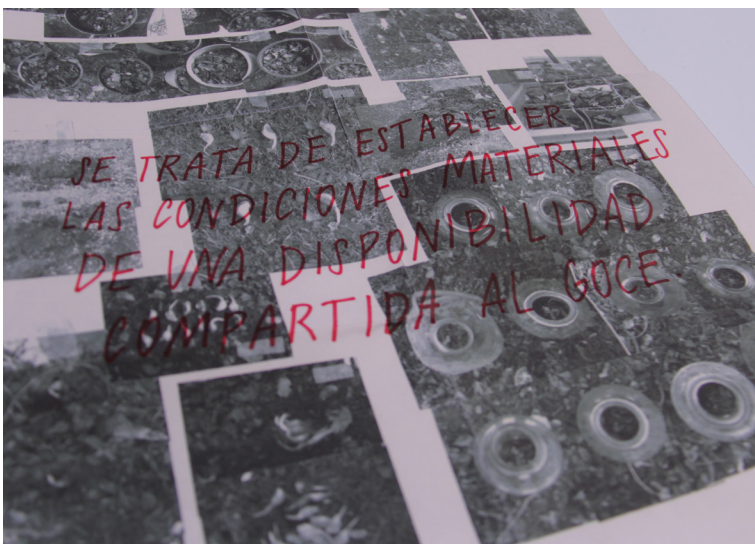


fig. 46



fig. 48



fig. 47



SE TRATA DE ESTABLE-
CER LAS CONDICIONES
MATERIALES DE UNA
DISPONIBILIDAD COM-
PARTIDA AL GOCE

fig 51

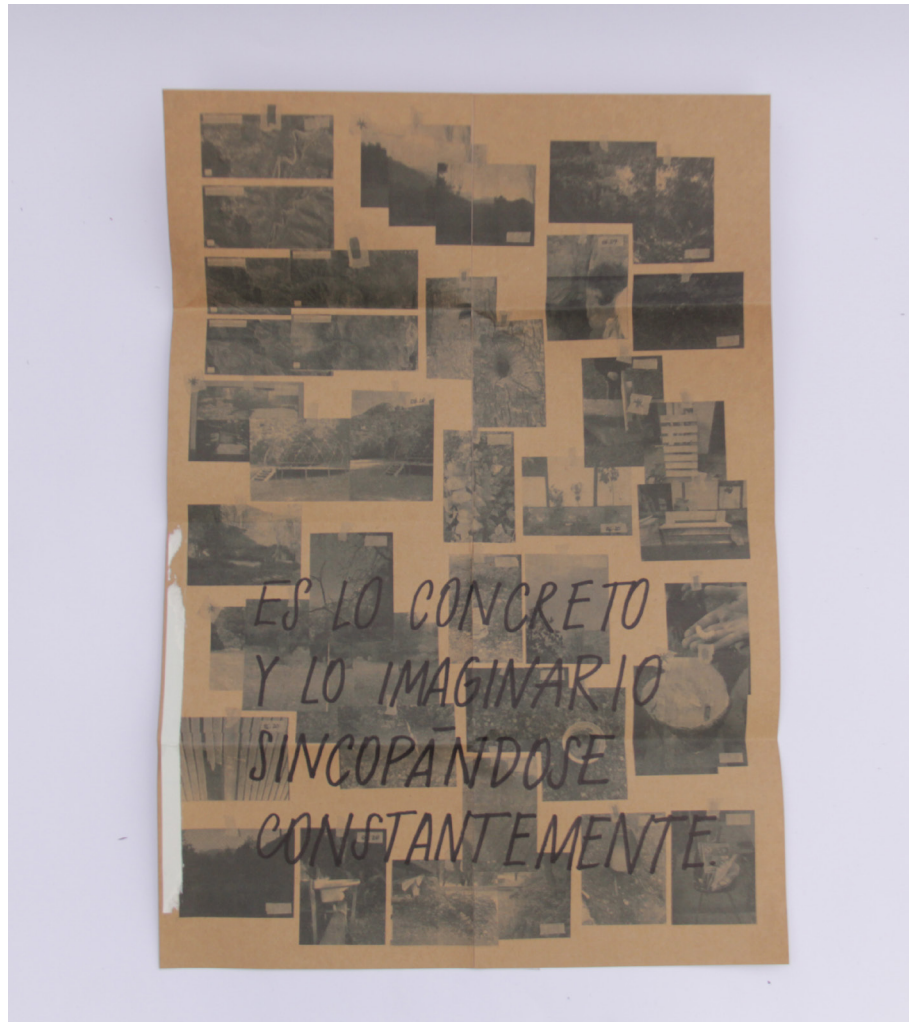


fig. 52

SEGUNDA ITERACIÓN

124



fig. 55

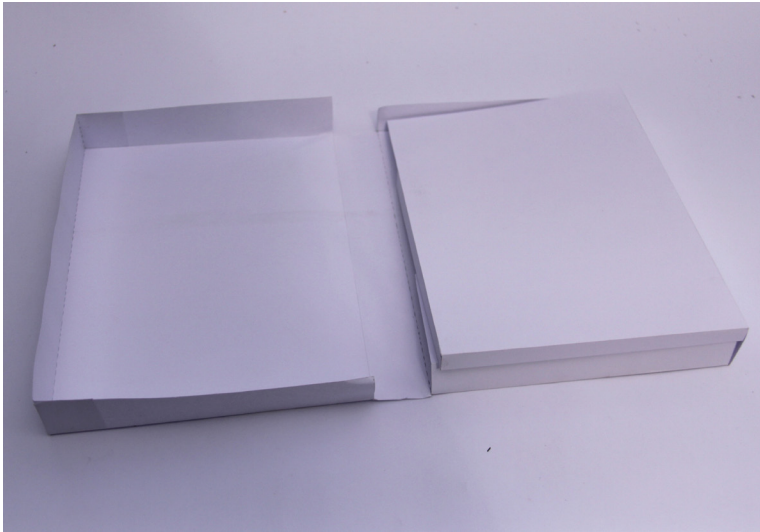


fig. 56

TERCERA ITERACIÓN

* NOTA. La tela para forrar este prototipo de contenedor se escapa en parte de los parámetros visuales que me interesan (me parece que la tela de forrar debería ser de un carácter más neutro con el fin de dar relevancia al contenido). Se utilizó únicamente por ser un prototipo y como una manera de usar el material que tuviera disponible.

En el prototipo final se podrán apreciar los materiales definitivos.



fig. 58



fig. 59



fig. 60

COLLAGE

PRIMERA ITERACIÓN

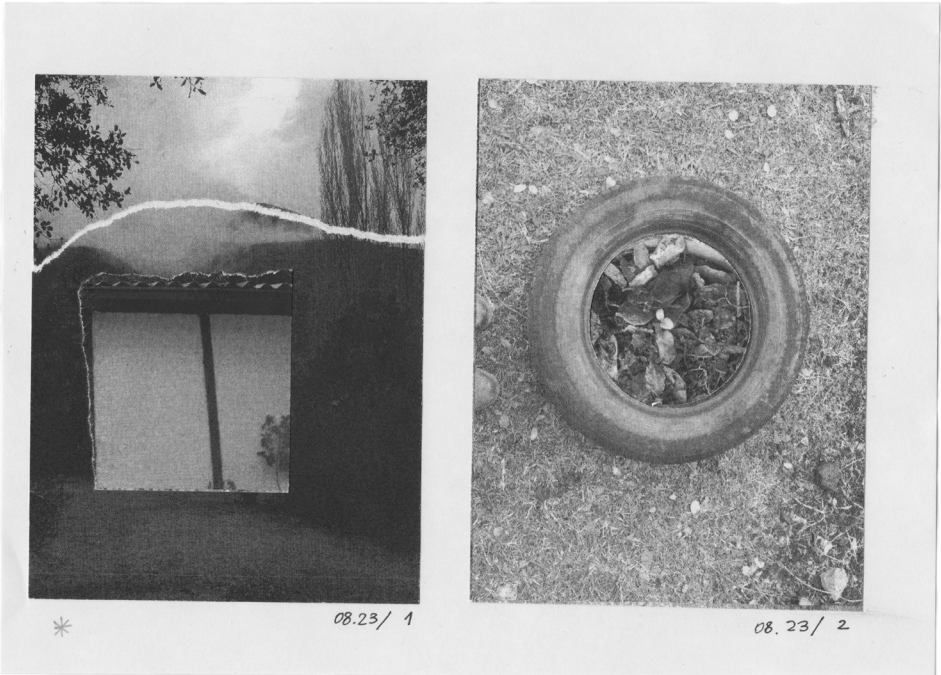


fig. 61

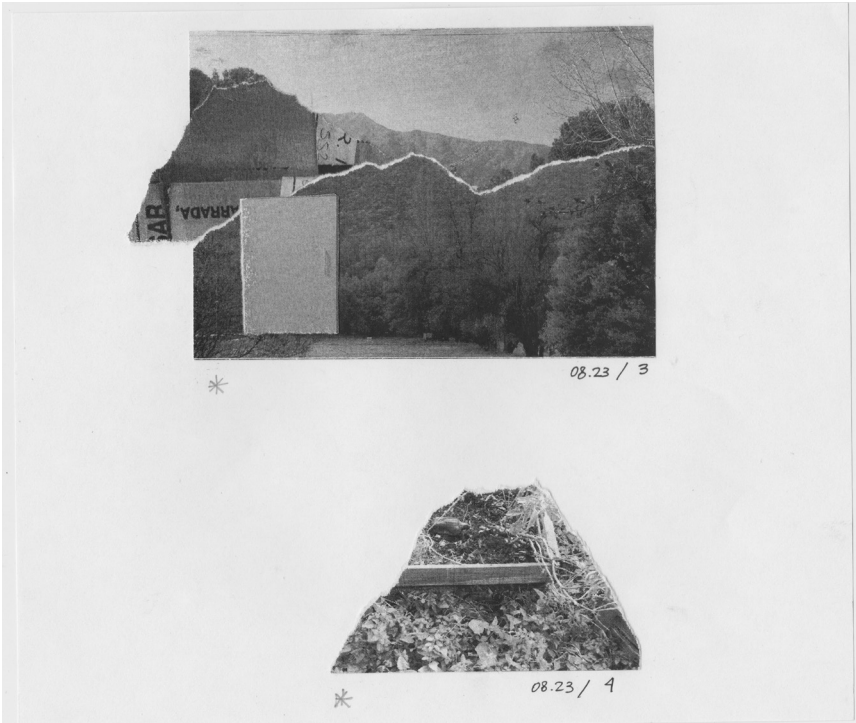


fig. 62

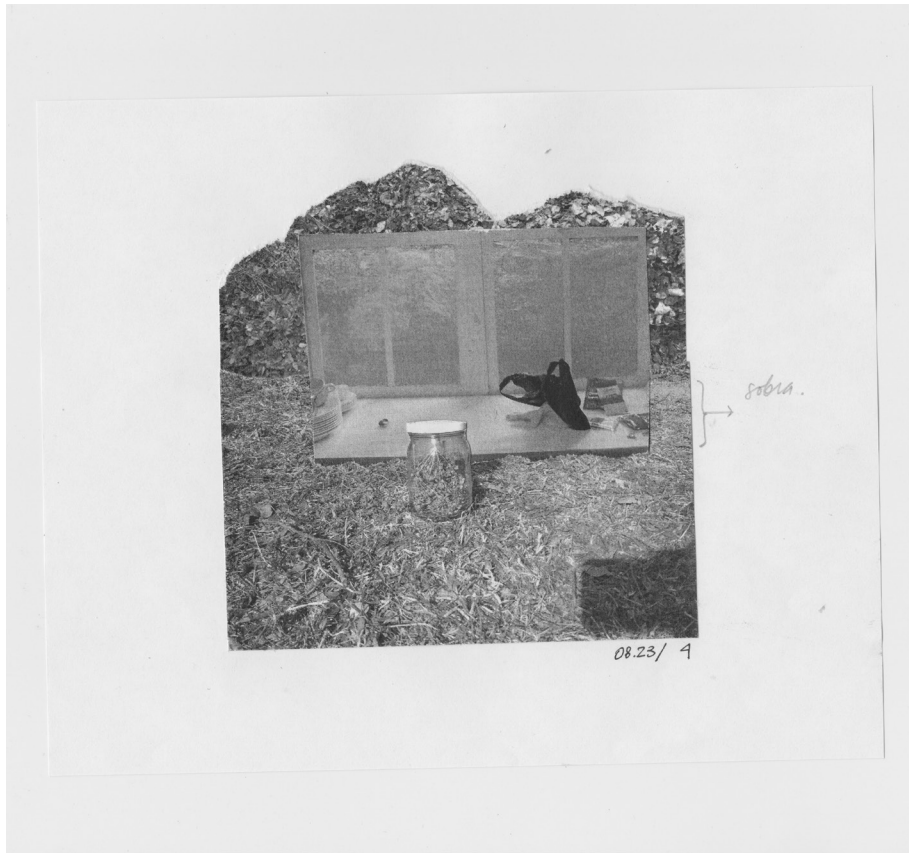


fig. 63

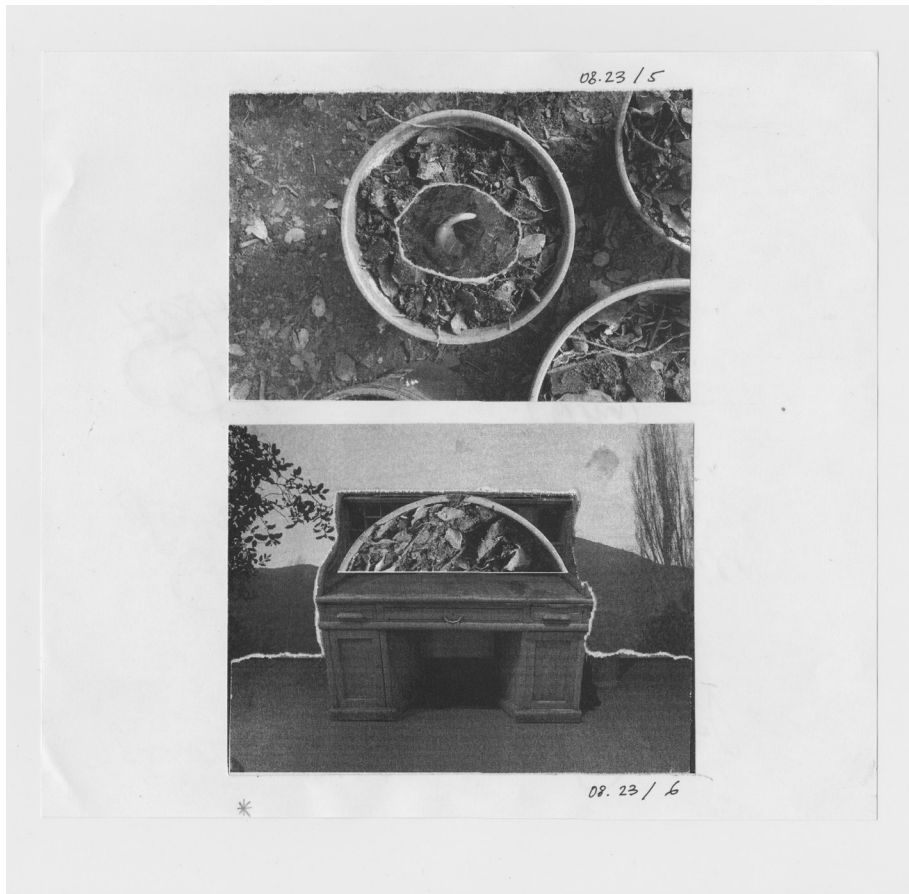
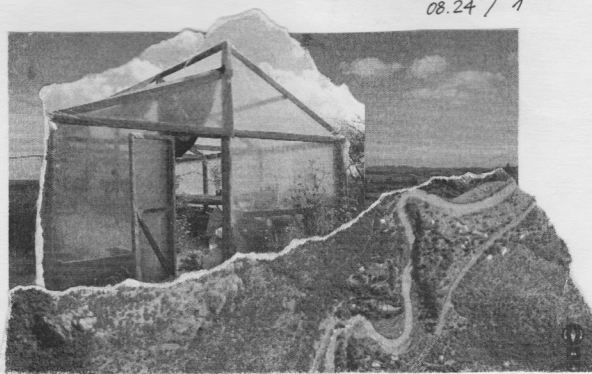


fig. 64



08.24 / 1



08.24 / 2

fig. 65

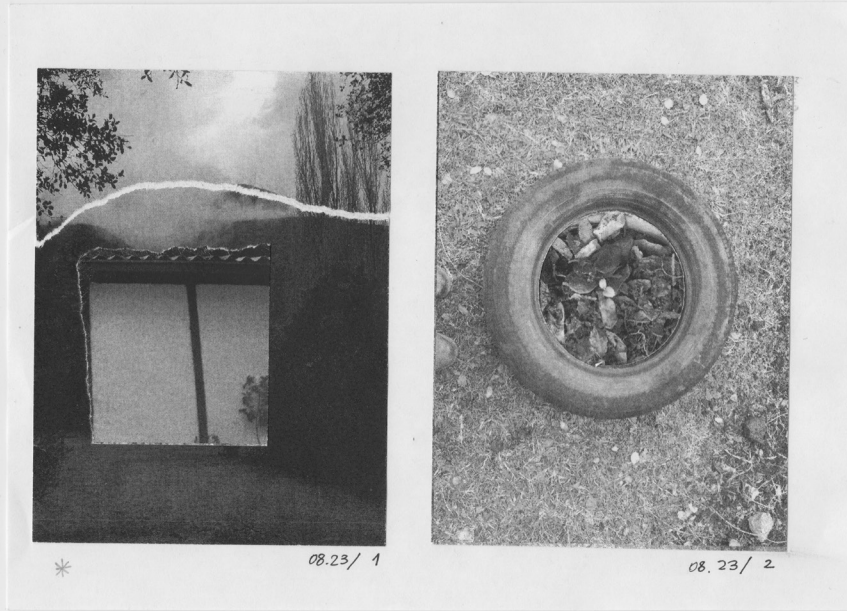


fig. 66



08.24 / 3



08.24 / 4

fig. 67

SEGUNDA ITERACIÓN

132



fig. 69



fig. 70

Montaña s
 por la ero
 des donde v
 bitantes de
 nas que ca
 cio ni por l
 tén marcad
 —rostrós de
 contrar tos
 Cerca de ell
 o, por lo m
 gunas perm
 demasíadas
 mensidad d
 todavia a s
 ta barrera c
 selvas del
 neo. queda
 sibles que
 y más inco
 más inabo
 velan a m e
 territorios.
 nos reinan
 salvajes, o
 em piazad
 civilizados l
 peranzas m
 me da muc
 universal. L
 nos y con s
 abastecidos
 flim ad os
 to o gran
 hace
 t e



72

NOMBRE	CAPITAL	PROVINCIAS	CAPITALE	SUPER
--------	---------	------------	----------	-------



PROPAGANDA
 CLARIN

fig.71

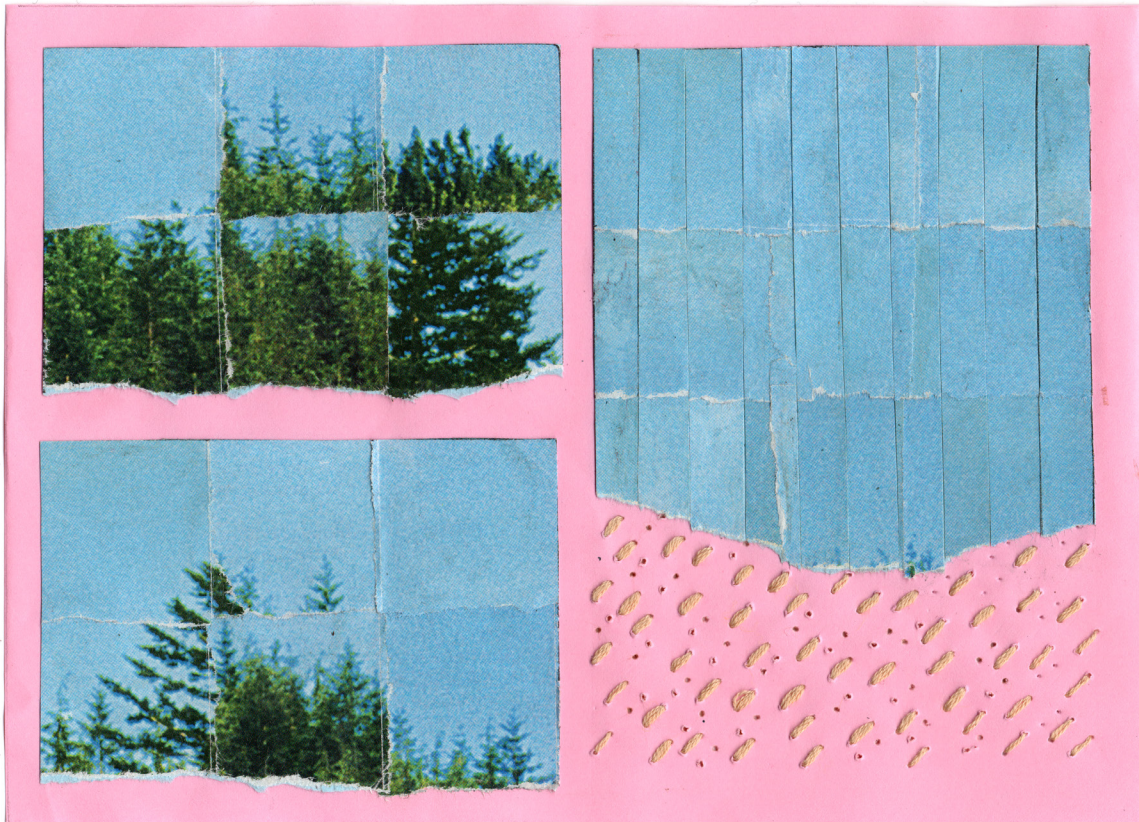


fig. 72

PROTOTIPO FINAL

Este prototipo considera la realización de una autopublicación, en tanto muestra o enunciación del procedimiento experimental, documental y creativo que significó cartografiar el *despliegue material de fugas*. Aquella se compone, en concreto, de un artefacto portador donde se alojan las siguientes tipologías de documentos: láminas, fragmentos, cuaderno de trabajo y collage. Todos ellos corresponden a publicaciones de pequeño formato, producción y encuadernación artesanal.

Ya que el prototipo final, al momento de imprimir este informe aún se encuentra en desarrollo, esta etapa quedará pendiente para ser retomada durante la defensa de este proyecto de título.

LÁMINAS

1/4 mercurio (desplegado).

ANTECEDENTES

1/2 oficio.

FRAGMENTOS/CONVERSACIONES

1/4 oficio

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Finalizado este proceso, me intereso por desarrollar conclusiones que hagan mención a los aspectos estructurales de este proyecto, a través —principalmente— de las reflexiones surgidas en torno al proceso creativo, de experimentación y producción de este *armar la fuga*. En tanto investigación experimental y exploratoria, este proyecto me permite confirmar que aquella forma —experimental— de abordar un problema de diseño, bien pueden considerarse manera válida, en tanto su relación con lo *desconocido* puede vincularse a la producción de conocimiento y formas de subjetivación alternativa.

En aquella misma línea, considero que la categoría experimental acoge de manera afortunada este proyecto, ya que al comenzar a desarrollar e indagar en torno a las preguntas que originan esta investigación fue necesario acercarse a los márgenes de la disciplina, hacia la cartografía, los estudios culturales y el recorrido del espacio; para luego «volver» a sus dominios a través de las metodologías y el proceso creativo, en particular. Agradezco profundamente la oportunidad de reflexionar críticamente en torno a temáticas de interés político-cultural, en tanto esta sería una oportunidad concreta para *pensar y hacer* en diseño, dejando de lado la producción en/de masa y el paradigma usuario-consumidor.

Valoro la oportunidad de investigar a la vez que hacerme cargo de todas las etapas vinculadas al desarrollo de un proyecto, esto de seguro significa un refuerzo a mi desarrollo académico y profesional al momento de enfrentar trabajos futuros, ya sea en un contexto autoral, como ha sido el carácter de este trabajo, u otros. Me parece relevante, mencionar el interés e importancia de contar con un espacio de trabajo placentero; vivir en el cerro no es tanto aislarse como encontrarse con otras dimensiones de lo que llamamos vida, trabajo y amistad. Aunque no es posible medir con exactitud las incidencias emocionales, reflexivas y creativas de un *espacio* u otro al momento de desarrollar un proyecto, la mayor parte de este trabajo —sus fundamentos, intereses y desarrollo creativo— se concreta a orillas del cerro, bajo litres y álamos; próximo a todo lo que importa. Tanto a ello, como a los afectos puestos en juego, a las personas interesadas y al ocio creativo, debo que las cosas resultaran de esta manera.

DESPLIEGUE Y CREACIÓN DE IMÁGENES EN FUGA

La forma de elaborar imágenes que este *armar la fuga* favorece, con el foco no solo en el resultado sino en los procesos creativos que subyacen y comprenden una dimensión política de esta, conduciría a nuevas formas de recepción y «lectura» de imágenes, más emparentadas con una actitud reflexiva que pasiva por parte del «observador». Al menos ese impulso animó esta deriva y su materialización en forma de autopublicación.

Documentar la experiencia de una acción cartográfica en tanto fenómeno relevante para la práctica del diseño, implica un estudio y trabajo creativo íntimo, no por ello indiscrutable, en torno al objeto de estudio ó *despliegue material de fugas*. Nunca sostuve como interés manifestar de manera explícita y mimética la serie de acciones sucedidas a partir de mi deriva político-creativa sobre la fuga o los casos de estudio, sino en articular una serie de documentos que hablaran de ello con plena conciencia de que una representación de la experiencia es imposible. En ese sentido, este trabajo abordó posibles relaciones entre documentación e intuición, entre experiencia y la representación de ella con la posibilidad de darle sentido narrativo. En relación al problema de representar este esquivo fenómeno documentando una acción en torno a él, considero que aquella tarea requiere de una especial capacidad de *pensar-hacer* para dar forma no solo a materiales y discursos, sino a las potencialidades relacionales de la vida misma.

141

* * *

CARTOGRAFÍA COMO ACCIÓN Y MANERAS DE HACER

Considerando lo incipiente del acercamiento académico entre la cartografía y el campo de la imagen, parece relevante el aporte en esta dirección que podría significar un proyecto de diseño interesado por aquellos devenires. Las formas experimentales de conocimiento desafían las prácticas tradicionales, suponiendo un interesante desafío para la consideración sobre lo que compete a la disciplina del diseño y las maneras de abordar un proyecto desde área. La cartografía como experiencia subjetiva del espacio pone de relieve la posibilidad de una autorepresentación que no se envuelve en sí misma, sino que más bien funciona como una manera de abordar *espacios fugados* a través de mi propio devenir político-creativo, que siempre involucra otras personas y lugares además de a mí; en ese sentido es que considero lo autoral como compartido.

Que aquel esfuerzo concluya en un trabajo autoral/autopublicación, reclama una preocupación reflexiva en torno a los modos y proyecciones de esta creación. La ejecución de esta investigación incluye casos de estudio que fueron posibles de abordar mediante la cercanía directa e indirecta con alguno

de los integrantes de cada hogar. No todos los vínculos son ni se despliegan de igual manera, las diversas relaciones afectivas y los grados de cercanía coordinaron situaciones únicas, lo que permite hablar de los *lugares* desde múltiples y peculiares pulsiones; tensionando la construcción hegemónica de los espacios cuya intención cartográfica convencional tiene que ver con la homogeneización, ubicación y control de los territorios. En este proyecto son los imaginarios y las formas de subjetivación las que organizan por un lado ciertas formas de vivir, y por otro, ciertas formas de intervenir en estos espacios desde la práctica experimental y reflexiva del diseño. La cartografía es un instrumento conflictivo; asistir al giro de esta técnica hacia el campo de la imagen permitiría volver a abordar su condición política desde un interés contracultural y una vinculación con la contrainformación.

Creo que la idea de experimentación desarrollada, posibilita una *acción exploratoria* situada en la inmediatez del acontecimiento y la creación. El material muta y se desplaza continuamente lo que sugiere una *cartografía* a tiempo real; idea antagonista en tanto esta *ciencia* y en particular el mapa, se consideran como algo establecido y fijo.

Finalmente sostengo que una experimentación en torno a la *fuga*, a *espacios fugados en tanto despliegue material*, no tiene como fin —necesariamente— una representación en tanto «calco» de lo vivido. Superado aquello, puedo avocarme a las *maneras de hacer* desde la experiencia. Asumo con honestidad la posibilidad de haber dejado vacíos o directamente *errores* en relación a la realización de este proyecto, y sobre todo en relación a su traducción en un informe de título. Queda pendiente, además, una etapa de testeo mejor preparada y registrada de la que ya se fue realizada.

BIBLIOGRAFÍA

- ACERO, J.** (2011). Videodata, movimiento circular. Álvarez, E., & Blanco, M. V. (23 de agosto de 2013). Componer, habitar, subjetivar. Aportes para la etnografía del habitar. Uruguay.
- BLOG: ICONOCLASISTAS.** (2012). Recuperado el 12 de Junio de 2014, de sitio Web de Iconoclasistas: <http://www.iconoclasistas.net/post/sobre-la-practica-de-mapeo-colectivo/>
- BOURRIAUD, N.** (2001). Estética relacional. En P. Blanco, J. Carillo, J. Claramonte, & M. Expósito, Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- BURKE, P.** (2005). Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Editorial Crítica.
- CANCINO, L.** (10 de octubre de 2014). Entrevista neoruralidad. (J. Fuentes, Entrevistador)
- CARERI, F.** (2002). Walkscapes. El andar como práctica estética. Barcelona: Gustavo Gili.
- DE CERTEAU, M.** (2000). La invención de lo cotidiano. Vol 1, Artes de hacer. D.F: Universidad Iberoamericana.
- DE MATHEUS, L.** (22 de julio de 2013). Sembrando nuevos agricultores: contraculturas espaciales y recampesinización.
- DEBORD, G.** (1958). Teoría de la deriva.
- DIDI-HUBERMAN, G.** (2008). La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética. En G. Didi-Huberman, G. Pollock, J. Ranciére, N. Schweizer, & A. Valdés, Alfredo Jaar. La política de las imágenes. (págs. 61-64). Santiago: Ediciones Metales pesados.
- DIDI-HUBERMAN, G.** (2011). Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas? Recuperado el mayo de 2015, de sitio web de Museo Reina Sofía: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2011/atlas.html>
- EXPÓSITO, M.** (octubre de 2006). Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo. Recuperado el 15 de diciembre de 2015, de eipcp, european institute for progressive cultural policies: <http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/es>
- EXPÓSITO, M.** (1998). Sobre experiencia, información e historia. Algunas anotaciones para contribuir a una organización alternativa de las imágenes,. Recuperado el 05 de enero de 2016, de sitio Web Marcelo Expósito: http://marceloexpósito.net/pdf/expósito_klugegodardmarker.pdf
- EXPÓSITO, M.** (2009). Lecciones de historia: el arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento. Simposio internacional de teoría del arte contemporáneo, (pág. 19).
- FLUSSER, V.** (1999). Forma y material. En V. Flusser, Filosofía del diseño. Madrid: Editorial Síntesis.
- GUASCH, A. M.** (2011). Arte y Archivo, 1920-2010. Genalogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Ediciones Akal.
- SMITH, H & ROGER T. DEAN.** (2009). Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts. Editorial Edinburgh University.
- HOLMES, B.** (abril y noviembre de 2004). Estéticas de la igualdad. Jeroglíficos del futuro. (M. Expósito, Entrevistador)
- HOLMES, B.** (2005). Taller de Cartografías Tácticas de Fadaiat 2005.
- INFORMACIÓN: ARTE FACTUM.** (s.f.). Obtenido de sitio web de arte factum: <https://artefactumm.wordpress.com/informacion-2/>
- LADDAGA, R.** (2006). Estética de la emergencia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- LATHROP, A.** (diciembre de 2012). Entre el margen y la institución: la bisagra del arte contemporáneo santiaguino. Santiago, Chile.

- LÁZZARO, A. I.** (2011). Imagonautas. Recuperado el 01 de noviembre de 2014, de sitio Web Imagonautas: <http://imagonautas.webs.uvigo.es/index.php/imagonautas/issue/viewIssue/9/19>
- LÁZZARO, A. I.** (2011). Animal Poético. Arte: Imaginación y praxis. Una mirada desde el pensamiento de Cornelius Castoriadis. *Imagonautas*, 23-35.
- LOREY, I.** (2008). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. En B. Buden, J. Butler, A. De Nicola, B. Holmes, J. Kastner, M. Lazzarato, y otros, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (págs. 57-78). Madrid: Traficantes de sueños.
- NARVÁEZ-TIJERINA, A.** (29 de Abril de 2013). Lo imaginario y la materialización del lugar habitado. Nuevo León, México.
- PADRÓN, D.** (mayo de 2012). El impulso cartográfico. Un estado de la cuestión. Barcelona.
- PADRÓN, D.** (junio de 2011). Prácticas cartográficas antagonistas en la Época Global. Catálogo de mapas críticos. Barcelona, España.
- PERALES, V.** (2010). Cartografías desde la perspectiva artística.
- PERÁN, M.** (20 de marzo de 2013). Maneras de hacer mapas. Costa Rica.
- RAUNIG, G.** (2008). La industria creativa como engaño de masas. En B. Buden, J. Butler, A. De Nicola, B. Holmes, J. Kastner, M. Lazzarato, y otros, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (págs. 27-42). Madrid: Traficantes de sueños.
- RISLER, J., & ARES, P.** (2013). Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa. Buenos Aires: Editorial Tinta Limón.
- ROSS, F.** (marzo-mayo de 2014). Paisajes sensoriales. Senación y emoción en el hacer del lugar. Chile.
- RUIZ, F.** (2008). Nuevos escenarios en el mundo rural: las comunidades alternativas. VIII Congreso SEAB sobre "Cambio climático, biodiversidad y desarrollo rural sostenible". IV Congreso Iberoamericano Agroecología y II Encuentro Internacional de Estudiantes de Agroecología y Afines. Murcia: SEAB.
- SCAGNETTI, G.** (2008). Recuperado el 22 de noviembre de 2014
- SCHWEIZER, N.** (2008). La política de las imágenes. Un recorrido a guisa de introducción. En G. Didi-Huberman, G. Pollock, J. Ranciére, N. Schweizer, & V. Adriana, Alfredo Jaar. *La política de las imágenes* (pág. 25). Santiago: Ediciones metales pesados.
- SEPÚLVEDA, J.** (2002). El jardín de las peculiaridades.
- SITIO WEB CNCA.** (s.f). Recuperado el 2 de diciembre de 2015, de <http://www.cultura.gob.cl/artes/disenio/>
- TURCO, G.** (1968). Los mapas. Breve historia del mundo y su imagen. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- VINELLI, N., & RODRÍGUEZ, C.** (2008). Dario vive. Recuperado el 09 de enero de 2015, de http://www.dariovive.org/audiovisuales_libros/contrainformacion.
- VIRNO, P.** (2003A). Gramática de la multitud. Madrid: Traficantes de Sueños.
- VIRNO, P.** (2003B). Virtuosismo y revolución, la acción política en la época del desencanto. Madrid: Traficantes de sueños.

ANEXOS

ENTREVISTA CON LEONARDO CANCINO

Psicólogo. Magíster en Psicología Social, UDP.
Estudiante de Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Chile.
Coordinador Red de Investigadores en Movimientos Sociales

VIERNES 10 DE OCTUBRE, 2014.

FAU

Te cuento, déjame hacer el tabaco. Te cuento, ¿en qué estoy? te voy a contar una investigación anterior porque en lo que estoy ahora proviene de ahí. El año 2008 empecé, tomé contacto...fui a una ecoaldea en el cajón del Maipo, que para mí en realidad era como un encuentro de amigos, un camping, algo así. No tenía idea lo que era en realidad. Y veo que es una comunidad que venía de un encuentro Arcoíris, y que...ya, esa comunidad llevaba nada de tiempo, llevaba dos semanas. En realidad del encuentro Arcoíris se había decidido construir una comunidad. entonces llegué justo cuando estaban comenzando la primera construcción, de hecho marcándola en el suelo. Y de ahí vi, bueno, que tenían encuentros ceremoniales, habían temazcal —no tenía idea lo que era un temazcal—, vidas comunes, mucho ritual para distintas cosas, y un trato que yo creo que fue lo que más me impactó, un trato muy amable entre todos y con gente desconocida que venía llegando. Entonces todos éramos tratados con gran afecto. Mucha piel, hartito abrazo, todo esto acompañado del wipala que en ese momento no se conocía, no estaba tan difundida, la bandera de la paz del pacto Roberich, desnudos también. O sea, la gente que quería andar desnuda circulaba igual que la gente con ropa digamos, cada uno andaba como quería. Entonces había un montón de elementos que me llamaron la atención, y me invitaron a construir entonces me gustó esto de la bio-construcción. Fui yendo cada vez más seguido, además que me gustaba lo que se provocaba ahí entre las personas y bueno a partir de eso me di cuenta que esto era una red mucho más grande, latinoamericana, llegaban a cada rato extranjeros...además era una red mundial y...circulaba muchísima gente, entonces decidí investigar esto como fenómeno. Y en esa investigación estuve cuatro años etnografiando, y luego...que tenía gran cantidad de material acumulado, notas de campo, fotografías

¿Y DEL MISMO LUGAR? No, no, empecé a investigar el movimiento Arcoíris. al mismo lugar fui frecuentemente durante un año porque me gustó mucho, porque generé un montón de relaciones de amistad que duran hasta el día de hoy, pero a partir de ahí y de la gente que conocí empecé a ir a otros encuentros, a otros lugares, y ahí claro, fui dándome cuenta de la envergadura y la velocidad de crecimiento que tenía esto. Además que era una especie de —y esto fue también algo que me enganchó mucho desde las ciencias sociales— una especie de socialización política y cultural que operaba por fuera del clima institucional, por fuera de las formas de casa *okupa* que también había conocido anteriormente, o sea tenía otro registro y otras formas de conectarse y generaba una expansión de ciertos imaginarios: ecológicos, comunitarios de democracia radical que operaban por fuera del campo que yo conocía anteriormente, incluso de sectores más anarco...que era con los cuales había estado tomando contacto en los últimos años. Y entonces me pareció super interesante.

Luego de varios años en esto veo que tiene dos formas de articulación o desplazamiento: ocurre un fenómeno hoy día cuando uno va a estudiar lo cultural que es muy distinto a la metáfora melanésica que es la...las culturas como archipiélago, ¿no? que es lo que hacen los primeros antropólogos que estudian una comunidad que está aislada (literalmente aislada)...igual tienen contacto con otros y rituales pero fundamentalmente opera por fuera de otro circuito. Entonces hoy día si tu vas a hacer estudios culturales o antropológicos (los estudios culturales es una rama bastante específica en realidad...lo digo en sentido laxo, no como escuela) toda las culturas hoy día tienen canales, intersticios y vasos comunicantes con un montón de otros fenómenos entonces es muy difícil aislarlos. Es muy difícil ocupar la metáfora melanésica, y esto ocurría muy fuerte acá, se cruzaba todo....se cruzaban

corrientes orientales y pachamámicas latinoamericanas con el uso frecuente de internet, con... todos estos desplazamientos hacían mucho más complejo el fenómeno desde el punto de vista de los estudios de las corrientes más tradicionales. Y en esto, veo que tiene dos campos grandes de articulación con otros fenómenos... los que se iban manteniendo en este fenómeno cultural por mucho tiempo (iban construyendo sus familias, teniendo hijos) se empezaban a radicar, o con una migración (en el caso de Rari, que eso lo estudio una amiga de otra U), o ... con las eco-aldeas y otro tipo de asentamientos. Entonces había un fenómeno de radicación, y el otro fenómeno era más bien de características espirituales-religiosas, entonces se orientaban más a... no sé, a las terapias alternativas, o se orientaban más a ciertos rituales... por ahí está el yoga, flores de bach, y un montón de terapia y formas de entender la espiritualidad también... que se cruza todo esto.

Entonces había estas dos grandes formas, o tres si tú quieres: lo espiritual, lo de sanación y la radicación en asentamientos. Y esa fue la que me interesó más porque me permitía tener plasmado en ciertos territorios todas estas otras prácticas o formas utópicas con un mayor arraigo territorial, con una mayor concreción, con una mayor estabilidad en el tiempo y con los problemas que te trae la estabilidad en el tiempo. O sea, es distinto que tu *digay* «yo quiero vivir en un medio natural», a que *tengay* tu hijo en un medio natural, a que *tengay* que resolver cómo se hace con la nieve cuando *querís* construir con materiales de cerro. O sea, te provoca situaciones muy distintas y por lo tanto la vida cotidiana se va alterando.

Y entonces eso me llevó a la segunda investigación que es en lo que he estado desde el año pasado y hoy día lo que estoy haciendo justamente es mapear, hacer un catastro de este tipo de asentamiento que hay a lo largo de Chile. Tengo un primer catastro donde contabilicé alrededor de 40 y hoy día con información que me está llegando estas últimas semanas yo creo que voy a llegar 50-60... entrevistando gente, me tiene que llegar información por mail... yo creo que voy a llegar alrededor de... o sea, entre 50 y 60.

Yo he estado en la casa del Jko y no tengo su casa dentro de este margen, porque para mí es muy importante — esto es uno de los criterios con los que trabajo — que el

origen esté dado por su discurso ambientalista. *Cachay*, entonces, claro, si te *juntay* con algunos amigos y luego de eso está el gusto por lo orgánico; bueno, lo que motivó eso fue el hecho de vivir juntos y luego en segundo lugar aparecen estas otras cuestiones. Hoy día está super de moda que los barrios tengan ciertos proyectos verdes porque ha sido incentivado con estos proyectos de mejoramiento ambiental... entonces eh... muchos lugares colocan un par de basureros para reciclar... y eso tampoco lo tengo considerado... para mí como el criterio...

BUENO, ESO ERA UNA DE LAS COSAS RELEVANTES... CUAL ES TU... EN QUÉ MOMENTO TÚ DICES «ESTO ES UNA ECOALDEA»,... HAY VARIABLES POR EJEMPLO DE NÚMERO DE PERSONAS, DE... Claro, eso es algo que estoy trabajando y son criterios preliminares. Hay... como estoy haciendo el catastro y mi estudio abarca Chile, a pesar de que el fenómeno es más grande pero por una cuestión de tiempo y recursos hay que limitarlo. entonces ya, primero el criterio de sustentabilidad, *pro-sustentabilidad* le llamo. Segundo, que un asentamiento (no sé si primero o segundo). Primero que sea un asentamiento, segundo que sea con este discurso pro-sustentable, de hecho en la investigación le llamo asentamientos pro-sustentabilidad porque la sustentabilidad es un ideal que nadie ha alcanzado todavía; como que voy aproximándote o... a veces, «se supone qué»... porque hay muchas acciones que...

YO CREO QUE LAS CONTRADICCIONES SON PARTE. Son parte, y eso es lo interesante, que *poday* analizar esas contradicciones. Por ejemplo, me tocó estar en un círculo grande, en un encuentro, donde ese encuentro iba a durar un mes y algo. Entonces una chica insistía mucho con que teníamos que generar todo el tema de pasta de dientes, jabones, qué se yo... ciertas formas de filtro... que teníamos que cavar y hacer plataformas... que, yo lo he visto y funciona y me parece muy interesante pero cuando el impacto es mucho más grande. Cuando el impacto es más chico el propio cerro filtra; o sea si lo haces en altura la tierra tiene sus propios mecanismos a impacto bajo. Entonces tu *declí*, bueno, si le hago caso y me compro acriticamente todo ese discurso ambiental voy a estar las tres semanas cavando hoyos, instalando plantas, que en realidad van a ser una intervención más grande que si lo dejo como está y cavo un hoyito pequeño para tirar las plantas en altura. Entonces, debates como ese...o

el papel reciclado, ¿no? que muchas veces se invierte más energía y se genera más polución en reciclar el papel... o los paneles fotovoltaicos, no sé si ahora, creo que eso ha variado un poquito por los impactos tecnológicos, pero hasta hace poco tiempo necesitaban más energía para hacer un panel fotovoltaico que lo que tú ibas a recabar en términos energéticos.

SI, ALGO HABÍA ESCUCHADO. Entonces, claro, muchas de estas cuestiones te toman de modo acrítico y entonces “somos pro-sustentabilidad”.

YO CREO QUE ESTÁ TAMBIÉN EL ESCENARIO MUY PROPICIO PARA QUE ESAS COSAS NAZCAN Y NAZCAN DESDE MUCHOS LUGARES, NO NECESARIAMENTE DE ALGUIEN QUE TIENE UNA VISIÓN CRÍTICA NI QUE QUIERE HACER ALGO REALMENTE DISTINTO, NI NADA. SI HAY TAMBIÉN UN MERCADO ECOLÓGICO, YO CREO QUE ESAS COSAS VAN CALANDO INCLUSO DENTRO DE LOS GRUPOS QUE ESTÁN TOMANDO OTRA FORMA DE VIDA. claro, exacto y eso también hay que ponerlo entre comillas, ¿es otra forma de vida? o sea, que tanto de los procesos de modernización hay ahí, de los procesos de capital hay ahí. O sea efectivamente los asentamientos que de alguna manera van construyendo más, también tienen más disponibilidad de recursos y eso es muchas veces por las familias de las cuales provienen. O sea eso tampoco hay que...si bien yo creo que las categorías de clase no explican todo, tampoco es que expliquen nada. O sea, algo hay de eso también.

O SEA, AL FINAL QUE TANTO SIGNIFICAN UNA RUPTURA PARA LA FORMA HEGEMÓNICA. Exactamente. Yo creo que influyen en el imaginario hegemónico porque van socializando gente en otras prácticas, permiten el cuestionamiento de ciertos temas, pero no implican una ruptura diametral. Entonces hay que estar siempre atentos.

ES QUE, BUENO...DA PARA MUCHO HABLAR, PERO... ¿QUIÉN PUEDE HACER UNA RUPTURA VIVIENDO LO QUE VIVIMOS? Exacto. Y por lo tanto no tenemos que usar tan laxamente el término alternativo. Porque como no se puede, lo alternativo es un imposible. Eh, entonces bueno, primero está la sustentabilidad, segundo, esto de que tuvieran un discurso, o sea, que fuera un asentamiento, el criterio geográfico...porque como están imbricadas

con un espacio natural lo que van a necesitar es dialogar con ese espacio, lo cual en la práctica significa que los materiales que vas a cortar en el norte semidesértico van a ser muy distintos a los que vas a encontrar en el sur o en la zona central. Las posibilidades de desplazamiento y climáticas...o sea en fin, ahí confluye el clima y por lo tanto categorizar geográficamente es algo que va a influir luego en los lugares que vas a analizar.

Un criterio es la cantidad de habitantes porque tú vas a poder encontrar formas más básicas como ecocentros, ecoaldeas y eco un montón de fenómenos con cierta cantidad de habitantes, y yo ahí he propuesto tomar de un individuo asentado a cuatro familias. Y sobre cinco familias empezar a hablar de ecobarrios y también tiene fenómenos distintos, y que a veces se dará en un territorio comprado ponte tu, o que les han cedido, y otras veces serán procesos más ligados a la gentrificación de ciertas zonas rurales, ¿no? En que muchas veces hay desplazamiento, por esto mismo o por otras causas que la gente que ha vivido años y décadas ahí (que nunca son los originarios tampoco) se van moviendo y hay un proceso de reapropiación por parte de esta gente.

Entonces tiene estos criterios. Eh, y ese criterio luego cuando los tenga y sistematice la información que me ha ido llegando voy a poder establecer que lugares voy a ir a estudiar. O sea pretendo ir a visitar seis comunidades por el plazo de tres semanas cada una. Eso te da harto tiempo, casi seis meses entre los desplazamientos que implica cada uno y es para abordarlo durante un año. Y también hay líos climatológicos, entonces derepente voy a comunidades donde no hay locomoción en 40 km y hay que hacer dedo, caminar por quebradas, bosques y eso implica que es más complicado hacerlo en junio-julio, está lloviendo en el sur. Entonces son detalles que también hay que tener en cuenta.

Eh, y luego una vez allá yo ocupo tres dispositivos teóricos, uno desde los movimientos sociales, ocupo la forma de mirar más bien sociocultural...ocupo la teoría de imaginario social, una derivación que he ido construyendo desde el imaginario colectivo de Castoriadis, y lo cruzo con estudios socioterritoriales que implican ciertas disputas políticas y las huellas que van quedando en el territorio; las diferentes formas que hay de concebirlo por sus participantes. Y

con estos dispositivos teóricos lo que me voy a analizar son prácticas espaciales o sedimentadas, o instituciones dependiendo del autor...que uno lo podría asumir de una perspectiva más realista crítica como “esto lo voy a describir” (como observador); una segunda etapa en que analizo toda esta discusión que hago y hago ciertos cortes para ver cuáles son las prácticas dominantes, y entrevisto para obtener las significaciones que hay de esas prácticas. Y ahí ya este criterio más realista se vuelve hermenéutico totalmente y lo que me interesa es que...cual es el sentido que le otorgan sus actores. Y luego de esto ya construyo otro mapeo que es un esquema imaginario que integra prácticas y significaciones. Y eso es más o menos el diseño metodológico.

156

Es distinto a los dispositivos, dependiendo lo que uno quiera observar es el dispositivo teórico y los cortes que vas a hacer.

OYE, Y NO SÉ SI, BUENO OBVIO QUE TE HAS PLANTEADO ESTO A NIVEL CULTURAL –ENTENDIDO MUY BÁSICAMENTE POR MI- CUAL CREEES TÚ QUE ES LA RELEVANCIA DE ESTAS ECOCOMUNIDADES, O DE ESTAS INTENCIONES, O DE ESTOS GRUPOS. PORQUE TÚ LOS ESTÁS ESTUDIANDO POR ALGO. sí, cuando uno se pregunta la relevancia habría que ver ¿relevancia en qué? ¿para quién? ¿en qué ámbito? en términos académicos, más teóricos, diría que te permite cruzar transdisciplinariamente teoría y campos del conocimiento. Y hacer ese cruce implica cierta novedad. Y en términos más empíricos estudiar un fenómeno emergente, que ha adquirido complejización creciente durante los últimos años y que no ha sido abordado suficientemente por la academia. Hay algunos estudios pero que no tienen los mismos cruces teóricos que se están efectuando acá.

OTRA COSA QUE QUERÍA SABER SI ESTÁS FAMILIARIZADO, O HABÍAS ESCUCHADO EL TÉRMINO NEORURALIDAD. Cuando tú me escribiste empecé a buscar. Lo había escuchado antes pero me llamó la atención sobre todo a partir de tu mail, y lo que ví —que no he profundizado mucho en ello— se refiere al proceso de reapropiación pero también en términos muy ligados al mercado agrícola. Los primeros paper que ví, seguro que el concepto da para mucho.

SÍ, O SEA, LO QUE CREO QUE PASA ES QUE HAY DOS COSAS MEDIAS PARALELAS, QUE SON LA NEORURALIDAD Y LA NUEVA RURALIDAD. Y LAS COSAS QUE HE ENCONTRADO ASÍ COMO PAPER DE ACÁ ES DE NUEVA RURALIDAD Y SE REFIERE, CLARO, A UNA CUESTIÓN MÁS AGRÍCOLA; TAMBIÉN COMO A UN FENÓMENO ECONÓMICO QUE ABARCA MÁS DIMENSIONES DEL ESPACIO Y DE LAS PERSONAS. EN CAMBIO, POR EJEMPLO YO BUSCANDO COSAS EN ESPAÑA, COSAS DE GRECIA, DE FRANCIA...AHÍ APARECE NEORURALIDAD COMO UNA CUESTIÓN CASI CONTRA-CULTURAL, JUVENIL, QUE IMPLICA RETOMAR EL CAMPO; BUENO SOBRE TODO EN ESPAÑA. Si, yo creo que son diferentes nombres y entradas que se les dan a un fenómeno más o menos similar. Podrías tomarlo desde el punto de vista de la migración y ahí se cruza también con la neoruralidad, o neotribalismo. Entonces son, cuando uno ocupa una noción en vez de otra son acentos que les vas a colocar a los fenómenos que estás estudiando. Entonces yo creo que este fenómeno también se da en términos urbanos, que es lo que yo estoy estudiando, no sé, la «comunidad ecológica de Peñalolén», es un tipo...cuando ellos partieron eran seis personas y se fueron a un sector semirural pero hoy día esta...

O sea no hay una distinción (estricta) rural-urbana. O sea se difumina ¿por qué? porque las fronteras —acuérdate de la metáfora melanésica— se difuminan en la actualidad. Entonces ¿es útil ese corte? podría serlo, no digo *a priori* que no, pero tampoco digo que sí. Es depende de cómo te interese abordar el fenómeno. Ahora hace poco hay, yo no he profundizado pero es algo que voy a estudiar ahora, el “turismo de amenidad”. Implica este mismo desplazamiento pero gente que va a circular, que en vez de ir a tomarse la foto al morro de Arica, van a convivir con estas experiencias.

AHH YA, SÍ. CONOZCO LO QUE ES PERO NO SABÍA EL NOMBRE. Entonces eh, implica ciertos acentos. Entonces habría que ver qué es lo que quieres acentuar cuando hablas de neoruralismo.

BUENO, EN ESO ESTOY EN VERDAD, TRATANDO DE HACER EL CORTE. Ahora desde el punto de vista del diseño, a mí que es lo que me interesaría por ejemplo. Algo había conversado con el Joako, yo necesito mapear

esto. Mapearlo y dibujarlo. Y dibujarlo a nivel nacional, ojalá poder dibujar también los lugares que voy a estudiar. Entonces hay un proceso que se da tanto en el arcoíris como en el caso de los asentamientos, que es el proceso de zonificación. Es un diseño de cómo vas a ocupar el espacio. Como, no sé *po*, estos lugares que a partir de los años 70 y 80 con las políticas habitacionales de la dictadura fue bastante...todo era guiado por el mercado, entonces al final es el mercado el que termina dibujando...acá no. Acá hay un diseño —porque como intenta ser amigable con el medio ambiente— entonces no dan lo mismo los lugares que se van a ocupar para tal y cual cosa. Entonces desde ahí yo creo que es super interesante abordarlo desde el diseño. ¿Cómo se van gestando estos dibujos? Y cuál es el proceso, la discusión, la deliberación que se ocupa para diseñar estos lugares, luego, como queda en el papel. No sé si has escuchado el tema de las cartografías participativas.

sí. Entonces yo creo que se cruza también con las cartografías, y ahí se puede hacer algo super interesante.

DE HECHO YO CREO QUE MEDIO ENTRÉ POR AHÍ, POR LOS ICONOCLASISTAS. YO CREO QUE LOS CONOCES, SON UNA PAREJA DE DISEÑADORES-ARTISTAS ARGENTINOS QUE HAN HECHO ALREDEDOR DE TODO EL MUNDO, INCLUSO HAN VENIDO PARA ACÁ, MAPEOS COLECTIVOS. ENTONCES, Y BUENO EN LO QUE SE DIFERENCIA CON LO QUE ESTOY HACIENDO PRINCIPALMENTE, ES QUE ELLOS ABARCAN PROCESOS MUCHOS MÁS AMPLIOS. POR EJEMPLO, VAN A UN BARRIO QUE TIENE CIERTAS PROBLEMÁTICAS CONCRETAS Y LOS ABORDAN DE COMO LAS PERSONAS PROBLEMATIZAN ESE LUGAR O LO QUE ESTÁ PASANDO. Y AHÍ EMPIEZAN A HACER TALLERES, SUELEN OCUPAR EL MAPA OFICIAL DEL LUGAR, LO VAN EDITANDO, MOVIENDO COSAS, PEGANDO COSAS, Y LUEGO EN LA ETAPA FINAL HACE UN TRASPASO A ESTE MEDIO DISEÑADO MUY BACÁN PERO LO QUE HACEN ELLOS ES INTERESANTE. Ya, si me puedes mandar info de ellos y del neoruralismo.

HE ENCONTRADO AHORA ÚLTIMO ESE CRUCE ENTRE DISEÑO, MAPEO Y...QUE ES COMO DONDE ME ESTOY MOVIENDO. Y bueno, eventualmente si te interesa podemos ir conversando más y publicamos juntos algo. Ligado al estudio...tú tesis a la mía. Sobre todo

lo que me interesa es este dibujo de las comunidades, y estudiar las formas de cómo llegan a diseñarlo y como eso después se plasma... uno podría decir que hay tres etapas: la planificación del diseño, el dibujo al que se llega y luego la implementación práctica y concreta. Entonces seguro que si uno entra a conversar de estos temas ellos te van a contar “mira, en realidad teníamos este diseño pero después nos dimos cuenta que justo donde íbamos a cavar el hoyo había la tremenda roca y eso nos obligo a cambiar el lugar, y entonces finalmente quedó así por tal y tal razones”.

VOLGAR ESO A UN MEDIO VISUAL TAMBIÉN ES UN MEDIO DE DAR A CONOCER —MÁS QUE DE DIFUNDIR—, QUE ALGUIEN LO VEA EN UNA GRÁFICA ES OTRO TIPO DE... Y son herramientas concretas para ellos mismos. Eso es super bueno, por las implicancias éticas que tiene investigar, que lo que uno desarrolle le sirvan al sujeto que *estay* estudiando es reciprocidad mínima.

Yo el caso que conozco más y ahí fuí a participar en la construcción, en la comunidad del refugio del sauce en el Toyo. Ese fue el primer grupo que empezamos a construir y me quedé durante un año, un año y medio más o menos seguido. Vivía casi allá y acá, y después he ido esporádicamente. Como que es bien interesante ese caso porque yo diría que es uno de los más radicales, en términos de que es una toma, primero. No hay propiedad sobre el territorio, los que se han ido haciendo cargo han ido rotando todos, siempre hay nuevos equipos, como que funciona dependiendo de quién está. Dentro de todos esos grupos hay una persona —uno de mis grandes amigos hoy en día— que se quedó cuatro años en el lugar y él era como el guardián...e igual las decisiones se tomaban colectivamente. Pero uno podría decir que hay cuatro generaciones en el Toyo, y ese proyecto lleva seis años. Entonces es bien interesante como proceso, es super abierto, se puede ir para allá, entrevistar a la gente. Yo he tenido la experiencia de devolver las investigaciones que he hecho, contarles... se hacen encuentros, no sé, charlas de la cuarta dimensión *ponte tú*...de todo, producción de alimentos orgánicos, de brotes, y yo ahí meto el tema de comunidades...

OYE, ALGO QUE SE ME HABÍA OLVIDADO. ES COMO, EL TIPO DE PERSONAS —ME REFIERO A LAS

OCUPACIONES—CON LO QUE YO ME HE ENCONTRADO ES QUE, EN GENERAL, NO SE VAN TAN LEJOS PORQUE TAMBIÉN ESTABLECEN VÍNCULOS CON CIUDADES O LUGARES DONDE PUEDEN SEGUIR EJERCIENDO SUS DISCIPLINAS, PROFESIONES. Y extraer materiales también. O sea si te vas muy lejos encareces mucho la alimentación, sobre todo que hay cierta onda crudívora. Cómo hay cierto dogmatismo con el alimento y yo creo que el alimento es más bien circunstancial. Si tú quieres ser sano, depende del alimento al cual tú puedas acceder... entonces si quieres comer alimentos crudos en un lugar donde cae nieve eso implica exportarlos, implica huella de carbono, un desplazamiento super grande. Entonces podría ser más ecológico y ahí los pueblos originarios la *llevar*; comían carne, cazaban sus propios alimentos pero no lo hacía a cada rato tampoco. No había tortura como hay ahora hacia los animales. Entonces son cuestiones para discutir las también, nota al pie.

Si, mira, el tipo de gente. Categorías sociológicas clásicas: generación, yo diría que oscilan entre los 20 y 40 años, esa es la predominancia (hay niños también porque tienen hijos y llegan con niños chicos), también llega gente mayor pero hay un fuerte contingente entre 20 y 40 años. Como que los que recién entran en esto y empiezan a vibrar, incluso uno podría poner entre 18 y 25 años como los más nuevitos, los que van llegando y toman conocimiento; y luego los que ya se asientan, y tienen más bagaje y empiezan a construir tienen entre 25 y 40. En términos de género no hay predominancia, si hay mucha fuerza de los discursos más feministas, y mucha relevancia, como que tanto hombres como mujeres están en el tema de conectarse con sus aspectos femeninos y no-patriarcales. Como que ese discurso si ha prendido mucho. Eh, que otra categoría clásica...clase: he visto que mucha gente abandona los estudios formales o estudia carreras técnicas como medicina trans-no sé qué, energías alternativas, bioconstrucción...mucha gente del IDMA. Y muchos otros que han abandonado definitivamente los estudios o el trabajo. El caso de gente que estudio psicología y dijo «ya, no ejerzo más» y se pone a viajar por el mundo y derepente se asienta en uno de estos lugares, o los va ocupando en su recorrido.

Ese es otro fenómeno super interesante de estudiar: la ruta que hay, hay un montón de rutas y te los vas topando una y otra vez; «vengo de allá, vengo de acá, de la Tropa

de Buenos Aires y de ahí me pasé a Córdoba a la sierra de Córdoba en Argentina y de ahí me vine para acá»; ese tipo de circuito se da super frecuentemente. Y entonces hay gente que no ha tenido estudios técnicos, abandonó los estudios, o profesionales que han derivado en otros usos. Luego, si uno examina un poquito más yo diría que muchos provienen de familias de clase media-alta, y son apoyados por sus familias además pero no son todos, también hay mucha gente que...no sé, conozco amigos que su papá era leñador, o que vivió con los abuelos y con sus padres, en general, familias fragmentadas; y sus abuelos eran campesinos o indígenas...ese cruce se da.

Se terminó de imprimir este libro a fines de febrero del año 2016. El texto fue compuesto con las fuentes Absara y Akzidenz-grotesk. Se imprimieron 6 ejemplares en papel bond ahuesado de 80 gr, y papel bond de color para las portadillas y algunas imágenes. Las copias fueron encuadernadas a mano con la generosa ayuda de Querida Ediciones, utilizando cartón de 3mm forrado con tela de encuadernación.

Cuidó la edición: JENNY ALEJANDRA FUENTES LAZO.

*