



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO  
ESCUELA ÚNICA DE PREGRADO  
CARRERA DE DISEÑO

# *trashumante*

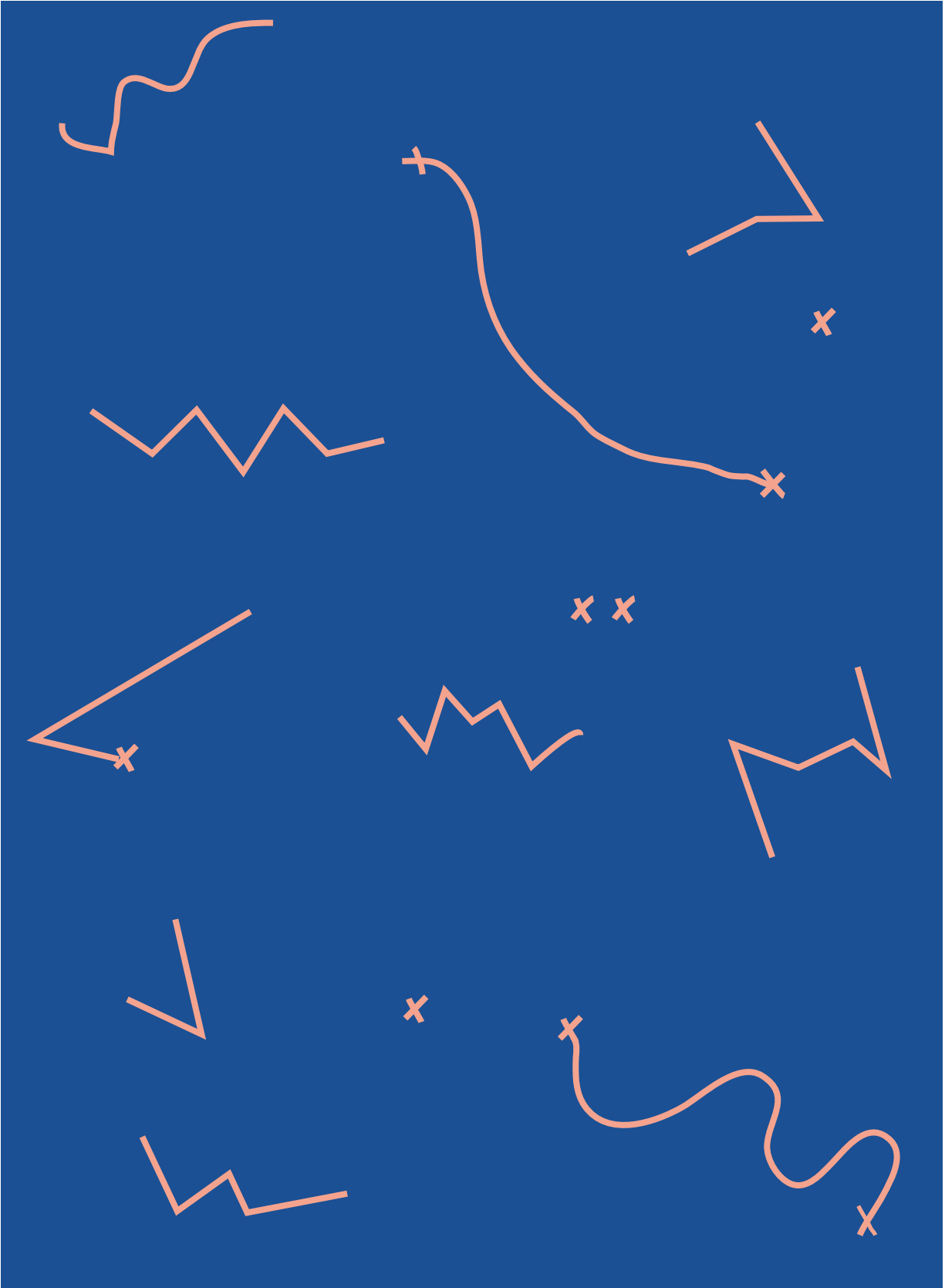
CUERPO, MEMORIA Y FRONTERA

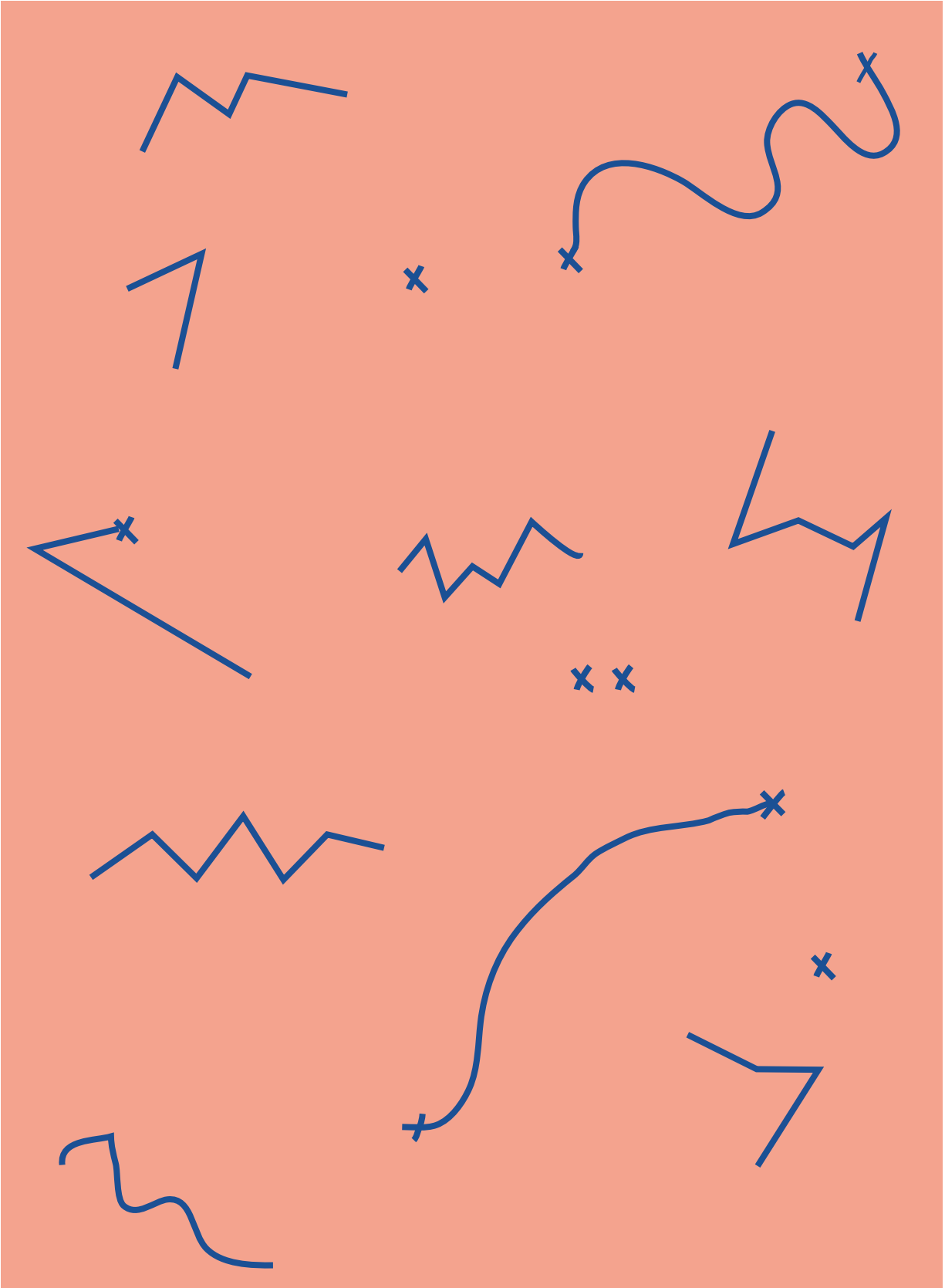
*Retratos articulados de inmigrantes en Santiago*



DANAE CATALÁN LATOURNERIE

*Prof. guía:* CHRISTIAN OYARZÚN









#### AGRADEZCO

*a mi hermana y madre por su infinito apoyo  
a mi padre por enseñarme la fortaleza  
a mis amigos por su incesante espíritu crítico  
a Ivo por su constante disposición y ayuda incondicional  
a Christian por su confianza y tranquilidad  
a Mayra, Alma, Balázs, Hervé y Rafo porque no hubiera  
sido posible sin su ayuda  
y finalmente a todo lo que de alguna forma me trajo  
hoy a este lugar*

A LA MEMORIA DE MI PADRE

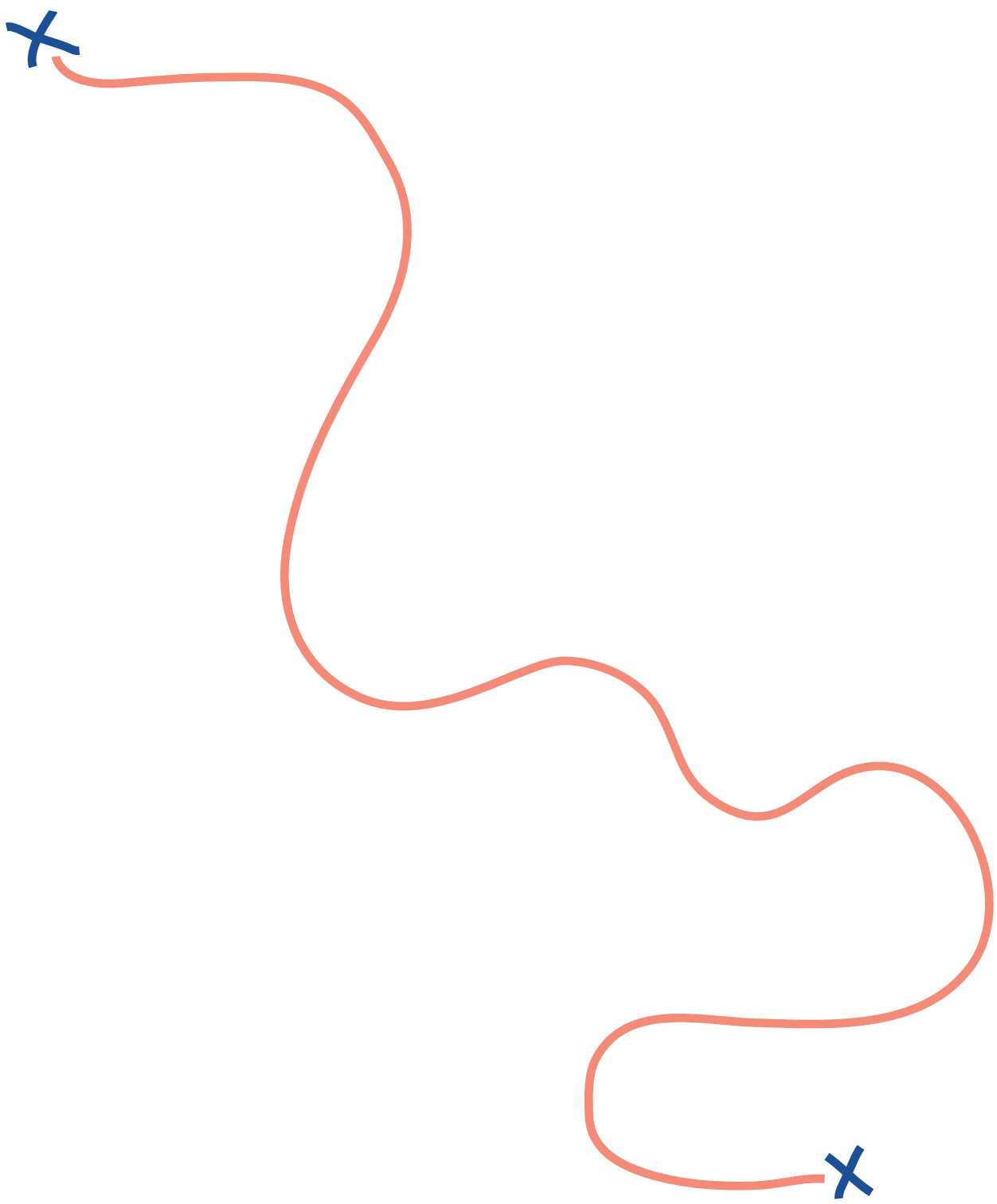
“Cuando se ha puesto una vez el pie del otro lado  
y se puede sin embargo volver,  
ya nunca más se pisará como antes  
y poco a poco se irá pisando de este lado el otro lado”

**JUARROZ**

# CONTENIDO

|           |   |
|-----------|---|
| <b>11</b> | <b>PRESENTACIÓN</b>                                   |
| <b>12</b> | Introducción  |
| <b>14</b> | Planteamiento del problema                            |
| <b>20</b> | Objetivos   |
| <b>22</b> | Justificación de la investigación                     |
| <b>26</b> | Metodología   |
| <b>33</b> | <b>ANTECEDENTES</b>                                   |
| <b>34</b> | Marco teórico   |
| <b>35</b> | I <i>Inmigración</i>                                  |
| <b>38</b> | II <i>Identidad</i>                                   |
| <b>41</b> | III <i>Territorio</i>                                 |
| <b>44</b> | IV <i>Dispositivo</i>                                 |
| <b>48</b> | Estudio de referentes                                 |
| <b>59</b> | <b>PROYECTACIÓN</b>                                   |
| <b>60</b> | Conceptualización y desarrollo de contenidos formales |
| <b>61</b> | I <i>Mirada, relato y memoria</i>                     |
| <b>64</b> | II <i>El soporte</i>                                  |
| <b>65</b> | III <i>El cuerpo</i>                                  |
| <b>66</b> | Decisiones de diseño                                  |
| <b>70</b> | I <i>Serie fotográfica</i>                            |
| <b>72</b> | II <i>Videos</i>                                      |
| <b>76</b> | III <i>Cartografía de recorridos</i>                  |
| <b>78</b> | IV <i>Zine relatos</i>                                |

|            |  |
|------------|--|
| <b>80</b>  | Desarrollo de códigos visuales y narrativa |
| <b>84</b>  | Consideraciones técnicas                   |
| <b>85</b>  | I <i>Video</i>                             |
| <b>86</b>  | II <i>Audio</i>                            |
| <b>86</b>  | III <i>Fotografía</i>                      |
| <b>89</b>  | <b>REALIZACIÓN</b>                         |
| <b>90</b>  | Registro                                   |
| <b>94</b>  | Pruebas y posproducción                    |
| <b>106</b> | Montaje                                    |
| <b>110</b> | Presupuesto y proyecciones                 |
| <b>115</b> | <b>CONCLUSIONES</b>                        |
| <b>118</b> | <b>BIBLIOGRAFÍA</b>                        |
| <b>124</b> | <b>FILMOGRAFÍA</b>                         |
| <b>126</b> | <b>ANEXOS</b>                              |



# *PRESENTACIÓN*



# INTRODUCCIÓN

---





*Trashumante: identidad, territorio y memoria. Retratos articulados de inmigrantes en Santiago*; es un proyecto que surge a partir de la inquietud de vincular el Diseño con el espacio social y su contingencia desde una mirada crítica y reflexiva capaz de re-pensar las formas de *hacer* propias del Diseño, dado que la alta mediatización que vivimos y la complejidad de la realidad demanda cada vez mayor colaboración de diferentes actores y campos disciplinares. En consecuencia, resulta necesario indagar en áreas y herramientas que a menudo nos resultarían ajenas, pero que si analizamos con mayor profundidad, revelan lazos anteriormente invisibles, que conectan nuestra realidad y que nos aportan una infinidad de posibilidades a la hora de generar un proyecto. Es por ello que *Trashumante* ha sido creado a partir del pensamiento transdisciplinar, configurándose como un proceso de creación autoral enmarcado en la línea experimental de proyectos de título.

Hoy en día resulta evidente el aumento de inmigrantes que ha experimentado Santiago durante los últimos años, llenando nuestros barrios de colores, sabores, lenguajes y estéticas que vienen a revitalizar el espacio público y el corpus social, si bien ello resulta potencialmente positivo, gestando espacios de mayor diversidad cultural, también es cierto que genera tensiones y contradicciones, sobre todo en los encuentros más cotidianos, hecho que develaría ciertos sesgos racistas arraigados en la sociedad chilena. Es por ello que resulta difícil sentirse ajeno al fenómeno migratorio, pues es un hecho que crece exponencialmente y que requiere generar diálogos, ya sea como mediadores o como puntos de vista que permitan articular discursos, prácticas o reflexiones.

Considerando esto, el Diseño podría erigirse como una vía a través de la cual abordar estas problemáticas, pues tiene la capacidad de informar nuestras relaciones y visiones del mundo, sin embargo es preciso buscar nuevos lenguajes capaces de responder a la actualidad de los procesos sociales y mediáticos, sin por ello dejar de lado herramientas que parecieran responder a otros tiempos, dado que éstas suponen una extensa gama de metodologías, procesos y conocimientos; hecho que permitiría hacer una pausa para reflexionar entorno a los procesos creativos y de industrialización.

Es así como este proyecto supone una forma de *hacer* en Diseño que se configura en la frontera disciplinar y que no se sostiene sobre un soporte único, sino que se articula a partir de fragmentos, haciendo de cada parte un relato, invitando a la re-construcción de una memoria, una identidad y un cuerpo desarraigado y re-formulado debido a la decisión de migrar.

# **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

---



Actualmente existen múltiples perspectivas desde las cuales abordar el Diseño, podría esbozar que se trata en primer lugar del resultado de un cruce entre campos del saber, tecnologías y la necesidad de comunicar a través de imágenes. Pero el definir un campo de acción específico para el Diseño o bien explicar el ejercicio de Diseñar supone resolver un problema históricamente muy complejo, asociado a prácticas, soportes, academias e instituciones divergentes incluso entre sí, por lo que, mas bien haré un ejercicio de enunciar ciertos lineamientos que me parecerían pertinentes para delimitar un margen, un límite desde el cual comprender el Diseño y que darán sustento al proyecto que aquí despliego.

La constante y vertiginosa avanzada tecnológica nos deja en una posición, desde la cual es difícil determinar cuales son las herramientas adecuadas para mediar la comunicación sumado a la creciente producción de conocimiento y al propio desarrollo como sujetos reflexivos y críticos con nuestro entorno, hecho que demandaría cada vez mayor compromiso a la hora de ejercer una disciplina, dado que, “los individuos no se definen a través de sus campos disciplinares (que obedecen a cuestiones institucionales, no operativas), sino que responden desde su experticia o idoneidad respecto de sus propias redes de conocimiento que, si bien suelen concentrarse alrededor de ciertos nodos o atractores gnoseológicos, poseen una complejidad y una riqueza que supera ampliamente cualquier clasificación dogmática” (Martin-Iglesias, 2011:3). Dicha avanzada tecnológica es posible identificarla por ejemplo, en la reciente anexión de la categoría Nuevos Medios el año 2011 al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA], quienes declaran que “Las expresiones de los *nuevos medios*, y por ende, los productos derivados de ellos, han ido evolucionando en la medida que se han expandido los límites creativos en consistencia con los cambios generacionales, con los avances tecnológicos y con la mayor cantidad de cruces disciplinarios, lo que ha permitido que se sumen más actores ampliando significativamente el marco conceptual del medio.” (CNCA, 2014:243) sobre lo mismo informan que carreras Universitaria relacionadas con Diseño, Artes visuales y Audiovisual han implementado estas líneas de trabajo.

Ello supone el problema inicial para plantear un problema de diseño, pues requiere ampliar los recursos analíticos desde los cuales no situamos para generar un límite epistémico. Desde esa perspectiva y comprendiendo que el Diseño ha sido permeado por los nuevos contextos de producción y de subjetivación, me sitúo en una zona de múltiples interrogantes respecto del ejercicio de disciplinas que resultarían tangenciales y que incluso se yuxtapondrían, por tanto, entenderé que es necesario pensar el diseño de una manera divergente y capaz de re-formularse, ello implicaría entender el Diseño como un campo transdisciplinar que otorga múltiples posibilidades productivas. Con transdisciplina me refiero a la teoría desarrollada por el físico rumano Basarab Nicolescu (1996), quien considera que existen múltiples realidades y a la vez múltiples percepciones, todas ellas relacionadas. En tanto el peso de la complejidad rebasa cualquier fragmentación disciplinaria, porque cuando pensamos en la totalidad, ésta se presenta como un sistema cuyas partes son inseparables entre sí y funcionan con *sinergia*, ella no puede observarse cuando revisamos parte por parte “(...) pues la realidad, en sí, no está fragmentada sino unida por vínculos que fácilmente escapan al observador casual” (Buganza y Sarquís, 2009), surge entonces la necesidad de generar una amplitud en la visión y por ende la necesidad de canalizar esa visión a

través del ejercicio profesional, por lo que, dada la complejidad del tema que aquí despliego, se hace necesario valerse de varias perspectivas, lo que para la metodología transdisciplinaria no significaría reemplazar la metodología de cada disciplina sino que, fecundar “(...) estas disciplinas, aportando nuevas e indispensables claridades, que no pueden producirse con la metodología disciplinaria” (Nicolescu, 1996).

En consecuencia, para el campo del Diseño, su praxis se vería definida mas bien por el trabajo con imágenes, con la *cultura visual*, entendiendo que esta “no depende de las imágenes en si mismas, sino la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar existencia”(Mirzoeff, 2003:23), en consiguiendo, *cultura visual* sería una denominación que no se somete ni restringe a un área disciplinar estricta, sobre todo si pensamos la cultura en el sentido que Martín-Barbero señala “como lugar donde se articulan los conflictos, donde adquieren sentido, diferentes sentidos, porque no hay un sentido único, no existe el principio totalizador de la realidad social, lo que existen son articulaciones a partir de prioridades en la coyuntura, en la situación” (Cruces, 2008:10) y siguiendo la idea desarrollada por Herbert Simon (1969) para definir los diseños como ciencias de lo *artificial*, los constructos políticos, morales, científicos y filosóficos pertenecen también al campo del Diseño dado que son parte del *mundo artificial* (Martin-Iglesias, 2011). Se plantea entonces, una labor que abarca múltiples factores que son mediados a través de la imagen, entendiendo que en ella se manifiestan informaciones capaces de articular la visión que tenemos del mundo, la manera en que organizamos, manipulamos y plasmamos en imágenes in-forma nuestra percepción, por lo tanto, será necesario desde el rol desarrollador de imágenes, plantearse como es posible elaborar un ejercicio crítico de nuestro quehacer capaz de crear un lenguaje de enunciación reflexivo.

En tanto, Chile es un país en que la cultura y en consecuencia sus políticas culturales apuntan hacia una sostenibilidad netamente económica, donde se ve con un enfoque mercantilista que invierte capital en cultura solo desde la perspectiva en que ésta, acorde a los estudios internacionales, se plantea como una industria en exponencial crecimiento generando un importante aumento del PIB, lo que el CNCA describe como una evolución de una economía industrial hacia una economía basada en el desarrollo del conocimiento, la creatividad y la innovación, representado en dos tercios, es decir cerca del 67% de la producción mundial esta representada en bienes intangibles además señalan que “el escenario para el sector creativo se ve influenciado positivamente al establecer que uno de los sectores en los que es posible apostar como eje de desarrollo es el de la creatividad. Más aún, si se considera que luego de cruzar una serie de variables, como por ejemplo el crecimiento potencial del PIB de cada sector y el esfuerzo que debería realizar el Estado para el fortalecimiento del mismo, las industrias creativas se posicionan como un sector donde el potencial de crecimiento es definido como alto” (CNCA, 2014:17) a lo largo de todo el documento son estos los parámetros bajo los que se argumenta la importancia de invertir en cultura, por lo tanto el desafío será proponer un lugar desde el cual el Diseño puede ser pensado en un contexto de constantes transformaciones culturales, un lugar donde pueda tomar un rol activo, articulador, reflexivo y crítico, que no se ponga únicamente al servicio del mercado. De esta manera, me parece coherente generar un trabajo en el que a través del Diseño pueda elaborar un lenguaje asociado a la contingencia de los conflictos que son parte del tejido



social y desde el cual puedo situarme como un actor consciente y comprometido, generando nuevas prácticas referidas al cotidiano, considerando al diseño como un espacio activo para la creación a partir de una reflexión crítica.

Establezco entonces como problema contingente el tema de las migraciones del cual haré una breve introducción para poder posteriormente articular la totalidad de la problemática que aquí despliego.

Las estadísticas del último censo señalan que la inmigración de los últimos años ha ido en un creciente aumento latinoamericano, aun cuando las cifras oficiales señalan que del total de la población residente en Chile solo el 1,6% es de origen extranjero –cabe mencionar que estos datos se encuentran sesgados por los aparatos gubernamentales de recolección de información, los que en muchos casos podrían alejarse de las estadísticas más precisas, puesto que no contemplan la tasa de migración ilegal o irregular, mas ello nos entregará una caracterización parcial de la migración en Chile– es importante señalar también que esta inmigración latinoamericana solo se produce a partir del año 1996 posterior a la vuelta a la democracia, puesto que la dictadura cerró fuertemente las fronteras, tanto de salida como de entrada al país; mientras que a lo largo de su historia Chile se ha caracterizado por ser una fuente de migración hacia países extranjeros y solo hoy comenzamos a notar un aumento especialmente en los espacios públicos, dado que la distribución territorial de la migración se encuentra un 63% sobre Santiago. A esto suma la reciente revisión realizada por ANDA Chile la cual señala que de aquí a 25 años la tasa de migración alcanzará cerca del 13% de la población, semejante al promedio de la OCDE y la Unión Europea.

Esto nos entrega una importante información desde la cual resulta evidente la reflexión entorno a la diversidad cultural que en el país se está gestando y ya podemos ver las prácticas que sobre el espacio público comienzan a desarrollarse, prácticas reveladoras, creadoras de nuevas identidades que no pueden ser opacadas, pues subsisten en el alero del *derecho a la ciudad* y sus propia heterogeneidad. Cabe destacar que gracias a la diversidad cultural, el territorio y sus habitantes se nutren de conocimientos, de experiencias y de intercambios, aun cuando genera muchísimas tensiones, estas también son útiles para el desarrollo de las sociedades, tal y como señala la Unesco en el artículo 3 de la Declaración universal sobre la diversidad cultural “amplía las posibilidades de elección que se brindan a todos; es una de las fuentes del desarrollo, entendido no solamente en términos de crecimiento económico, sino también como medio de acceso a una existencia intelectual, afectiva, moral y espiritual satisfactoria”

El tema de la migración es tan problemático como diverso, puesto que es creador de nuevas identidades, punto inicial desde el cual será necesario entender ¿de qué hablo cuando hablo de identidades?, por otro lado me encuentro con una búsqueda de múltiples capas, allí donde residen los fragmentos de la memoria, a partir de los cuales pretendo reconstruir una identidad en constante mutación que se transforma en tanto transcurre por diversas sociedades llevando a cuevas una historia, tensiones que aparecen cuando las personas, ahora inmigrantes cambian sus prácticas, se adaptan, pero también resisten, puesto que el tránsito por el territorio también se encuentra determinado por dispositivos (en el sentido Foucaultiano), por un Estado que no reconoce personas, sino capital humano, mano de obra, estadísticas, un Estado cuya “Ley de extranjería” y su “Reglamento” data de 1975 y 1984, respectivamente –desarrollada en plena dictadura militar con

el principio rector de la “Seguridad Nacional”– y que aún frente al cambio de contexto político y su evidente necesidad, no ha hecho mas que hacer pequeñas modificaciones.

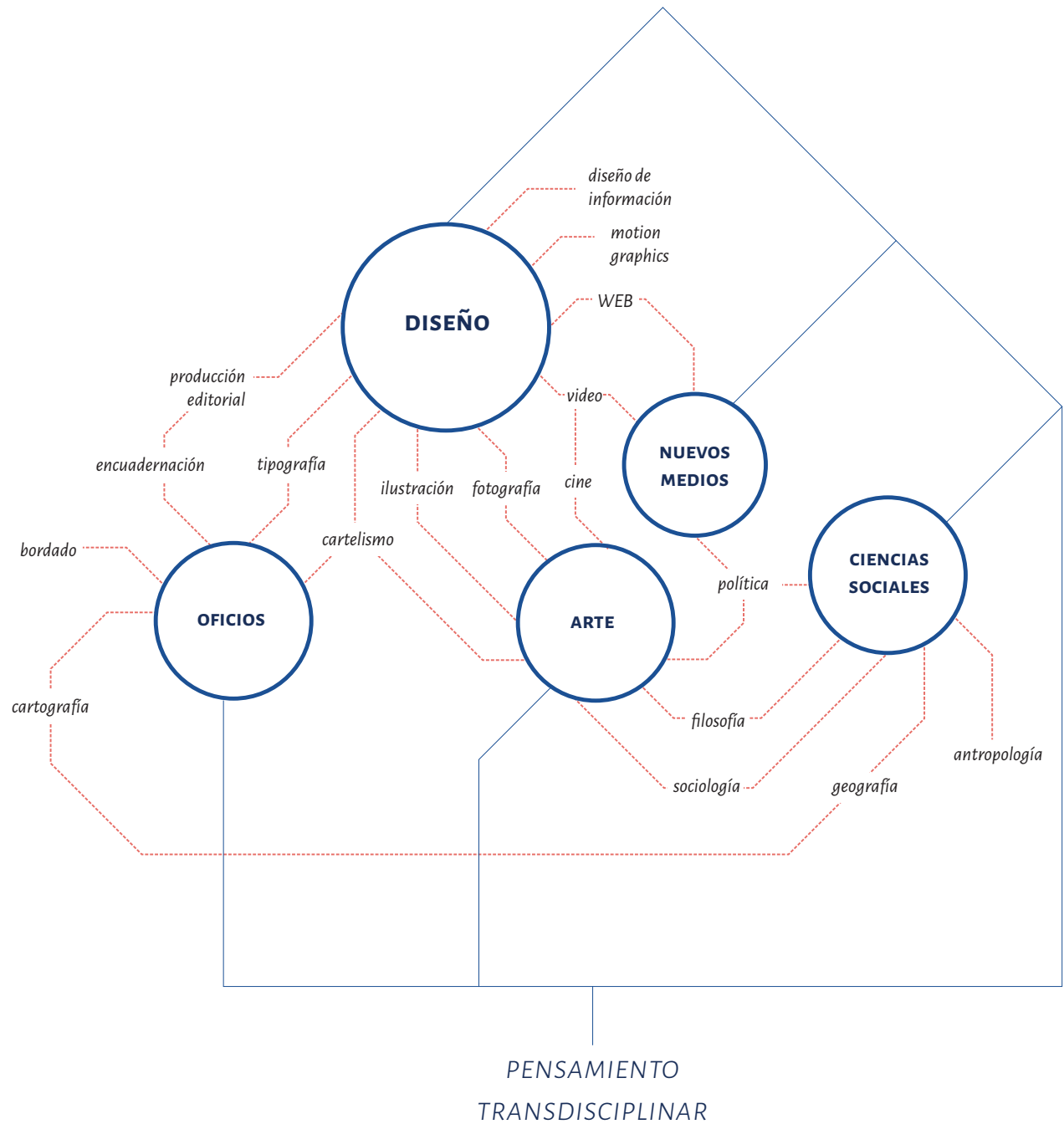
Es por tanto, muy complejo encerrar una problemática tan diversa en el marco de un soporte, de un ámbito disciplinar, es necesario entonces, esbozar un nuevo camino, una nueva metodología, que me permita transparentar desde la sensibilidad de las herramientas que con el tiempo en pregrado he adquirido, un ejercicio del Diseño que responda ante tales inquietudes, será necesario trabajar desde la capacidad del Diseño de apropiarse de los elementos y a través de su ejercicio plantearse más que respuestas, nuevas interrogantes articuladoras de nuevos sentidos, pues comprender el tema migratorio demanda indagar en una amplitud de procesos inmersos, por ello resulta apropiado pensarlo desde el enfoque transdisciplinar tanto en la reflexión como en la salida formal que éste debiera tomar. Es así como es posible establecer un punto inicial de búsqueda y experimentación en cuanto a posibilidades creativas y reflexivas, en donde por una parte hay una exploración en cuanto al ejercicio del Diseño y por otra existe la necesidad de dar cuenta de un proceso altamente complejo como es la migración.

En consecuencia, se revelan ciertos vínculos y similitudes entre ambos temas que me permiten levantar como espacio de mediación la posibilidad de generar un retrato de la inmigración, desde la perspectiva del cuerpo que atraviesa y modifica el territorio, la memoria que se activa constantemente en el ejercicio cotidiano y la frontera como los límites que determinan nuestra actualidad; para lo que será necesario generar un proceso de documentación de inmigrantes, utilizando las herramientas que entrega el video, la fotografía, el diseño editorial y la cartografía. Lo que posteriormente se vería materializado en una exposición de múltiples soportes, respondiendo así al cuestionamiento sobre el ejercicio del Diseño.

En definitiva, a través del retrato se produce una experimentación de soportes que en conjunto se articulan e interrogan la práctica creativa encarnando una problemática social contingente, la inmigración.

Lo que presento a continuación es solo una perspectiva, un camino, una constante experimentación –motivo por el cual este proyecto se enmarca en esa línea de trabajo– y el resultado de las múltiples bifurcaciones que podrían existir frente a un tema socialmente tan complejo.





# OBJETIVOS

---





## OBJETIVO GENERAL

**Realizar el diseño de una exposición multi-soporte, en torno a el cuerpo, la memoria y la frontera como medio reflexivo que encarne la contingencia de la inmigración**

## OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Estudiar los temas contingentes a la inmigración, su historia, su relación con el territorio, la identidad y los dispositivos inmersos
- Estudiar los dispositivos de video, fotografía, cartografía y editorial
- Definir categorías teóricas de cruce entre soportes e inmigración
- Documentar cotidianidad de inmigrantes que viven en Santiago
- Articular y seleccionar registros realizados
- Proponer reflexiones en torno al ejercicio de diseñar

## PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

1. ¿De qué manera puede ser abordado críticamente desde el Diseño un problema social?
2. ¿Cómo el pensamiento transdisciplinar puede ser útil como metodología de Diseño?
3. ¿Cómo se aplica el pensamiento transdisciplinar en el Diseño?
4. ¿Qué técnicas y formatos afines al diseño pueden ser abordados?
5. ¿Cuáles son los puntos de encuentro entre el ejercicio del Diseño y la inmigración?
6. ¿Cómo se establece concordancia entre el Diseño, los soportes y una exposición?

# JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

---



En el planteamiento del problema, fue esbozada la necesaria revisión y reflexión respecto al ejercicio del Diseño en virtud de la avanzada tecnológica y la producción de imágenes, ello sumado a la contingencia de los procesos migratorios que se están desarrollando, por lo que será necesario volver a estos puntos para desarrollar la justificación.

El actual contexto de trabajo postfordista sitúa al Diseño dentro de las llamadas industrias creativas –cuyo precedente es la industria cultural– estas se presentan como formas de circulación de capital a través del ámbito de la cultura “(...) el concepto de industrias creativas alude hoy a un segmento de la economía que moviliza importantes recursos y absorbe niveles no despreciables de mano de obra. Además, posee la capacidad de generar valores simbólicos e identitarios en cada territorio, los que podrían incluso convertirse en potenciales servicios exportables” (CNCA, 2014:20). Esta visión devela las bases de las políticas culturales, no es difícil inferir de ello, la apreciación de la cultura como un mecanismo mercantilista asociado al crecimiento económico, es el nuevo orden de la economía capitalista asociado al trabajo inmaterial.

Pero es necesario señalar que esta no puede ser la única valoración hacia el ámbito de la cultura, dado que la cultura contempla un entramado social complejo que interactúa con todos los ámbitos de la vida, en particular la cultura visual según opina Wilson actúa como un *rizoma*<sup>1</sup> el que va viendo crecer un complejo sistema bajo tierra “los rizomas operan, primero, en la base de conexiones y homogeneidad, donde en lugar de universales, existe una serie de dialectos, no un hacedor ideal ni una audiencia homogénea, sino en su lugar, numerosos actores y comunidades. Los rizomas también funcionan bajo los principios de multiplicidad y ruptura, donde las conexiones pueden realizarse a otra cosa, incluso cuando la conexión se rompe, la estructura rizomática vuelve a renacer con un nuevo desarrollo a lo largo de las antiguas líneas o mediante la creación de nuevas líneas” (Hernández, 2005:11) siguiendo la misma idea, la metáfora de la *cultura visual* como rizoma da lugar al ejercicio de la transdisciplinariedad dado que “no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales” (Deleuze y Guattari, 2000: 18) por tanto, resultaría una mirada empobrecida la que contempla el ámbito de la cultura como cifras estadísticas de activación industrial, mas aún cuando desde la institución gubernamental se declara que los principios de las políticas culturales son:

- Afirmación de la identidad y la diversidad cultural de Chile.
- Libertad de creación y expresión.
- Participación democrática y autónoma de la ciudadanía en el desarrollo cultural.
- Rol insustituible y deber del Estado.
- Educar para la apreciación de la cultura y la formación del espíritu reflexivo y crítico.
- Investigación, preservación, conservación, difusión del patrimonio cultural y rescate de la memoria.
- Igualdad de acceso al arte, los bienes culturales y la tecnología.
- Descentralización de la política cultural, desarrollo cultural equilibrado.
- Profundizar la inserción en el mundo. (CNCA, 2011: 26)

<sup>1</sup> Revisar mas respecto al término desarrollado en DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2000) *Rizoma: Introducción*. Valencia: Pre-textos

Respecto al área del Diseño el CNCA (2014) señala que funciona como una herramienta para la determinación de identidad y productos culturales, en esa línea se suma la anexión desde el presente año al FONDART de la línea Inmigrantes, que debido a su reciente apertura contempla una amplia gama de proyectos, considerando desde postulantes inmigrantes hasta temáticas afines.

Tomando esto en cuenta parece adecuado generar un proyecto que se alinee con los principios declarados y debido al carácter *rizomático* del tema, sería necesario trabajarlo de esta misma forma, tomando insumos de diferentes áreas disciplinares afines al campo del diseño.

Por otra parte, el tema de la inmigración resulta ser un lugar interesante desde el cual abordar el estudio reflexivo de las imágenes y en consecuencia de la *cultura visual*, puesto que se presenta como una problemática contingente entregando la oportunidad de generar una reflexión y un impacto social, además que posibilitaría un ejercicio crítico respecto a los procesos identitarios, territoriales y culturales que se están gestando y con los que convivimos en el día a día, además contribuiría al desafío que se plantea el CNCA a través de su política cultural que “(...) imagina el país que se desea ver, sensible y preocupado de sus raíces, su historia y el futuro posible de construir. Al valorar sus tradiciones e identidad, visualizamos un país que habrá dado pasos significativos en el reconocimiento y respeto de su patrimonio material e inmaterial, un país que percibe sus singularidades y que también desarrolla una visión pluralista e incluyente, capaz de acoger a las transformaciones que nuestra época experimenta constantemente” (CNCA, 2011: 51) junto con ello es preciso mencionar que en el Artículo 3° del estatuto de la Universidad de Chile, ésta declara: “(...) la Universidad responde a los requerimientos de la Nación constituyéndose como reserva intelectual caracterizada por una conciencia social, crítica y éticamente responsable y reconociendo como contenido de su misión la atención de los problemas y necesidades del país” (Universidad de Chile, 2016) dicho esto resulta esclarecedora la necesidad de vincular la contingencia social al ejercicio del diseño y en definitiva al desarrollo del proyecto con el que concluyo el estudio del pregrado.

Mientras que las demandas actuales de la sociedad requieren que el ejercicio profesional del diseño, genere una amplitud y se plantee desde una acción crítica acorde con la avanzada tecnológica y a los requerimientos del corpus social.

Este planteamiento no es nuevo, tempranamente desde su definición se ha reflexionado entorno a la función y el desarrollo del Diseño, develando siempre el constante cuestionamiento sobre las determinaciones que delimiten sus campos de acción –que le exigen diferenciarse del arte, la artesanía, la arquitectura, la fotografía, etc– Walter Gropius ya mencionaba un atisbo en el primer manifiesto presentado por la Bauhaus en 1919 “Configuremos, pues, un nuevo género de artesanos sin las pretensiones clasistas que quieren erigir una arrogante barrera entre artesanos y artistas. Deseemos, proyectemos, creemos todos juntos la nueva estructura del futuro en que todo constituirá un solo conjunto, arquitectura, plástica, pintura, y que en un día se elevará hacia el cielo de la mano de millones de artífices como símbolo cristalino de la nueva fe” (Conrads, 1973) ya desde ese momento se planteaba la necesidad de no erigir márgenes, respecto a esta problemática Leonor Arfuch habla de que existen dos tipos de diseño, uno “oficializado” que se encuentra unido a



la producción y otro que genera una crítica social, el cual debe entrar en los circuitos de circulación de la cultura para ser operante [el primero es evidente a través de la industria cultural y su relación a las políticas públicas, mientras que] el segundo, se ejerce buscando los lugares de conflicto, por lo que es preciso situarse en los márgenes para desde ellos elaborar una crítica y una reflexión en torno a la cotidianidad y la habitabilidad, esta mirada no es neutra, sino política (Arfuch, Chaves y Ledesma, 1997). Teniendo esto en cuenta, el diseño puede ser mediado por una multiplicidad de soportes y a su vez cada soporte posee un lenguaje, estos lenguajes son los que permitirán articular una enunciación reflexiva respecto al pensar, percibir y hacer a partir del Diseño y como éste podría a través de una exposición multi-soportes erigirse de una manera performática, una manera activa respecto al espectador, un ejercicio que se completará en la medida que éste sea visualizado, vivenciado; en relación a esto destaco el rol de los nuevos medios, en tanto posibilitan proyectos híbridos o transdisciplinarios, donde se entrecruzan saberes conectados unos con otros “como una plataforma que liga transversalmente a la creación artística, la industria y particularmente la academia, desde su aporte a la innovación. (...) Obras artísticas/instalaciones de diversa naturaleza relacionadas con las expresiones de este sector (videoarte, video danza, arte sonoro, instalaciones interactivas, performance, arte digital, entre otros)” (CNCA, 2014: 224). En relación a lo mismo, en varios puntos del planeta se está produciendo esta nueva forma de ejercer el Diseño, a través de laboratorios experimentales que reúnen diferentes disciplinas; un ejemplo de ello es *LABoral centro de arte y creación industrial* ubicado en España, el que según su curador jefe Erich Berger, buscaría posicionarse “como un espacio para el diálogo y como un lugar para la convergencia de diferentes disciplinas en el que las nuevas sinergias sociales estén representadas” (Feo y Hurtado, 2008), pongo especial atención a su proyecto *Now/Here*, pues se configura como una exposición de diseño experimental, con mas de 70 obras de diseñadores internacionales reunidos en torno a la idea de que el diseño nos permite asumir un papel activo en la configuración de nuestro entorno y que en palabras de ellos mismos “al adoptar como punto de partida la perspectiva de que nuestro entorno ha pasado a formar parte de nosotros sin que nosotros formemos parte de él, *Nowhere/Now/Here* nos anima a considerar el diseño como un componente integral del proceso que conforma el mundo”. (Feo y Hurtado, 2008)

Es así como el trabajo fuera del círculo tradicional y cómodo del Diseño abre la posibilidad de comprender la imagen desde sus dispositivos, tomando consciencia de nuestro rol activo generador de imágenes, planteando interrogantes, que en esta investigación no serán respondidas, sino puestas a disposición a través de una forma experimental de Diseño. Para concluir agregaré que “(...) el Diseño Gráfico –solo en algunas de sus manifestaciones– puede hacer al hombre, formulándole preguntas sobre si mismo y su destino. Este camino es posible cuando el Diseño Gráfico se dirige, a través de ciertas expresiones, a cuestionar al hombre en su cotidianidad en lugar de mantenerlo cómodamente instalado en ella, cuando lo pone en contacto con su existencia, sacudiéndolo en sus certezas” (Arfuch, et al, 1997: 87) dicho esto se evidencia además una utilidad metodológica para el campo.

# METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

---



La forma en que he abordado este proyecto deriva de un camino que ha tenido múltiples bifurcaciones, un recorrido que a partir de decisiones tomadas sobre la marcha, ha ido tomando consistencia, desechando, re-utilizando y proponiendo nuevas ideas, lo que a su vez ha presentado nuevas dificultades y desafíos, sobre todo porque el enfoque etnográfico de esta investigación, a ratos ha complicado la realización, pero también ha entregado experiencias únicas, que no hubieran sido posibles de otra manera.

Lo que aquí expongo mas que un método responde a una constante experimentación, un quehacer procedimental que requirió cuestionarme frente a cada decisión dado que, nunca tuve certezas, sino mas bien múltiples interrogantes. Y que tal como plantea Christopher Jones en 1984, mas que un método se trata de un proceso que implica circularidad y que es autopoietico una especie de proceso para diseñar y diseñarse a sí mismo, enfrentandose a la posibilidad de *diseñar el diseño*.

A partir de ello he definido tres secciones las que no siguen una linealidad, puesto que, se realizaron en muchas ocasiones de manera simultánea, ellas son: exploración, documentación y experimentación.

## EXPLORACIÓN

Este primer punto esta determinado por la búsqueda de referentes y la revisión bibliográfica de fuentes que me permitieran contextualizar y definir este proceso, además de la búsqueda constante de ejercer el Diseño desde una mirada crítica y reflexiva, capaz de vincular las problemáticas cotidianas y darle sentido mas allá del contexto industrial, un campo que se entrecruce con otros planos de conocimiento.

En esta búsqueda, me encuentro con un suceso en potencial crecimiento del cual no puedo desentenderme y es que mi lugar de residencia se ve fuertemente influenciado por el contexto migratorio, del cual comienzo a preguntarme la posibilidad de generar desde el Diseño un proyecto que aborde este tema, pero que sea capaz de entrar en una capa mas humana, mas personal, alejándome de la realización de un producto y dándome el espacio para conocer un pequeño fragmento de la memoria, de las historias que traen consigo y con las que vienen a renovar la ciudad.

La bibliografía revisada consiste en textos que tratan los conceptos de inmigración, territorio, dispositivo e identidad, ellos a través del desarrollo del proyecto, la conceptualización y la experimentación con los soportes de la fotografía, el video, el editorial y la cartografía, darán lugar a las nociones de frontera, memoria y cuerpo que son los ejes que articulan su realización.

Buscando la comprensión del fenómeno y de los soportes a los que me enfrentaba, en particular el soporte del video del cual no poseía mayor experiencia en realización, asistí a variados festivales de cine e instalaciones, seminarios, exposiciones, muestras, carnavales y festividades, relacionados tanto al tema de las migraciones como a aspectos documentales o de realización audiovisual; ello me dio insumos para comprender qué se estaba haciendo y de que forma.

Finalmente, una parte no menos importante de mi trabajo exploratorio fue la documentación fotográfica de la diversidad sobre lugares públicos, esbozando apropiaciones culturales, prácticas, colores, comidas y costumbres que daban cuenta de un lugar rico en tensiones, que me generaban intriga y que a su vez fueron un pie inicial para observar con menos distancia.

## Asistencia a charlas, exposiciones y festivales

Menciono aquí todas las asistencias a eventos que de alguna manera influenciaron mi trabajo ya sea conceptual, metafórica o técnicamente.

Seminario “*Racismo en Chile: La piel como marca de inmigración*”  
Casa central Universidad de Chile - 15 y 16 de Abril de 2015

IV Seminario Santiago Lecciones desde la ciudad de Benjamin Vicuña Mackenna: *Inmigrantes, ¿Cómo influyen en la transformación de la ciudad y sus habitantes?*  
Museo Nacional Vicuña Mackenna - 12 de Noviembre de 2015

Conversatorio “*Migración y acción directa: experiencias en Chile y EEUU*”  
Librería Proyección - 06 de Mayo de 2016

Exposición “*Colectivo FAVA. Una Geografía Humana y Social Contemporánea*”  
Museo Arte Contemporáneo - 31 de Marzo de 2016

Exposición “*Nadar con tiburones es fascinante*”  
Sala de Arte CCU - 11 de Diciembre de 2015

12ª *Bienal de Artes Mediales*  
Museo Nacional de Bellas Artes - 23 de Octubre de 2015

22º *Festival Internacional de Cine de Valdivia [FIC Valdivia]*  
Valdivia - 5 al 11 de Octubre de 2015

19º *Festival Internacional de Documentales de Santiago [FIDOCs]*  
GAM Santiago - 22 al 27 de Septiembre de 2015

11º *Festival de Cine de Santiago [SANFIC]*  
Santiago - 25 al 30 de Agosto de 2015

Evento “*Viaje a los inicios. Cine mudo + theremin: George Méliès*”  
Cine club Universidad de Chile - 18 de Marzo de 2015

Ciclo de Cine “*Bestiario presenta: Ciclo malditos Americanos. Maya Deren y Keneth Anger*”  
Sala Radicales - 11 de Mayo de 2015

Jornada de apertura y exposición “*Espacios Revelados*”  
Barrio Yungay - 13 de Abril de 2016

*Homenaje al carnaval de Barranquilla*  
Plaza Bogotá - 19 de Marzo de 2016

*Primer Festival Migrante*  
Parque Balmaceda - 19 de Diciembre de 2015







Fotografías exploratorias

## DOCUMENTACIÓN

El siguiente paso –mas bien dado de manera simultánea– fue establecer contacto en diversas circunstancias y a través de diferentes nexos, con inmigrantes, todos muy diversos entre sí, tanto desde el punto de vista económico, residencial y cultural. El criterio de selección fue principalmente personas jóvenes cuya estadía en el país no fuera temporal sino que se encontraran establecidos hace al menos 2 años.

Fue así como durante un largo tiempo –un año y medio– me reuní con cada uno de ellos en repetidas ocasiones en lo que llamé *conversaciones y salidas*, mas destaco, no entrevistas, dado que no poseía una estructura fija, ni preguntas determinadas, se trataba mas bien de entrar en su propia rutina, en su propia dinámica.

Mi guía principal fue una pequeña pauta que servía la primera vez que me reunía con cada uno, la base de ésta era conversar sobre cuanto tiempo llevaban en Chile, en que trabajaban, cual había sido el motivo que los llevó a migrar, si había sido difícil adaptarse y como funcionaba su vida en el país.

Posterior a ello, las conversaciones se fueron dando en ámbitos mas personales y de una forma difícil de clasificar, puesto que, se generó un vínculo mas allá de un proceso investigativo, me dejaron conocer un fragmento de su vida, su familia, sus amigos, sus pensamientos. En consecuencia, esta investigación tiene un carácter etnográfico (insider) no tanto en su estructura metodológica, sino mas bien, en la forma en que se han hecho los registros, desde *adentro*.

Lo que realicé durante ese largo proceso, fue un trabajo de registro documental, a través de audio, video y fotografía, que da cuenta de la amplitud que he intentado abarcar y la disposición que todos ellos tuvieron al permitirme registrar desde su trabajo hasta cumpleaños, celebraciones y reuniones, dándome la confianza para conocer sus casas y su círculo mas íntimo, poniendo a disposición fragmentos de su mundo.

Fue mientras realizaba este ejercicio, cuando me planteo la forma de sistematizar todo este material en concordancia con bibliografía que me encontraba revisando; es en este momento cuando veo la necesidad de volver hacia la transformación ejercida en el territorio y vislumbro la posibilidad de trabajar a través de capas, de componer un proyecto que no se centre únicamente en el relato parcial de un aspecto íntimo, sino que pueda hablar de la inmigración desde diferentes aspectos. Es acá cuando comienzo a registrar paralelamente re-significaciones de espacios públicos ejercido por inmigrantes, que vienen a manifestar sobre el territorios prácticas culturales que les son propias, además de la transformación que sufre la ciudad a partir de este fenómeno.

Es entonces, como a través de un proceso de registro paralelo, documento por un lado las prácticas sobre espacios de anonimato y por otro, la intimidad de algunas personas. Cabe destacar que no me planteo esta investigación como una muestra representativa de la inmigración en Santiago, sino que se trata de relatos que han sido registrados a partir de *dispositivos* y que se verán evidentemente afectados por ello, por lo que, mas que establecer verdades me propongo efectuar una *mirada* permeada por los *dispositivos*, nociones en las que ahondaré mas adelante.

## EXPERIMENTACIÓN

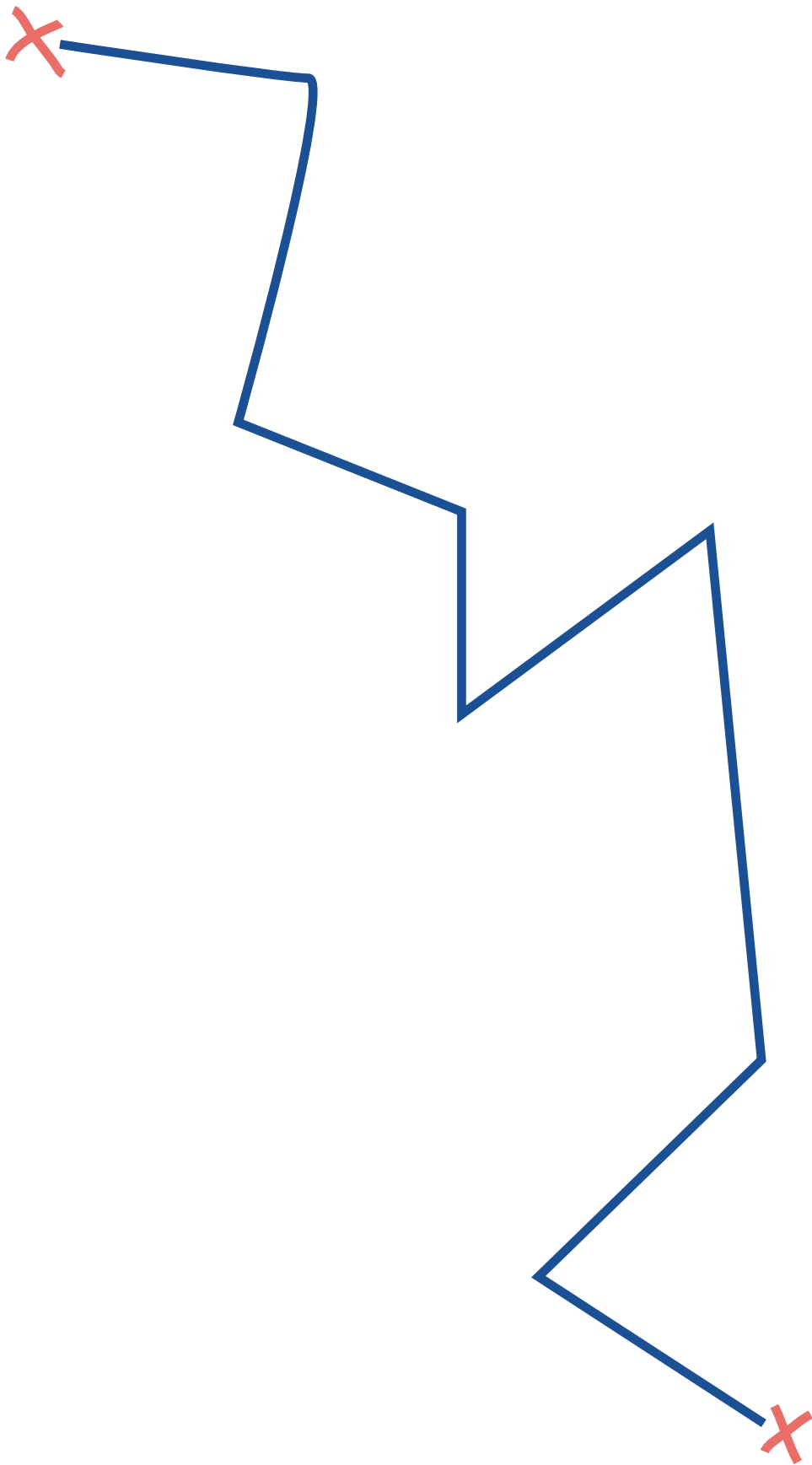
Finalmente, paso al proceso de experimentación en cuanto a soportes.

A partir de los diversos registros que voy obteniendo me planteo la posibilidad de establecer distintos discursos, para ello es necesario hacerme cargo de las posibilidades que entrega cada soporte según el lenguaje que maneja. En consecuencia, realizo series fotográficas, mapas y grabaciones que voy descartando y modificando en función de los resultados que estas pruebas van entregando.

Es aquí donde establezco los criterios, códigos y conceptualizaciones que dan origen al desarrollo final del proyecto.







***ANTECEDENTES***



# MARCO TEÓRICO

---



## I. INMIGRACIÓN

### *Donde todo comienza*

A través del andar el hombre comenzó a construir el paisaje natural que lo rodeaba (Careri, 2002), en tanto, la necesidad natural de desplazarse para la obtención de alimentos en función de la propia supervivencia, da lugar al nacimiento de la acción de atravesar el espacio, “sin embargo, una vez satisfechas las exigencias primarias, el hecho de andar se convirtió en una acción simbólica que permitió que el hombre habitara el mundo. Al modificar los significados del espacio atravesado, el recorrido se convirtió en la primera acción estética que penetró en los territorios del caos, construyendo un orden nuevo” (Careri, 2002:20).

Dentro de la historia humana, es más correcto hablar de nomadismo propiamente tal, a partir de la revolución neolítica del séptimo milenio antes de Cristo, posterior a la última glaciación, puesto que, los cambios climáticos generados por ésta, dieron un nuevo uso productivo de la tierra que luego de un largo proceso de milenios, dio pie a que los pueblos se fueran asentando en la medida que el ser humano encontró en el proceso de domesticación de animales y plantas la construcción de un espacio social y territorial que ampliaba la constitución de su propio ser, mutando hacia una forma organizativa que cambiaba la interrelación de éste con los demás elementos de la naturaleza, es aquí donde surge la distinción de sedentarismo y nomadismo como forma de subjetivación del proceso de vida.

En la misma línea cabe destacar que existe una diferencia fundamental en relación a la visualización del territorio, debido a que mientras para los “sedentarios los espacios nómadas son vacíos, para los nómadas dichos vacíos no resultan tan vacíos, sino que están llenos de huellas invisibles: cada deformación es un acontecimiento, un lugar útil para orientarse y con el cual construir un mapa mental dibujado con unos puntos (lugares especiales), unas líneas (recorridos) y unas superficies (territorios homogéneos) que se transforman a lo largo del tiempo. (Careri, 2002:40).

De la dicotomía sedentario-nómada nace la distinción de trashumante que tal como Deleuze<sup>1</sup> señala el nómada también es diferente del trashumante, que cambia de tierra en tierra para llevar sus cultivos o su ganado por el ritmo de las estaciones o de la mayor o menor riqueza de la tierra. Término que por cierto contextualizo en la temática migratoria, puesto que, la migración conlleva en gran medida, razones económicas, el éxodo hacia la búsqueda de *mejores oportunidades*.

### *La migración en Chile*

Es posible identificar a lo menos cuatro procesos migratorios que a pesar de sus diferencias causales podrían comprenderse como corrientes importantes de ser revisadas para el caso, éstas tienen como pie inicial los inicios del siglo XVI y se harán latentes entre el siglo XIX e inicios del siglo XXI.

Dicho pie inicial, como es expuesto por Milton Santos (1996), es propiciado por el proceso de internacionalización que a comienzos del siglo XVI toma forma a través del proyecto de mundializar las relaciones económicas, sociales y políticas cuando las fronteras del comercio son extendidas y que a través

1. De la distinción entre nómada y trashumante señalada por Deleuze en el segundo volumen de su obra “Capitalismo y esquizofrenia” titulada “Mil mesetas” y publicada en 1980 en conjunto con el psicoanalista francés Felix Guattari.

Revisado en Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Capitalismo y esquizofrenia: Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos

de siglos de expansión capitalista avanza intermitentemente para finalmente ganar cuerpo en el momento que se impone una nueva revolución científica y técnica y en que las forma de vida del planeta sufren una repentina transformación.

En tanto, las corrientes migratorias serían en primer lugar, el periodo de modernización de América Latina durante el siglo XIX que a través de políticas de la conformación de los Estados-Nación, se gestiona una atracción selectiva de población, tomando forma a través de la primera ley migratoria dictada en Chile en el año 1845, llamada Ley de Colonizadores, que autorizaba al presidente de la República a conceder terrenos baldíos a los extranjeros para que fueran trabajados, y liberarlos de impuestos, con el propósito de atraer migrantes principalmente de Europa sobre la base de la idea positivista de mejoramiento de raza (Bologna, 2009). En este sentido, la importancia que le dio el Estado a la regulación del proceso migratorio le permitió decidir y controlar quiénes ingresan, dónde debían instalarse, y qué labores estaban facultados para ejercer.

La segunda corriente que es dada de manera casi simultánea a la anterior y corresponde a la migración campo-ciudad, no es un tránsito unidireccional hacia Santiago, sino que en realidad es dado por la alta demanda de mano de obra producida por el salitre y la construcción de obras públicas conjunto con la precarización de las posibilidades de vida en el campo, produciendo polos de concentración de migrantes al interior del país.

La tercera corriente corresponde al periodo del golpe militar donde se produce un gran éxodo de Chilenos hacia otros países por motivos políticos, sujetos que se vieron enfrentados a la fuerte dictadura y adquirieron en el exilio la calidad de refugiados. Finalmente la cuarta corriente, dice relación con la transición democrática y la activación económica durante los años noventa, la que adquirirá protagonismo –puesto que de ella surge el interés de esta investigación– y que a su vez se encuentra profundamente amarrado a todos los procesos anteriores debido a que avanza medida que crecen los procesos de mercantilización e internacionalización.

### **POLÍTICAS DE ESTADO**

Santiago entre los años 20 y los años 40, fue un lugar formado por barrios, se constituía entonces, como un espacio relativamente homogéneo e integrado urbanísticamente. Pero al alero de este Santiago, incluso siglos antes, se habían instalado en las periferias una serie de rancharíos que colindaban a los pies de la ciudad, en donde el río Mapocho adquiere gran connotación simbólica, el barrio de La Chimba, en el Santiago Colonial, acogerá gran cantidad de migrantes que escapan de las ciudades del sur destrozadas por las guerras entre españoles y mapuches. De allí nacen las primeras formas de urbanización de este lado de la ciudad.

Esto produce una segregación inmediata, puesto que de un lado del río se encuentra la ciudad funcional urbanísticamente ordenada, mientras que al otro lado se configuran los territorios de la barbarie constituidos por artesanos, desarraigados de encomiendas, negros horros, mestizos de color, mestizos criollos y españoles pobres. (Márquez y Truffello, 2013).

Posteriormente, desde el año 1872 Benjamín Vicuña Mackenna como intendente de Santiago, crea un camino de cintura que implicará la canalización del río Mapocho, no debemos obviar este hecho, ya que define el imaginario que subyace en este plano, y que precisamente nos habla de una





particular visión de la ciudad. Como señala Armando De Ramón y Patricio Gross, “(...) determinó que la urbe adecuada debía denominarse “la ciudad propia”, la cual poseía como características ser una “ciudad cristiana, civilizada, opulenta, en oposición a la ciudad de los arrabales y de la miseria” (Díaz, 2012:15). Son las primeras tensiones territoriales sobre los asentamientos de los más pobres, que segregan este modo de vivir precario de la avasalladora expansión del entorno ciudad.

Hacia 1945, la política selectiva de migraciones sigue vigente y a través de un decreto supremo se sostiene que aquellos países latinoamericanos que tienen mayor desarrollo económico son los que tienen mayor número de presencia extranjera de origen europeo, por lo que se crea la Comisión Coordinadora de Inmigración cuyo objetivo es mantener la armonía racial entre los inmigrantes y la raza Chilena, posterior a ello se creó el Departamento de Inmigración del Ministerio de Relaciones Exteriores que fomentaría la inmigración de grupos que ya estuvieran asentados en Chile.

Posteriormente, “A partir de los años noventa, comienza a gestarse en el país un nuevo escenario migratorio producido por una mezcla de factores, como la apertura internacional, el crecimiento económico, la estabilidad política y social; además de una percepción y proyección del aumento sostenido del bienestar que, como consecuencia, hacen que Chile se convierta en un destino atractivo para los migrantes” (Borlotto, Correa y Musset, 2013:32)

Hacia el año 2002 se produce el primer gran salto cualitativo en materia migratoria de la región mediante la aprobación del Acuerdo sobre Residencia para Nacionales de los Estados Partes del Mercosur. El acuerdo ha hecho de la nacionalidad de uno de los países del Mercosur el único requisito necesario para acceder a la residencia en el resto de los Estados miembros. Además las actuales normativas contemplan una serie de requisitos de ingreso aplicable en particular a los extranjeros que ingresan a Chile en calidad de turistas, lo contempla el artículo 87° del reglamento, que en su inciso segundo establece que “todo turista deberá acreditar a la autoridad policial de frontera, cuando esta lo estime necesario, que tiene los medios económicos suficientes para subsistir durante su permanencia en Chile”. En la práctica al momento de ingresar al territorio nacional, a pesar de cumplir con todos los requisitos de ingreso ya descritos, existe la posibilidad de que se les prohíba el ingreso y se le ordene el reingreso a su país de origen.

Por otra parte, la calidad de residente sujeto a contrato se otorga a los extranjeros que ingresan al país con el objeto de dar cumplimiento a un contrato de trabajo y a los miembros de su familia. La vigencia de esta visa o permiso dura dos años, prorrogables por periodos iguales. La principal dificultad de este tipo de visa es que, para solicitar la residencia definitiva, el trabajador debe demostrar que ha estado durante los dos primeros años trabajando con el mismo empleador. En otras palabras, la visa está sujeta a un único empleador y no constituye un permiso general de trabajo en el país y si el contrato se termina, el trabajador deberá enviar antes de 30 días un nuevo contrato y solicitar una nueva visa sujeta a contrato; de lo contrario, será decretada la orden de abandono y posterior expulsión.

Todo ello deja al descubierto una política evidentemente muy restrictiva y segregacionista, donde muchas veces la posibilidad de entrada al país queda sujeta al criterio del oficial aduanero en las fronteras y no al ejercicio de un derecho.

## El inmigrante

<sup>2</sup> Biopolítica, es una forma de poder que se ejerce directamente como un gobierno de vida, un poder que actúa sobre la vida biológica de la población. Mientras que el poder soberano hace morir o deja vivir, el de la biopolítica hace vivir o deja morir. La biopolítica esta directamente relacionada con la naturalización del mercado como lugar de producción de la verdad y donde se decide en función a éste las prácticas correctas o incorrectas de gobierno.

Revisar mas al respecto en:  
Foucault, M. *El Nacimiento de la biopolítica*

A partir de lo que he expuesto, es importante mencionar que la figura actual del migrante nace con la consolidación de los Estado-Nación, el cual funciona como una unidad organizadora sobre un territorio determinado, la importancia de éste radica en que “desde comienzos del siglo XIX, el concepto de «Nación» se encontraba íntimamente vinculado a las ideas de progreso” (Ortiz, 1995:17), el poder que ejercería la Nación sobre los sujetos ya no sería el poder soberano, sino el de la *biopolítica*<sup>2</sup>.

El capitalismo, es *biopolítico* y tal cómo señala Marx y Engels “(...) un determinado modo de producción o una determinada fase industrial lleva siempre aparejado un determinado modo de cooperación o una determinada fase social, modo de cooperación que es, a su vez, una fuerza productiva; que la suma de las fuerzas productivas accesibles al hombre condiciona el estado social y que, por tanto, la historia de la humanidad debe estudiarse y elaborarse siempre en conexión con la historia de la industria y del intercambio” (Cassigoli, Sobarzo, 2010:70), en consecuencia, es necesario reflexionar en torno a las fuerzas productivas dado que, el capitalismo no sólo favoreció la libre circulación de mercancías sino también de personas y como Foucault ya advertía con su teoría del *capital humano*, acumular capital supone acumular cuerpos porque “una sobrepoblación obrera es el producto necesario de la acumulación o del desarrollo de la riqueza sobre una base capitalista, esta sobrepoblación se convierte, a su vez, en palanca de la acumulación capitalista, e incluso en *condición de existencia del modo capitalista de producción*” (Cassigoli, Sobarzo, 2010:74).

Evidencia de ello es el hecho de que existen leyes especiales para inmigrantes mientras por otro lado se proclaman los derechos de las personas, haciendo natural que el Estado tenga el poder de decidir sobre el distinto valor de la vida de las personas y que tal como señala Zamora “Podríamos decir que el trato que se da a los inmigrantes representa un paradigma extremo de la supeditación de la lógica ciudadana de los derechos a la lógica del mercado, antes que ser vistos como sujetos de derechos son vistos como mera fuerza de trabajo, que el mercado demanda en condiciones de vulnerabilidad, precariedad, debilidad política, etc. Y el Estado, pretendidamente o no, congruentemente contribuye a producirla” (Agamben, Esposito R, 2006-2008:89), ello deja al descubierto las bases de la visión gubernamental y la construcción social que se gesta a partir de ello.

## II. IDENTIDAD

El concepto de identidad posee múltiples interpretaciones y teorías pendientes de la mirada con la cual se aborde, para el caso, tomaré como eje fundamental la diferenciación, que significa la constitución de la identidad a partir de lo que “no somos” en relación a un “otro” y es preciso mencionar que ello se funda en la idea moderna de Etnicidad y su relación con la cultura.

Para entenderlo mejor “es necesario entender que la etnicidad no es una realidad dada natural, inevitable e inexplicable. Sino una construcción que se genera en un momento específico y que se encuentra latente en todo grupo humano que comparte sentidos de pertenencia comunes”. (Gutiérrez y Balslev, 2008:20) La etnicidad, se entiende entonces, como el ser parte de



un grupo, porque los actores sociales se reconocen como culturalmente distintos respecto a otros, pero el concepto de etnicidad no siempre tuvo una connotación racial, ello solo vendría con el nacimiento de los Estado-Nación cuando a través de su principio de igualdad homogenizadora se genera una división y una rivalidad.

Cabe destacar que “Ciertamente la cultura y la etnicidad están asociadas pero no son génesis, ni menos aun causalidades una de otra. La afirmación étnica tiende a traducirse a través de la construcción ideológica de la existencia de una diferencia cultural y por tanto a través de una construcción de una cultura propia.”(Gutiérrez, Balslev, 2008:27)

En consecuencia, la alteridad será eje que determine la problemática de la identidad, ésta al igual que la etnicidad funcionará a través de la diferencia, la determinación de lo que somos a través de lo que no reconocemos ni nos apropiamos.

La identidad, contrario a lo que podría suponer, como un aglutinante de formas de vida y cultura, mas bien hará el ejercicio fragmentario de determinarnos como diferentes a través de discursos y prácticas, una relación que no estaría en disposición de unificar el tejido social, sino que supondría que las identidades “emergen en el juego de modalidades específicas de poder y, por ello, son mas un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una identidad idéntica y naturalmente constituida: una «identidad» en su significado tradicional (es decir, una mismidad omniabarcativa, inconsútil y sin diferenciación interna). Sobre todo, y en contradicción directa con la forma como se las evoca constantemente, las identidades se construyen a través de la diferencia, no al margen de ella”(Hall, du Gay, 1996:18)

De ahí la problemática que emerge con la llegada de inmigrantes, los que de alguna manera vendría a perturbar la “estabilidad” social constituyendo una línea divisoria de un “nosotros” y un “ellos” a ello se suma un hecho que ha moldeado la memoria y en consecuencia, la idiosincracia de la sociedad chilena, como señalaría Bengoa “(...) el terror del Estado al que fue sometida la sociedad chilena, toda, durante casi veinte años, provocó el refugio de las personas en sus mundos privados. En segundo lugar, ese terror produjo un enorme ‘miedo al otro’, junto a inseguridades, competencias y, finalmente, rupturas básicas de la sociedad” (Cassigoli, Sobarzo, 2010:284), a ello se suma el hecho que como señala Stefoni, la construcción del «otro» en Chile, se ha realizado a partir de la dualidad superior/inferior, lo que relegaría al «otro» en una segunda categoría que termina discriminandolo y marginandolo (Bologna, 2009) estos datos resultan claves para comprender el miedo que existe en Chile por la diferencia, dando pie a la xenofobia y al rechazo sobre todo de comunidades latinas residentes en el país y “Lo cierto es que desde nuestros castillos étnicos, económicos, políticos o culturales, miramos al otro –al de fuera- como la víctima propiciatoria, como ciudadano de segunda clase, como un *no-nosotros*” (Agamben, Esposito R, 2006-2008:95)

En relación a esto cabe señalar, que cuando mencioné con anterioridad el hecho que el aparato gubernamental en su ejercicio biopolítico determina diferentes valores sobre la vida de las personas, no nos excluye como personas de este hecho, no solo porque aceptamos ese “contrato social” sino que también, porque tal como menciona Agamben y Esposito (2006-2008) nuestra conciencia social es cada vez menos crítica y mas insensible, dado que parece normal vincular y hacer depender los derechos de las personas con la pertenencia de estos a comunidad política, determinando que se “tienen dere-

chos” en tanto se es “ciudadano” permitiendonos hablar de tolerancia, integración y derecho de asilo, visiones que solo denuncian nuestra distancia con el otro y la pertenencia a la sociedad de unos mas que de otros.

### *La identidad migrante*

Como ya fue mencionado, la cultura juega un factor importante dentro de la constitución de las identidades, es ahí donde las personas la definen, pero también cambia en función de las necesidades que tienen de manifestarse.

El proceso de desterritorialización por el que pasa el inmigrante no es un proceso aislado, su influencia en la cultura local es muy fuerte, porque la necesidad de encontrar un *lugar* da paso a la re-significación de la cultura “(..) ya que viven en lo intermedio, “en la grieta entre dos mundos”, ya que son “los que no fuimos porque no cabíamos, los que aún no llegamos o no sabemos a dónde llegar”, deciden asumir todas las identidades disponibles” (García, N., 1989) y es que el viaje implica un movimiento entre posiciones con un lugar de partida, un lugar de llegada, un itinerario y una eventual vuelta a casa, mientras que, la migración no tiene un punto de llegada inmutable ni seguro, se encuentran en un estado de permanente tránsito, que exige vivir entre lenguas, historias e identidades en constante transformación, por lo que, la promesa de la vuelta a casa se vuelve imposible (Chambers, 1994).

El hecho de vivir constantemente en la fisura entre dos culturas, propicia una mutación, dado que el inmigrante ya no es todo lo que era antes de iniciado el viaje, ni se transforma en la cultura dominante del lugar al que llega, sino que toma los antiguos y nuevos fragmentos traduciéndolos y transformándolos en algo nuevo, en este proceso es imposible volver atrás “Es imposible volver a casa. Esto significa que estamos sometidos a redes cada vez mas vastas y complejas de negociación e interacción culturales (...)” (Chambers, 1994:108). El proceso descrito por el cual transitan los migrantes fue denominado por el crítico cubano Fernando Ortiz como *transcultura*.

Finalmente resulta importante mencionar que si nos reconocemos a partir de la diferencia entonces, nosotros mismos no somos mas que el reflejo de la sociedad a la que pertenecemos y podremos reconstruirnos a partir de fragmentos de la imagen del desconocido, como afirma J. Kristeva “El extranjero nos habita: es la cara oculta de nuestra identidad, el espacio que estropea nuestra morada, el tiempo que arruina la comprensión y la simpatía. Si lo reconocemos en nosotros, lograremos no detestarlo en sí mismo. Y este síntoma convierte precisamente el “nosotros” en problemático: el extranjero empieza cuando surge la conciencia de mi diferencia y termina cuando todos nos reconocemos extranjeros, (rebeldes ante los lazos y las comunidades)” (Agamben y Esposito, 2006-2008)



### III. TERRITORIO

Es necesario comprender que el territorio no es una mera extensión de terreno habitada por personas, sino un espacio social más complejo, que en su interior contiene diversidad de relaciones sociales, identitarias y productivas que se entrecruzan, la relación con el territorio resulta fundamental para dar sentido a nuestra propia existencia física, puesto que a partir de la representación, la puesta en valor y la apropiación del espacio se in-forma nuestra existencia, “el territorio será el espacio apropiado y valorizado -simbólica y/o instrumentalmente- por los grupos humanos” (Raffestin, 1980:129) en esta misma línea a partir de la teoría del territorio, Milton Santos señalará “El espacio debe considerarse como el conjunto indisociable del que participan, por un lado, cierta disposición de objetos geográficos, objetos naturales y objetos sociales, y por otro, la vida que los llena y anima, la sociedad en movimiento” (1996:28), entendido esto comprenderemos que el territorio adquiere importancia cuando pensamos los procesos sociales que en este se vuelcan.

Además, entenderemos que el territorio en un sentido geográfico, se encuentra delimitado por *fronteras*, dando sentido a la nación como extensión de terreno regido por normas bajo la acción de la bipolítica, la cual intenta regular la circulación determinando que existe una buena y una mala. La frontera se presenta un elemento que cobra sentido y significado en tanto existe alguien que lo atraviesa o lo vivencia, ésta adquiere realidad cuando los migrantes se enfrentan a ella, por lo tanto, tendrá diferentes sentidos según la perspectiva (Borlotto et al., 2013). En consiguiente, la acción de atravesar la frontera no solo significa pasar la línea divisora entre un país y otro sino que como afirma Moreschi, supone un cambio de posición social, identidad y también un cambio de su estado jurídico (ahora inmigrante, “ilegal”, clandestino) los migrantes se someten a ello con la ilusión y la esperanza de que al otro lado les espera un futuro mejor. A pesar de lo paradójico que resulta el hecho de que cruzar la frontera es un cambio significativo en la vida de las personas, sometidas a desigualdades territoriales, políticas y con derechos que se erigen sobre la discriminación entre el valor de las diferentes vidas; mientras que para un mundo globalizado, con relaciones económicas cada vez más internacionalizadas pareciera que las fronteras han desaparecido.

Pero en la frontera también tiene lugar la producción cultural, un lugar donde a través de maniobras de poder y sumisión, la identidad es negociada, la frontera servirá para alejarnos del otro, para diferenciarnos, para marcar un límite que deviene en inseguridad, desconfianza y rechazo ante el desconocido, acentuando la problemática de la identidad; dado que los migrantes estarían en constante negociación de sus identidades, podríamos decir que funcionarían como sujetos de frontera y en este mismo sentido, el espacio público, donde esas identidades son negociadas actuarían como espacios fronterizos. La ciudad contemporánea estaría entonces, constantemente recordándonos estas nociones y albergando espacios de frontera.

Cabe mencionar que, los inmigrantes saben que sus moradas son provisionales, por lo que, inevitablemente adquieren otro sentido de estar en el mundo, sus moradas funcionan como un hábitat móvil viviendo el tiempo y el espacio no como estructuras fijas y cerradas, sino a través de una apertura que re-significa el sentido del lugar, la pertenencia y la identidad, adquirien-

3. El concepto de heterotopías, acuñado por Foucault en la conferencia presentada en el Cercle des études architecturales, titulada "De los espacios otros"

Revisado en "Architecture, Mouvement, Continuité" n°5

do el habito de vivir entre mundos. Simultáneamente se encuentran «dentro» y «fuera» viviendo en las intersecciones de historias y memorias, entre un pasado perdido y un presente no integrado.(Chambers, 1994)

### Producción del espacio

La acción del hombre sobre el espacio a través de objetos naturales y artificiales se llama producción del espacio, dado que "No hay producción que no sea producción del espacio, no hay producción del espacio que se de sin el trabajo. Vivir, para el hombre, es producir espacio. Como el hombre no vive sin trabajo, el proceso de vida es un proceso de creación del espacio geográfico"(Santos, 1996:84), desde esa perspectiva es posible diferenciar dos formas de producción, uno que existe sobre el espacio público y otro que tiene relación con aspectos mas íntimos por tanto, espacios mas personales.

El contexto globalizado y su constante circulación de personas trae consigo una gran diversidad cultural, de la cual es imposible escapar. La vida sometida a la producción capitalista conlleva una precarización sobre todo de la mano de obra, la que, escapando de la *vida imposible* comienza a ejercer sobre el espacio público formas de vida, que son también manifestaciones de identidad; resulta imposible ignorar a esas poblaciones a menudo ocultas y distanciadas –que no gozan del estatus de ciudadanos– dado que, proponen una mezcla y una recomposición de los territorios potenciando las redes transculturales, evidenciando que mientras el mundo se pretende cada vez mas homogenizado, las diferencias se refuerzan haciendo de los lugares espacios mas singulares y específicos. En consecuencia, los espacios de lo popular son donde realmente se desarrolla la cultura, no como la alta cultura institucionalizada, sino como la diversidad de identidades que como señala Martín-Barbero (1989) es lo popular la memoria de otra economía, tanto política como simbólica, la memoria de una matriz cultural amordazada y negada, que emerge en las prácticas sobre los mercados, los cementerios, las fiestas, el barrio, etc.

Entendido esto, sera necesario volver sobre un concepto revisado con anterioridad, los espacios nómades y sedentarios, dado que como señala Francesco Careri (2002) en los pliegues de la ciudad han crecido los espacios de tránsito, los territorio en constante transformación, los espacios nómadas que se desarrollan en contraposición pero también en osmosis con los espacios sedentarios; los espacios sedentarios son densos, sólidos, espacios mas llenos mientras que el espacio nómada es menos denso, mas líquido, marcado por unos trazos que se borran y reaparecen con las idas y venidas, un vacío marcado por una estela de huellas invisibles que de vez en cuando ocupan segmentos del territorio, la ciudad nómada vive actualmente dentro de la ciudad sedentaria y se alimenta de sus desechos pero a cambio ofrece su presencia como una naturaleza que solo puede recorrerse habitándola.

A ello quisiera sumar en concepto de *heterotopías*<sup>3</sup> acuñado por Foucault (1984), éste señala que "(...) los que me interesan son, entre todos los emplazamientos, algunos que tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los otros emplazamientos, pero de un modo tal que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se encuentran, por sí mismos, designados, reflejados o reflexionados. (...) especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a



la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables. Estos lugares, porque son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías” luego señala que existen heterotopías cuyo tiempo es pasajero y que yuxtaponen en un lugar real varios espacios que normalmente son o serían incompatibles, de lo que finalmente describe como “ un lugar abierto, pero con la propiedad de mantenerlo a uno afuera”. Un ejemplo de ello es dado en el film “Balnearios” del director Mariano Llinás (2002), quien aborda los lugares tradicionalmente utilizados por temporadas estivales, que se arman en tanto la temporada los llama y una vez que esta termina, cambian su configuración territorial. Éste resulta interesante como referencia pues ejemplifica de manera muy clara el concepto de heterotopías, permitiéndome pensarlo a nivel local y en relación a la inmigración.

En consecuencia, articularé que sobre las ferias libres, comenzamos a ver interesantes y diversas prácticas ejercidas por inmigrantes, que resignifican el territorio, diversificando cultural e identitariamente, es la visualización de las heterotopías sobre el territorio. Ahí en el espacio público, con la heterogeneidad migrante, se constituyen espacios nómades que emergen sobre la ciudad re-valorizando y re-territorializando, tal como nos recuerda Borlotto, Correa y Musset, cuyas relaciones sociales son mas inciertas, de un carácter mas efímero que también es pura transparencia, anonimato, circulación y un espacio de pura legibilidad donde lo migrante se asienta permaneciendo, oscureciendo, densificando (2013), porque de una manera informal, precaria y temporal presentan una dinámica de intercambios, usando el poder de la imaginación con la inventiva sobre las prácticas cotidianas, mostrándonos las otras ciudades que existen dentro de la ciudad (Cassigoli y Sobarzo, 2010), evidenciando un territorio desterritorializado que se vuelve a reterritorializar en función de las prácticas cotidianas que allí se ejercen de manera transitoria pero reveladoras de nuevas producciones simbólicas.

Tal como señalé, el espacio público es un lugar anónimo donde las identidades son negociadas, pero también hay una producción del espacio que es ejercida en la intimidad, debido a que, “(...) la inabarcabilidad de la ciudad (¿quién conoce todos los barrios de una capital?) llevan a buscar en la intimidad doméstica, en encuentros confiables, formas selectivas de sociabilidad” (García, N., 1989) porque habría una capa mas interior, mas profunda, donde se anidan otras formas de habitabilidad capaces de revelar formas de vida, cotidianidades, en consecuencia el círculo mas íntimo de la producción cultural, una producción que “(...) no se halla donde comúnmente se lo ha ido a buscar (en el mundo del trabajo, la consciencia de clase, la confrontación ideológica), sino en esferas marginalmente consideradas: la vida doméstica, el entorno barrial, el relato, el humor, la sociabilidad, la fiesta” (Cruces, 2008:11), para finalizar, me parece importante mencionar que ambos espacios son lugares interesantes de visualizar porque en ellos se encuentran inscriptas las *nuevas formas de vida* que componen nuestro entorno social.



## IV. DISPOSITIVO

4. Foucault introduce el término dispositivo cuando habla del «dispositivo disciplinario» y del «dispositivo de la sexualidad». Embrionariamente el término surge de la lectura que realiza de la *épistémé* cuando su preocupación fundamental giraba en torno a ¿Qué es el saber?, pero será a mediados de los años sesenta cuando reemplazará el concepto de *épistémé* por el de dispositivo en sus libros *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* y *La historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Dando lugar a un concepto mas amplio y con elementos mas heterogéneos que la *épistémé*.

Ahondaré en la noción de dispositivo como el último y gran punto articulador –de lo hasta ahora desplegado– y su relación con el campo de las imágenes.

En primer lugar, es necesario clarificar de qué hablo cuando hablo de dispositivo, ello será abordado a través de la lectura que Michel Foucault realiza a partir de 1975<sup>4</sup>, la cual proliferó en diversas áreas tanto de las ciencias sociales como fuera de ellas, dando pie a una serie de interpretaciones.

Para Foucault los discursos se hacen prácticas por el agenciamiento de los individuos a los dispositivos produciendo formas de subjetividad, “los dispositivos constituirían a los sujetos inscribiendo en sus cuerpos un modo y una forma de ser. Pero no cualquier manera de ser. Lo que inscriben en el cuerpo son un conjunto de praxis, saberes, instituciones, cuyo objetivo consiste en administrar, gobernar, controlar, orientar, dar un sentido que se supone útil a los comportamientos, gestos y pensamientos de los individuos” (García, L., 2011:02). Por lo que, tendría una naturaleza esencialmente estratégica de dominación, efectuando una manipulación de las relaciones de fuerza, manteniéndose siempre inscrito en un juego de poder pero también ligado a los límites del saber que lo condicionarían.

Por otro lado, Deleuze señala al dispositivo como “una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilíneo. Está compuesto de líneas de diferente naturaleza y esas líneas del dispositivo no abarcan ni rodean sistemas cada uno de los cuales sería homogéneo por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje), sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas de otras” (1988:157), además distingue cuatro líneas que lo componen, estas son: líneas de visibilidad –para hacer ver–, líneas de enunciación –para hacer hablar–, líneas de fuerza –para ocupar un espacio, una forma concreta y regular las relaciones– y líneas de subjetivación –referido al individuo– (Moro, 2003:38) a ello Agamben (2011) sumaría una visión mas amplia señalando que el dispositivo es “todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” no en si mismos, sino en tanto conforman parte de una red de saber/poder, por ello los dispositivos deben siempre implicar un proceso de subjetivación, deben producir su sujeto. En consecuencia dirá que el sujeto es el resultante entre lo humano y los dispositivos, debido a que estos subjetivan y los procesos de subjetivación producen una identidad y una sujeción a un poder externo.

De ello podemos señalar, en relación a la constitución de la identidad como la oposición/negación del otro, que esa creación o asimilación de una identidad se encuentra subyugada a los procesos sociales en relación con los dispositivos biopolíticos dado que, “(...) los sujetos se articulan como tales a partir de un trabajo de identificación que opera suturando identidades personales y colectivas (para sí y para otros), pero no lo hacen simplemente como a ellos les place, pues su trabajo de articulación opera bajo circunstancias que ellos no han elegido” (Briones, 2007:59) circunstancias que serían históricas, políticas y económicas condicionadas al sistema actual de circulación de mercancías, a la vez que Butler postula sobre la identidad, que por un lado





la separación entre yo/otro funciona como estrategia de dominación que en el momento mismo de separación crea un conjunto de preguntas artificiales acerca del otro que se busca conocer; y por otro lado define que cualquier nosotros es una construcción fantasmática que excluye parte de las bases que supone representar (1995).

### Desmontar el dispositivo

Dado que, vivimos bajo el régimen de los dispositivos, resulta necesario preguntarse ¿de qué forma nos servimos de ellos de manera consciente?, es lo que intentaré esbozar a continuación.

Como fue referido anteriormente, la identidad esta estrechamente relacionada con los dispositivos, formulándonos preguntas artificiales sobre el otro. En consecuencia, el proceso de documentación de la vida de personas *diferentes* culturalmente supondría una acción que valida en sí misma la noción de identidad, pero si en este ejercicio pudiéramos *fundirnos*, en el sentido que Didi-Huberman (2011) le da a las palabras de Benjamin hacia el trabajo de Atget “extraordinaria facultad para fundirse en las cosas”, lo que para él significaría estar en el lugar, ver sabiéndose mirado e implicado y además quedarse, mantenerse habitando durante un tiempo esa mirada. Hacer durar esa experiencia y luego hacer de ella una forma de desplegar una obra visual, en contraposición a el simple “reportaje” que es una mera visita pasajera que apenas roza la realidad. Este hecho nos permitiría mirar mas de cerca esa producción de identidad, posibilitándonos su «deconstrucción» en el sentido de desenmascarar ese centro diferenciador productor de la alteridad que nos aleja del otro, puesto que, “la deconstrucción ataca la neutralidad de los signos y pone de relieve que las formas culturales ayudan a fabricar categorías como la raza, la sexualidad, la clase, los valores estéticos, etc.(...) [mientras que] el diseño es un medio para la construcción de esas categorías y que, por tanto, el diseñador no puede ser neutral en la medida en que maneja signos que nunca lo son” (Pelta, 2007:159) en ese sentido, sería posible evidenciar la posición subjetiva desde la cual se ejerce el proceso de documentación, tal como Maria Luisa Ortega (2005) señala “Hoy, cineastas y documentalistas, al igual que los científicos sociales, parecen haberse liberado de retóricas legitimadoras y fundacionales para sus discursos sobre la realidad, pudiendo afirmarse, expresarse y representar en lenguajes que no disfracen u oculten la subjetividad y se pretendan neutrales o encarnaciones de un conocimiento superior, discursos que pongan de manifiesto que los hechos y los acontecimientos no son independientes de los dispositivos que se utilicen para abordarlos, analizarlos y representarlos (...)”.

Cabe preguntarse ¿Cuáles son los dispositivos de los que nos valemos como campo transdisciplinar?, en primer lugar es preciso señalar que el campo de acción del diseño es a través de las imágenes, a su vez estas son representaciones sociales como reconstrucciones mentales de lo real, de manera que “fabrica lo que llega del exterior, lo reproduce reencadenando su estructura, remodela sus elementos, reconstruye lo dado según valores, nociones y reglas preexistentes. La representación social determina los comportamientos y la comunicación entre los individuos, porque a la vez refleja la naturaleza de los estímulos que nos rodean y define el contenido de las respuestas que les damos” (Rodó, 1987), la representación permite ver una realidad ausente ofrecida tras la forma de un representante, la imagen actúa en un doble regis-

tro, de una presencia y una ausencia (Aumont, 1992), porque nos revela una realidad pero también nos esconde lo que no deja ver, lo que está fuera de ella.

La imagen es producida a través de dispositivos y a la vez se erige como tal, no solo como información sobre un soporte, sino que, como señala Flusser, es la síntesis de la intención manifiesta en la imagen misma y la intención del observador, mientras que su carácter aparentemente “objetivo” hace que el observador las mire como si no fueran imágenes, sino una especie de ventana al mundo, esta objetividad es una ilusión, todas las imágenes son simbólicas (1990). Será a través de la *mirada* que interpretaremos las imágenes tomando posición como productor o como observador/espectador, asumo que no hay mirada inocente, porque desde ambos lugares de la imagen, ésta tomará significado en relación a la posición de quien la interprete. Gombrich describe la percepción visual, como un proceso experimental que implicaría un sistema de expectativas, ellas están informadas por nuestro conocimiento previo del mundo y las imágenes, por lo que al aprehenderlas establecemos anticipaciones añadiendo ideas estereotipadas a nuestra percepción. (Aumont, 1992)

La imagen como dispositivo, depende de tres factores, ellos son: el espectador, el productor y la imagen misma, de ello hablaré a continuación, valiéndome principalmente de la lectura que Jaques Aumont (1992) realiza.

Para el espectador, el significado que éste le otorgue a la imagen que observa, tendrá que ver con su capacidad perceptiva, sus creencias y su pertenencia a una clase social, una época, una cultura, etc., la imagen choca con su imaginario identificándose el espectador, como espectador que mira; además sus deseos y expectativas dirigirán variablemente en el tiempo, su ojo y su atención, encontrándose su exploración regida por consignas visuales y por el marco, ubicado entre el espectador y la imagen.

En segundo lugar, esta el papel del productor de la imagen, éste a través del proceso de manipulación de información, llamado comunicación, transcurrirá por dos fases, la primera, producir una información, generando un diálogo y una segunda en donde distribuirá dicha información, generando un discurso (Flusser, 1990) de esta manera la imagen mental del productor se materializa generando una deformación en la realidad que da a ver, produciendo un “mundo irreal que tiene efectos sobre la realidad misma” (Dittus, 2012). A ello se suma la noción de punto de vista, como señalará Aumont (1992), en el lenguaje corriente tiene tres registros de significación: como una situación real o imaginaria desde la que se mira una escena; como la manera particular de considerar una cuestión; como una opinión o sentimiento a propósito de un suceso. Relacionando la primera con la encarnación de una mirada en un encuadre, mientras que la segunda y la tercera corresponden a valores connotativos del encuadre, como todo lo que hace que un encuadre traduzca un juicio sobre lo representado, valorizándolo o no. En tanto, lo que separa la imagen de su fuera de marco, el desencuadre, funciona como operador teórico, enfocando la atención implícitamente en el valor discursivo del marco, manifestando el interés por dirigir la mirada hacia otro centro de interés de la escena, por lo que, desencuadrar es siempre encuadrar de otro modo.

En definitiva el productor de la imagen se vale del encuadre o desencuadre para dar una visión del mundo, una representación simbólica del mundo. Pero hay otra forma en la que el productor se ve involucrado, esto tiene que ver no con la captura de la imagen a través de un aparato, sino con la lectura



que éste se propone realizar cuando cuenta con un archivo de imágenes heterogéneas de las que “intentar hacer una arqueología siempre es arriesgarse a poner, los unos junto a los otros, trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Ese riesgo tiene por nombre *imaginación* y *montaje*” (Didi-Huberman, 2011), es el montaje otra herramienta que permite cargar de significado las imágenes en tanto se produce una dialéctica entre unas y otras.

Finalmente, el tercer factor es la imagen, de ello es necesario mencionar su relación con la historia y el poder, dado que han configurado ideas relativas hacia el cómo mirar.

La imitación humana de la naturaleza, nos ha llevado a un deseo de creación acompañado de un deseo de reproducción el cual es relativamente autónomo a través del vocabulario de la pintura, la fotografía y el cine, esto se explica con que el mundo nunca se parece del todo a la reproducción, mientras que ésta si puede tomar la apariencia del mundo, tal como señalaba Goodman, se debe a que no puede copiarse el mundo «tal como es» porque no se sabe como es, sino que solo puede copiarse un aspecto del mundo, el cual nunca será inocente debido a que siempre le acompaña una interpretación. En relación a ello surge la *imagen realista* que no es, ni la que produce una ilusión de realidad, ni la que es analógicamente mas posible, sino que es la que da sobre la realidad, el máximo de información fácilmente accesible, aun cuando esa facilidad de acceso es relativa, dependiendo el grado de estereotipia de las convenciones dominantes. Tal como el realismo socialista obedece a un cierto número de cánones, ejemplificado, a través de los discursos del ministro Andrei Shdanov durante los años treinta, quien decía que los artistas deben ser «mas destacados y mas próximos al ideal» socialista, demostrando que el realismo tiene que ver mas con el ideal, con la convención, que con la realidad. El realismo tiene un carácter ideológico, es una convención establecida entre lo real y su apariencia descriptible (Aumont, 1992)

Finalmente quisiera acotar que las imágenes son producidas a través de aparatos, y estos tienen inscritos los procedimientos de los que he hablado con anterioridad, posibilitando la amplificación de ciertos aspectos con el fin de generar universos conceptuales, una labor que no cambia el mundo, sino el significado de éste.

Por lo tanto, si “Las imágenes en movimiento que vemos en la pantalla [y en definitiva todas las imágenes] no son sólo luz y escenificación de materia registrada por un aparataje tecnológico. Se trata de una máquina coercitiva compuesta por un conjunto de fuerzas, discursos y trazados que se entrecruzan, y que otorga actos de pensamiento desde un régimen de visualidad (Salinas y Stange)” (Dittus, 2012), ello clarifica que las imágenes y los aparatos que las producen también funcionarían como dispositivos, estableciendo redes entre discursos, cosas y sujetos.

# **ESTUDIO DE REFERENTES**

---



La complejidad y dimensión del proyecto aquí planteado, hizo difícil la selección de un grupo de referentes que aúnen todos los aspectos y soportes que he desarrollado, por lo que la revisión que haré comprende los estudios de referentes que realicé y que se ligan a los temas y soportes planteados de manera independiente. He dispuesto en dos grupos los referentes, el primero son los que inciden de manera mas fuerte, puesto que existe una relación tanto conceptual como formal y estética que sirven de inspiración para el desarrollo de este proyecto; mientras que, el segundo grupo dice relación con solo algunos aspectos que influenciaron este trabajo por lo que su incidencia dentro del proyecto es menor.

## RELACIÓN PRIMARIA

### *Maya Watanabe (1983)*

Videartista peruana, cuyos proyectos transitan entre lo cinematográfico y lo puramente artístico, pues incorpora metodologías y referencias del lenguaje filmico, sin embargo la producción intelectual se mueve dentro de los parámetros de las artes visuales. Sus trabajos responden a la idea de la vinculación entre arte e investigación, en un constante esfuerzo por formular interrogantes y respuestas.

*Abrasis* (2009) es un Video instalación a doble canal, cuyo nombre nace como una palabra inventada de la unión de abra -fisura surgida de movimientos sísmicos- y sis -acción, proceso de formación-. Es un video basado en la recomposición de notas de audio de varias películas en el que dos actores de físico parecido interpretan simultáneamente dos papeles distintos. Separados por la fisura que separa cada canal, es una línea que no impide su conexión, dando la sensación de estar comunicándose entre ambos videos.

Según la artista, existen dos líneas de trabajo: una donde prevalece la palabra y la presencia “casi escénica” de un actor; y otra donde se erradica la palabra y el actor. La primera trata de darle forma al concepto de identidad como algo maleable y flexible; y la segunda, a la memoria.



Fotogramas de *Abrasis*



*El contorno* (2011) video a tres canales que se desarrolla como una coreografía verbal de tres actores en un mismo escenario sin referencias espaciales y que nos lleva a reflexionar sobre el lugar físico que ocupan nuestros cuerpos, sobre si son las coordenadas espaciales las que determinan nuestros movimientos y si estas se desvanecen cuando morimos.

Como referente resulta importante para este proyecto en primer lugar, por el enfoque desde el cual la artista aborda su obra, como un territorio de múltiples interrogantes cuya base se sienta en la investigación; en segundo lugar, porque a través de las obras expuestas, trabaja las temáticas de la identidad, la memoria, el cuerpo y el movimiento, temáticas de especial relevancia en este proyecto; tercero, como relación estética, debido a la utilización de varios canales.

Izquierda: Fotograma de *El contorno*  
Abajo: Fotogramas de *From the Other Side*



### *"From the Other Side" de Chantal Akerman*

Es una video-instalación con varios monitores y proyecciones de video (20 DVD en bucle) sobre inmigrantes que atraviesan la frontera de México-Estados Unidos, que busca vincular política y físicamente ambos espacios.

Dispuestos en un pasillo laberíntico con seis plintos, una sucesión de monitores en cuyas pantallas, agrupadas de tres en tres, aparecen imágenes enfrentadas intencionalmente cara a cara con el espectador, que lo obligan a circular por pasillos estrechos y oscuros.

Es una muestra de imágenes duras sobre el desarraigo y la exclusión, que reflexionan sobre el movimiento migratorio de importantes masas de población mexicana a los Estados Unidos a través de la frontera de Arizona, centrándose en un escenario de tres áreas: el pueblo mexicano de Agua Prieta, la ciudad estadounidense de Douglas y la región de los ranchos "americanos", vallados y defendidos a mano armada por sus propietarios. Lo que en palabras de Akerman trata "del miedo al otro, a su pobreza y a la posibilidad de contagio"; un miedo fomentado en Estados Unidos por "una sociedad fundamentalmente primitiva inventada por los puritanos y empapada de una moralidad de discriminación racial, así como de una obsesión puritana sobre el origen". Las imágenes transportan a la mística del desierto, a la inmensidad de unos espacios cuya dimensión y apertura natural se ve acotada, señalizada, prohibida y cercenada; imágenes que, también, acceden a rincones de intimidad y a razones y sentimientos de los propios inmigrantes.

Resulta una referencia importante dado la temática migratoria, en la que se reflexiona sobre la identidad, el "miedo al otro" y el desarraigo, planteando una frontera como un lugar de constantes disputas y tensiones, y que generan en el espectador una relación de proximidad que lo hace entrar en la intimidad de lo expresado.



### “TransAméricas” y “Meditaciones” de Juan Downey

Proyecto comenzado en 1973 a partir de una serie de viajes realizados por Downey junto a su familia a través del continente americano, buscando factores comunes de identidad y comunicación entre distintos pueblos. Con una segunda etapa que tuvo lugar en la selva amazónica en el Río Orinoco y en la frontera entre Venezuela y Brasil, además de viajes al sur de Chile. Finalmente su tercera etapa acaecida entre los años 1976 y 1977 con un viaje al Amazonas donde Downey convive con las comunidades indígenas de Guahibos, Maquiritari, Piaroas, y durante nueve meses con los Yanomami.

En palabras de Downey, “Muchas de las culturas de las Américas existen hoy en día en total aislamiento, inconscientes de su variedad de conjunto y de los mitos compartidos. Este viaje en automóvil fue ideado para desarrollar una perspectiva integral de las diversas poblaciones que actualmente habitan los continentes americanos, a través de un relato grabado en video, desde los fríos bosques del norte hasta la punta sureña de las Américas; una forma de evolución en el espacio que envuelve el tiempo, visionando una cultura en su propio contexto y en el contexto de otras, y finalmente montando todas las interacciones de espacio, tiempo y contexto en una obra de arte. La información cultural será intercambiada principalmente mediante los vídeos rodados por el camino, y proyectados en los pueblos para que la gente se vea a sí misma y a otra gente. El papel del artista se concibe aquí como el de un comunicador cultural, un antropólogo activador con un medio de expresión visual: el video”

Los videos poseen una imagen móvil y fluida, que se convierte en metáfora del viaje emprendido y una forma de tránsitos de las imágenes y la comunicación; además de ser una cartografía virtual y activa de las Américas.

Con este proyecto se revela una obsesión por una cultura acoplada a su contexto sociopolítico y el problema de la identidad intercultural; el nomadismo como un estado mental de búsqueda permanente de estrategias para establecer una comunicación entre cultura y biografía, y el video como un medio al servicio de la idea y como un espejo en el que el artista se refleja al mismo tiempo que se proyecta en la sociedad.

Resulta un referente relevante pues la forma en que Downey trabaja en este proyecto, es a través de la metodología insider, buscando activar una relación intercultural, tensionando el desarrollo identitario a partir de elementos culturales.



Arriba: Fotogramas del video  
*TransAméricas*

Abajo: imágenes de la instalación de  
*TransAméricas*



### Algunos mapas importantes

A lo largo de la historia del arte contemporáneo han surgido una serie de versiones de subversiones y re-interpretaciones del mapa, de las cuales he escogido cuatro que me parecen relevantes como ejemplos históricos y conceptuales, a ello sumo la exposición Cartografías Contemporáneas que aún estas y más cartografías bajo la misma idea.



#### “MAP” (1930) DE JASPER JONES

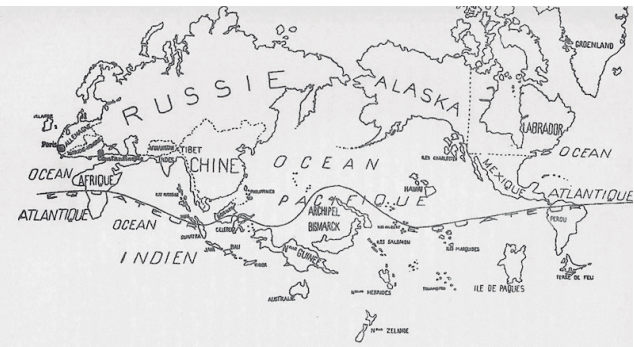
Es una re-interpretación del mapa de Estados Unidos, a partir de la estrategia de tomar un símbolo común, para vincular el arte y la vida cotidiana.

#### “AMÉRICA INVERTIDA” (1943) DE JOAQUÍN TORRES GARCÍA

Con un simple trazo, se subvierte la orientación del mapa, evidenciando un cambio de valores en relación a la ideología hegemónica del momento.

“Nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte”.

A partir de ello se propone “La Escuela del Sur” que supone poner todo el esfuerzo y la esperanza en crear una cultura que surja desde América Latina. Es necesario olvidar, los artistas, escuelas y maestros, pues debe renovarse y limpiarse, esta nueva cultura debe ser descubierta por nosotros mismos, tomando el mapa como un simbolismo de una crítica mucho mayor.



#### “LE MONDE OU TEMPS DE LES SURREALISTES” (1929)

[EL MAPA DEL MUNDO EN LA ÉPOCA DE LOS SURREALISTAS]

Fue un mapa dibujado por los surrealistas y publicado por primera vez en una doble página de la revista belga Varietés. Éste suponía una nueva forma de ver y entender Europa de una manera distinta, que desafiaba las convenciones y construcciones impuestas por los poderes políticos tras la primera guerra mundial

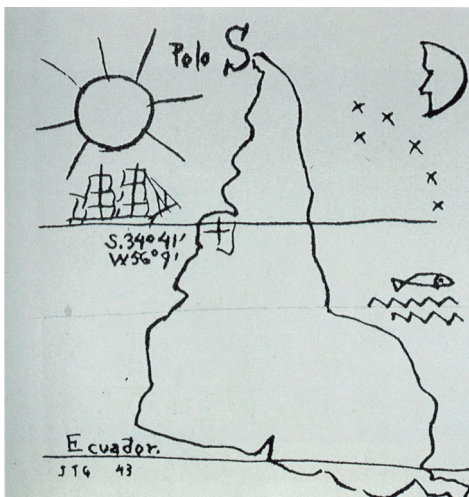
De arriba hacia abajo:  
Mapa de Jasper Jones  
El mapa de los surrealistas  
América invertida

#### EXPOSICIÓN “CARTOGRAFÍAS CONTEMPORÁNEAS” DE HELENA TATAY

(CURADORA)

Es una Exposición de más de 140 piezas —instalaciones, videoinstalaciones, pinturas, dibujos, proyecciones, mapas, etc.— que aún diferentes mapas del arte contemporáneo y que a partir de siete formas de cartografiar la experiencia humana sobre el territorio, plantea como ésta es una herramienta para construir una mirada, en este caso, tomando forma desde el margen y el fragmento.

Presenta así: la cartografía como lenguaje, con mapas como el nuevo mundo de Isidoro Valcárcel, los recorridos de Stanley Broun y el mapa de los surrealistas; la cartografía como espacio invisible, con mapas como el de Giovanni Anselmo y la New Babylon de Constant; la cartografía con carácter político y social, con mapas como el de Oriol Villapuig, revelador de fosas comunes sobre la península ibérica, y el mapa de Mark Lombardi sobre los escándalos políticos y económicos; el cuerpo como cartografía, a través de las huellas de Ana Mendieta sobre el barro y las derivas de Debord sobre París; la cartografía como experiencia vivida, con los Stippass de Felix González-Torres y los mapas mentales de Ana María Maiolino; la cartografía de lo





intangibles, de aquello que no se puede ver, como el arte aborígen australiano de Dorothy Napangardi; y la cartografía conceptual, como los mapas mundiales de Ignasi Aballí, construidos a través de noticias de los medios de comunicación.



Exposición *Cartografías Contemporáneas* de la curadora Helena Tatay



### *Liz Kuenene (1976)*

Es una artista norteamericana cuyo trabajo está ligado al mapeo participativo y a la psicogeografía, en una constante investigación de las relaciones de la gente con el entorno, así como las capas de significado que tienen los espacios públicos y privados en que habitamos y como los cambios que se producen en nuestras ciudades, afectan nuestras vidas. Ello llevado a cabo a través de metodologías participativas de mapeos colectivos.

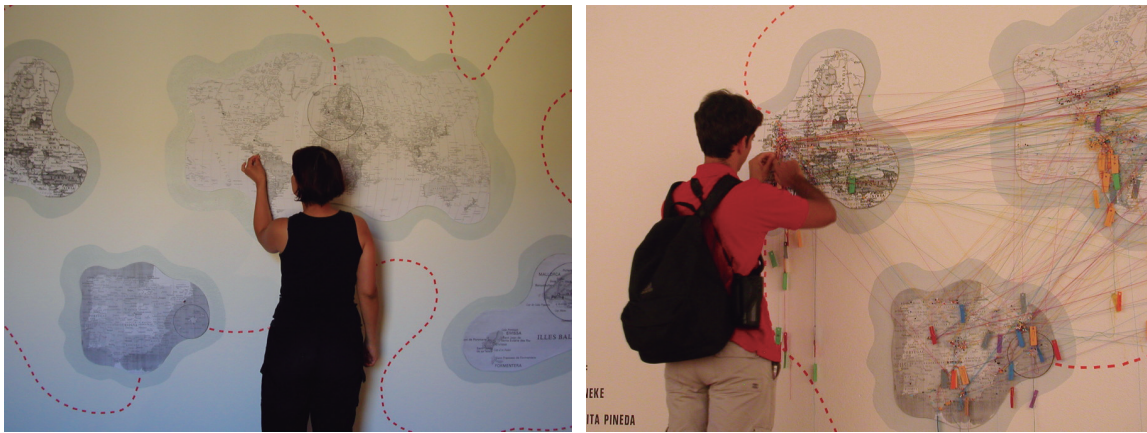
*El Tejido Urbano*, es una intervención pública realizada en Fez (Marruecos), Quito (Ecuador), Bangalore (India), Barcelona (España) y Nueva York (EEUU); en la que la gente participa marcando lugares significativos en un mapa de su ciudad bordado a mano. Los participantes marcan tanto lugares positivos como negativos cosiendo símbolos con hilo. Respondiendo a preguntas como, ¿Dónde está el corazón de la ciudad?, ¿Dónde hay un lugar positivo para la comunidad? o ¿Dónde hay un lugar peligroso?. Además pueden bordar imágenes personales y palabras en los bordes del mapa.



Derecha: imágenes del mapeo *Tejido urbano*  
Izquierda: imágenes del proyecto *Itinerarios de casa*







Imágenes de las instalaciones participativas, *Territorios Mentales*

*Itinerarios de casa* (2006-2009), es un proyecto de mapeo participativo realizado en colaboración con la artista Margarita Pineda. Llevado a cabo en la galería RiMJAUS, en Ciudad de México, y en el Museo de l'Empordà, en Figueres, España. Los participantes usaron hilo para enlazar lugares significativos de la ciudad, el país, y los mapas mundi bordados, con muebles en miniatura a los cuales se les dieron distintos significados. Por ejemplo, la cama representaba un lugar al que una persona se transporta en sus sueños, y la nevera, un lugar para preservar.

*Territorios Mentales* (2004-2005), es el nombre de varias instalaciones participativas realizadas en el ETSAB (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona), el Museo de Pollença, en Mallorca, y la galería SalaDestar, en Barcelona, realizado en colaboración con la artista Margarita Pineda y la arquitecta Ximena Covaleda. Aquí los participantes usaron alfileres de colores para marcar lugares significativos a varias escalas, como el barrio, la ciudad, la región, el país, el continente y el mundo.

*Pilgr-images*, es una investigación sobre el significado contemporáneo de la montaña de Montserrat (Catalunya, España), un antiguo lugar de peregrinación para los católicos. Trabajo expuesto en Can Felipa, Barcelona, en 2005. A las personas que se encontraban subiendo la montaña se les preguntó por qué estaban allí y si para ellos aquello era una experiencia espiritual o religiosa, o una conexión con la naturaleza o, simplemente, una manera de hacer ejercicio físico. Se grabaron las entrevistas y se le pidió a cada persona que diera algo que llevara encima. A cambio, les dio a escoger un parche, a escoger entre una imagen de la montaña y otra de "La Moreneta", la famosa virgen negra que se encuentra en el monasterio de Montserrat.

Esta artista surge como referente debido al enfoque con el cual aborda sus proyectos cartográficos, en relación a los cuestionamientos sobre nuestras formas de habitar, los espacio públicos y privados; además de ser un referente estético en cuanto a la técnica de bordado frecuentemente utilizada.

## RELACIÓN SECUNDARIA

### *Pipilotti Rist (1962)*

Seudónimo de la reconocida videoartista suiza Elisabeth Charlotte Rist, cuya obra utiliza el mismo lenguaje visual que la industria audiovisual, aunque en sus contenidos siempre existe una crítica.

La estética de su obra pone de relieve a la cultura pop, la tecnología y la sexualidad. Con colores saturados que participan en la mayoría de sus videos e instalaciones, enfatizando lo fantástico de su obra. Éstos invitan a la reflexión y a despertar emociones o sensaciones en el espectador.

*Ever Is Over All* (1997), es una video-instalación a doble canal donde una actriz va paseando alegremente por la calle, armada con una flor gigante con la que va destrozando los cristales de los coches. Una policía pasa a su lado y la saluda amablemente, paralelamente hay imágenes de un campo de flores.

*Sip my ocean* (1996), video-instalación que a través de dos grandes pantallas que ocupan toda la pared, situadas en una esquina, revelan caleidoscópicas imágenes submarinas en las que una mujer (que en su trabajo refleja al ser humano en toda su tierna sensualidad carnal) bucea hacia el fondo de nuestra mente.

### *Los ojos de Gutete Emerita, de Alfredo Jaar*

Proyecto que surge cuando Alfredo Jaar viaja a Ruanda, conmovido por el genocidio ocurrido en 1994 sobre el cual hubo un silencio cómplice por parte de la comunidad internacional.



A partir de la fotografía de los ojos de Nduwayzu, una joven sobreviviente, copia la imagen un millón de veces en formato diapositiva hasta formar una montaña sobre una gran mesa de luz cegadora, acompañado de un único texto, “el genocidio en Ruanda de 1994”, dispuesto en la muralla, que hace entrar al espectador en contexto.

Las diapositivas reproducen la mirada de una joven que vivió en carne propia los horrores del conflicto, pues sus ojos vieron el asesinato de los miembros de su familia, mientras que la reiteración de dicha imagen representa el número de muertos durante el genocidio; revelando así que ya no existen imágenes posibles para representar el horror acontecido.

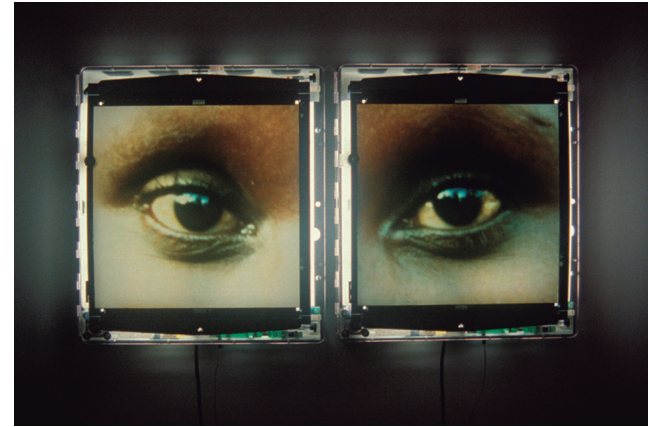
### *Double Vision de Thierry Kuntzel*

Presentada en la exposición *Passages de l'image*, celebrada en 1990 en el centro Pompidou.

Se trata de una pieza que mezcla una imagen gigante de un plano general con una imagen minúscula de un primerísimo primer plano, animada una y fija la otra. La combinación de estas imágenes, produce en el espectador un efecto de perturbación de las referencias espaciales y una reflexión sobre el tamaño en el que comúnmente se reproducen, evidenciando el acostumbramiento al tamaño medio de la imagen, además revela la relación masivamente entablada con la fotografía, esa relación de proximidad, de posesión, o incluso de fetichización.

### *Nicéphore Niepce*

Sus primeras fotografías hechas alrededor de 1820 a partir de la idea de la cámara oscura, se relaciona con el posterior surgimiento de las imágenes diapositivas, dado que no están hechas para ser exhibidas permanentemente ni guardarse en billeteras y álbumes, sino que sólo pueden proyectarse en paredes o en papel (como ayuda para el dibujo), utilizando la cámara fotográfica para las funciones de una cámara oscura.

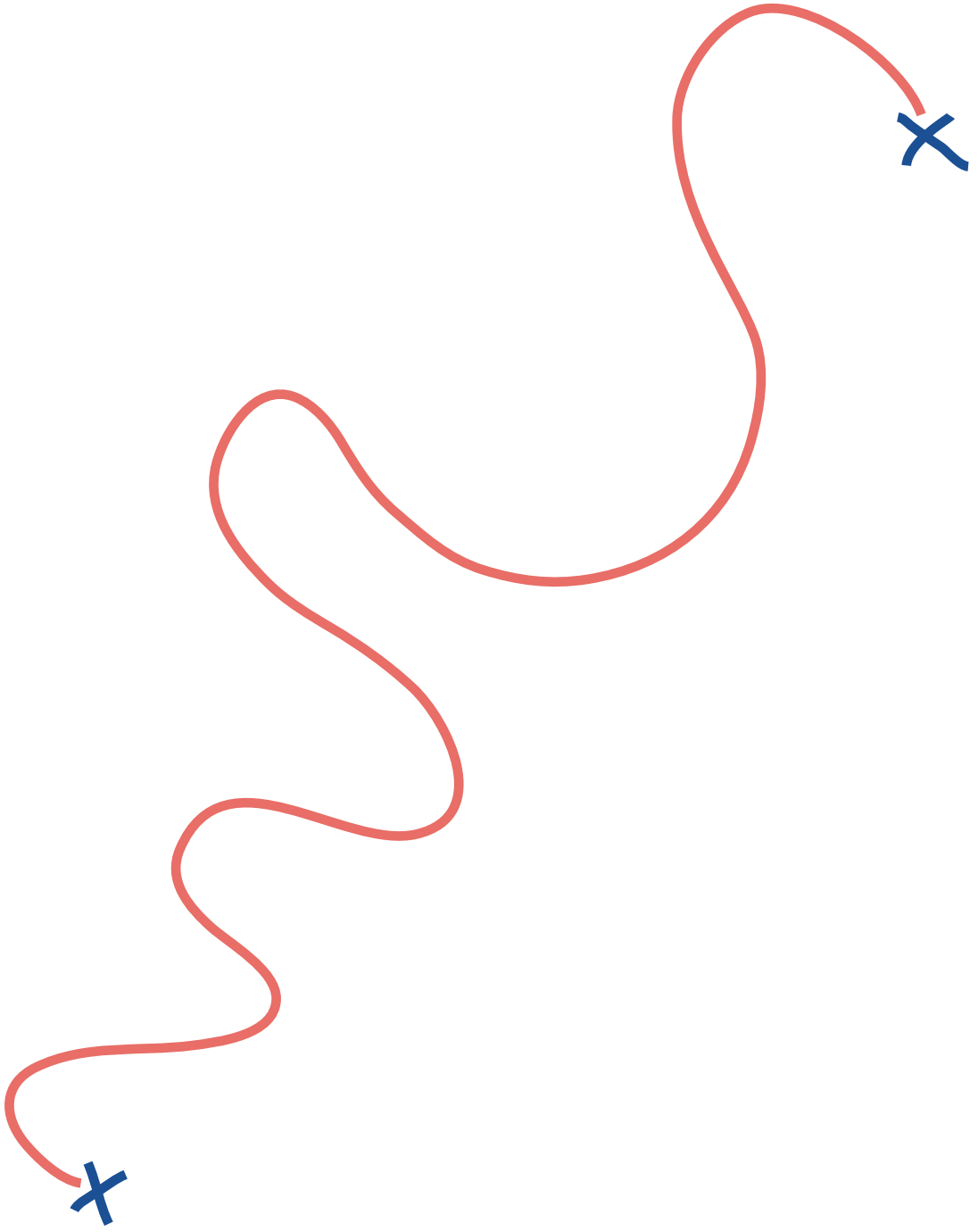


Pag. anterior: Fotograma de *Ever is over all*

Arriba: Obra *Los ojos de Gutete Emerita*

Abajo: Fotogramas de *Sip my ocean*





# *PROYECTACIÓN*





# **CONCEPTUALIZACIÓN Y DESARROLLO DE CONTENIDOS FORMALES**

---





## I. MIRADA, RELATO Y MEMORIA

La mirada posee una directa relación con la visualidad, con el régimen de lo escópico, dado que nos referencia al estado de observación, pero también se comprende en un sentido mas amplio, mas allá de lo visual, como proceso de selección que realizamos a través de nuestra propia subjetividad para discernir respecto a algo, un punto de vista<sup>5</sup>. Como revisé con anterioridad, el punto de vista nos mantiene en una posición de poder, el poder de dar sentido al mundo a través de nuestra propia mirada, comprendiendo de manera fragmentada la realidad.

En el proyecto que aquí presento, mi percepción y producción la realizo a partir de un punto de vista, pero me parece importante mencionar, que el ejercicio transdisciplinar desde el que me posiciono no es externo al estudio, no he tomado la actitud de observador, sino una posición desde la cual sea posible aprender aquello que superficialmente parece distinto, en tanto, he realizado un ejercicio de múltiples interrogantes no sólo hacia lo que desconozco, sino también hacia lo que creo conocer, y es que el ejercicio transdisciplinar no es una mera justificación para utilizar diversas técnicas y áreas de pensamiento, se trata de un ejercicio en donde la “percepción de lo que atraviesa y sobrepasa las culturas es ante todo una experiencia irreducible a toda teorización, que está llena de enseñanzas para nuestra propia vida y nuestra actividad en el mundo; nos indica que ninguna cultura constituye un lugar privilegiado desde donde se puedan juzgar las demás culturas” (Nicolescu, 1996:78) en consecuencia, éste proyecto aborda múltiples aspectos, lo que superficialmente puede parecer pretencioso e inabarcable, pero donde en realidad esta intencionado el foco, es en la necesidad de comprender la vida como sistemas abiertos en constante cambio e intercambio, como rizomas que son parte de una complejidad; lo que para Edgar Morin surge “como lo que está tejido en conjunto, con componentes heterogéneos asociados e inseparables (lo uno y lo múltiple), tejido de acciones, eventos, interacciones, determinaciones, etc., que constituyen nuestro mundo fenoménico (*umwelt*)” (Ricalde, 2007:194) lo que estaría en directa relación con la percepción, el como establecemos vínculos entre sujetos y objetos, como nos situamos en el mundo, tanto como productores como espectadores, y por ello al mismo tiempo como no espectadores, en el sentido que Merleau-Ponty (1993) nos plantea cuando indica que la percepción nos remite a un sistema de experiencia donde el cuerpo y los fenómenos están vinculados, un sistema de experiencia vivido desde un punto de vista no como espectador, sino como parte del mismo, un punto de vista que se encuentra posibilitado por la finitud de mi percepción, en tanto nuestro campo visual no es un fragmento claramente definido por el mundo objetivo; porque vemos aún cuando no está la visión presente y recíprocamente lo que vemos es siempre en ciertos aspectos, no visto, es decir, los límites de nuestro campo visual es mas una organización del mundo que un contorno objetivo.

Ello clarifica el sentido de la mirada, como fragmento de la realidad siempre incompleto, como organización del mundo que desea representar porque “La mirada recorta, secciona, fracciona la realidad para devorarla, para envolverla y definirla, y definirse a sí mismo como sujeto. Para alimentar esta falacia de identidad siempre incompleta” (Úbeda, 2006:157), en consecuencia surge la figura de éste espectador no como mero observador, sino como quien participa de la imagen otorgándole sentido, añadiéndole algo, tal como

5. véase página 42 del marco teórico



Inmigrantes italianos en Lunfardo, Argentina



Fiesta de inmigrantes suizos del cantón de Valais en la colonia por ellos fundada: San Jerónimo (Argentina) en 1870. (Giordano y Méndez, 2001)

Gombrich propone en la expresión “función del espectador” designando un conjunto de actos perceptivos y psíquicos con los cuales percibirá y comprenderá la imagen, haciéndola existir (Aumont, 1992), función que Roland Barthes teorizaría a partir de la relación del espectador con la cámara fotográfica, pero que podemos extrapolar al ejercicio de producir una imagen. Éste declara que existen dos formas de aprehender una misma fotografía [imagen], la foto del fotógrafo [productor] y la del espectador. La primera, *studium*, tiene que ver con las intenciones del productor, utiliza la información contenida en la imagen, signos objetivos, un campo codificado que implica una especie de educación que permite encontrar al *Operator*; mientras que la segunda, *punctum*, utiliza el azar, son asociaciones subjetivas, cotidianas e informales de preferencias irracionales por algún detalle de la imagen, tal detalle puede evocar algo que el espectador ha experimentado apropiándose de ciertos elementos como fragmentos sueltos de lo real. De manera que “el espectador para quien el *punctum* establece el medio que conecta la memoria con los pasos del subconsciente por el placer y la muerte, es quien aporta esos significados a la imagen” (Mirzoeff, 2003:113). Además, en palabras de Jaques Aumont (1992) la imagen tanto del espectador como del autor, es un fenómeno ligado, también, a la imaginación, de manera que aporta informaciones visuales sobre el mundo, permitiendo abordar incluso aspectos no visuales, función que se desarrolló y amplió desde principios de la era moderna con la aparición de géneros «documentales» como el paisaje y el retrato.

Lo anteriormente referenciado nos posiciona sobre el género del retrato, el cual adquirirá mayor importancia dentro de este proyecto, puesto que, en un sentido metafórico, sustenta parte medular de su desarrollo, me he planteado la tarea de producir un retrato, empero bajo los aspectos que describiré en adelante.

El retrato surge primero a través de la pintura, luego a través de la fotografía, pero siempre como símbolo de poder reservado para la aristocracia; con el paso del tiempo y con el mayor acceso a éste, pronto pasaría a cumplir una función social de “rendir homenaje a individuos con status creciente, documentar las diferentes tipologías del espectro social (muy propio de la fotografía latinoamericana), mostrarse frente a la opinión pública y, esencialmente, convertirse en un medio de trascendencia, de eternidad para si mismos o para su familia” (Giordano y Méndez, 2001) lo que tendría una incipiente relación con los inmigrantes en el “nuevo mundo”, la popularidad alcanzada por la fotografía la sitúa luego indistintamente en los estratos sociales, un ejemplo de ello es la obra de August Sander, quien retrató arquetipos de personas convirtiéndolos en iconos de si mismos y de su trabajo.

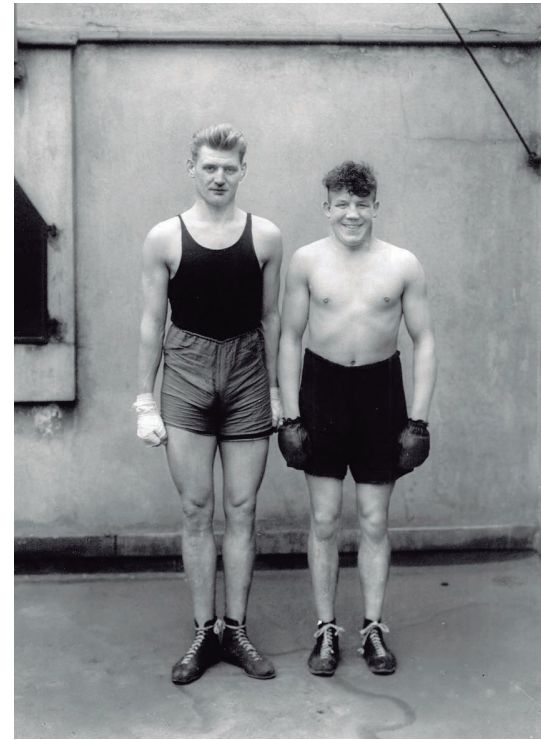
El retrato además busca manifestar los rasgos personales, lo que no necesariamente significa que deba parecerse físicamente, “debe, ante todo, evocar lo espiritualmente, permitiéndole manifestarse a través de la obra ante los sentidos del espectador” (Azara, 2002) es decir, el retrato no debe reproducir a la persona sino mas bien, mitificarla. Es en este punto sobre el cual me gustaría detenerme, porque aún cuando, el retrato se ha desenvuelto principalmente sobre el soporte fotográfico, yo tomaré los aspectos conceptuales, la idea detrás de éste, ésa que busca funcionar como un testimonio que nos lleva a reflexionar sobre lo que

hay detrás de la reproducción, la persona, en sus gestos, sus actitudes, intenciones, etc; Como una manifestación de identidad, en consecuencia, una manifestación de la alteridad, pero también una manifestación de la cultura en si misma, tal como Martín-Barbero describe, como los modos de sentir, percibir, amar, cocinar, caminar; esa corporeidad y teatralidad de la que está hecha la interacción social cotidiana. (Cruces, 2008)

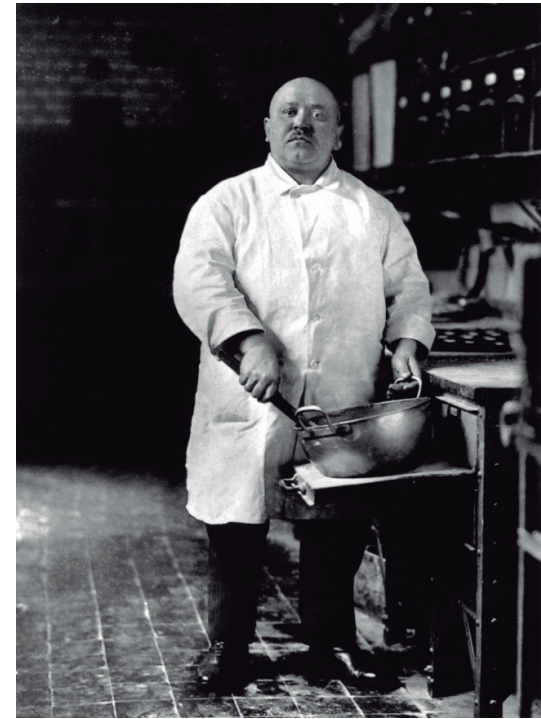
Se erige entonces, un retrato del migrante, echo de espacios íntimos y espacios públicos, de intersecciones y relaciones, tomadas desde el cotidiano, desde la construcción de la vida misma, de diferentes personas, provenientes de diferentes lugares, cuyo punto en común es el hecho de migrar, un cuerpo en constante tránsito que ha perdido el sentido de la *morada*, reterritorializando todo en su devenir. Un retrato en el sentido de una metáfora, porque “en la mirada oblicua del migrante que atraviesa el territorio de las metrópolis occidentales existe la insinuación de una metáfora. A través de los vastos y múltiples mundos de la ciudad moderna, también nosotros nos convertimos en nómades a lo largo de una migración que cruza un sistema demasiado extenso para pertenecernos, pero en el que estamos plenamente involucrados: traduciendo y transformando lo que encontramos y absorbemos en instancias de sentido locales. (Michel de Certeau, *The practice of Everyday Life*, 1988)” (Chambers, 1994)

El retrato actúa como un testimonio, una huella que marca la existencia de una persona o de un grupo, recordando la memoria personal, individual o familiar; cada vez que éste es observado se perpetúa un registro en la memoria, poniendo de manifiesto una individualidad que adquiere cada vez diferentes dimensiones significativas y emotivas, puesto que, la imagen “se encuentra también con las expectativas del espectador, a costa de transformarlas o de suscitar otras: tiene que ver con la rememoración” (Aumont, 1992), la rememoración es un proceso con el que nos encontramos cada vez que percibimos una imagen, ello es consecuencia por un lado del papel del espectador, y por otro de que las imágenes ni siquiera están en presente, en palabras de Didi-Hubermann (2011) “es justamente porque las imágenes no están “en presente” por lo que son capaces de hacer visibles las relaciones de tiempo más complejas que incumben a la memoria en la historia”. El retrato es una imagen, sin embargo también una biografía, un relato, porque da testimonio de una memoria y a su vez la memoria actúa como un archivo donde reside la mayor parte de nuestro conocimiento. Los relatos están hechos de fragmentos, unidos e hilbanados en un tiempo que no puede ser cronológico, un tiempo que es pura percepción; prueba de ello son los recientes estudios sobre el cerebro y los procesos mentales, que aseguran que el cerebro prefiere una realidad inventada a una llena de vacíos y grietas, por lo que éste rellena los huecos con el propósito de obtener una historia congruente para almacenar en la memoria, en tanto el cerebro, mas que producir un flujo de consciencia, construye múltiples versiones de la experiencia. (Úbeda, 2006)

Es así, como el migrante al realizar el viaje asume una forma de constante incertidumbre que desarma sus términos de referencia, a medida que el punto de partida se pierde en el camino, la *morada* inicial y la promesa final de la vuelta se extinguen inscribiendo en su memoria ésta pérdida radical (Chambers, 1994). Se yuxtapone entonces, la vida presente con el constante acto de rememoración, y en el relato encontraría, una forma de activar esa memoria que está permanentemente amenazada por el olvido, un relato que fusiona experiencia y cuerpo porque “no se trata solo de la memoria de los



Boxeadores, 1929. August Sander



Repostero, 1932. August Sander



hechos, sino también de los gestos” (Martin-Barbero, 1983). Se hace necesario reconstruir esa historia a partir de los fragmentos, del material de la ensoñación, del proyecto de representar lo irrepresentable “se trata construir una arqueología de lo cotidiano, lo que pasa desapercibido, los escombros y residuos del tiempo pasado” (López, 2010) a partir de la imagen, de un retrato, un relato lleno de agujeros.

## II. SOPORTE

El soporte, según la RAE, es un material en cuya superficie se registra información, pudiendo tratarse por ejemplo de un papel, una fotografía, un video, un casete, etc. Por lo que, si pensamos en los soportes como mediadores que transmiten un determinado saber-poder podríamos relacionarlos fácilmente con los dispositivos y este punto resulta interesante para el oficio de diseñar, porque nuestro trabajo se ve siempre plasmado en diversos soportes, pero si comprendemos que “no solamente cada dispositivo incluye saberes múltiples, transversales, ramificados, sino que el propio dispositivo se convierte en un medio productor de saber (Berten 1999: 35)” (Moro, 2003), entonces resulta coherente pensar que dichos soportes funcionan como dispositivos, no en sí mismos, si no en tanto conforman un red de saber/poder. Además cada registro manifiesta en si mismo una frontera, pues funciona parcelando lo que muestra y lo que deja de mostrar.

Si utilizamos los soportes de manera que documenten aspectos de la historia, estos se convierten en archivos, contenedores de memoria, de lo que somos y dejamos de ser; a su vez también son mediadores de las imágenes, las que moldean lo que vamos siendo a partir de representaciones de identidades, arquetipos o modelos del mundo, son una forma ver el mundo a través de las imágenes –sean estas visuales o no–, tal como Kracauer dice “las imágenes, por humildes y marginales que sean sus orígenes, «nos ayudan a pensar a través de las cosas, y no por encima de ellas»” (Chambers, 1994). En ese sentido, enfatizando la idea de pensar a través de las cosas, con el objetivo de tomar consciencia de los dispositivos, es que se manifiesta el interés de dar mayor importancia al soporte, dado que, éste también depende de las cargas simbólicas que comporta y de la red de saberes y poderes en los que está inmerso, surge entonces la idea de que éste mismo sea capaz de manifestar lo que su información inscrita quiere expresar, de manera que se erige un soporte performativo, pues se carga de significado y concreta su acción cuando el espectador se enfrenta a él, en el sentido que Butler se interesa, como la constitución discursivamente variable de hacedor y acto, en y a través del otro. (Briones, 2007)

Si pensamos que las identidades se construyen continuamente en el proceso de enfrentarnos a un otro, entenderemos que ello conlleva un hacer performativo al menos en una parte, en tanto que, si el soporte toma el problema de la identidad, y busca a través de ello tensionar las relaciones que establecemos como espectador, concretando ahí su acción identitaria en el acto mismo de ser visualizado, entonces podríamos determinar que se trata de un soporte performativo, tal como Roland Barthes (1968) declara respecto a la performatividad de la escritura, pero extrapolándolo a otros soportes: ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de representación, de “pintura” sino que es performativo, porque la enuncia-



ción no tiene mas contenido que el acto por el cual ella misma se profiere. En este caso, los soportes construyen y dan cuerpo al fenómeno de la identidad, la migración y la memoria, dado que “en ciertas ocasiones, los elementos tienen el poder –como el sabor de ese café que te hace “sentirte en casa”– de expresar y movilizar en su conjunto, por metonimia, el mundo al que uno pertenece”. (Cruces, 2008)

Finalmente, el quehacer performativo nos posibilita tomar consciencia de los dispositivos, porque permite que el espectador perciba críticamente su aptitud para ver, posicionándose mas allá de un entorno o una problemática, sino que sobre las relaciones que establece frente a una obra que se da como una gestación permanente, con un foco de interés diversificado en varios puntos, situándolo en una red compleja de posiciones geográficas e ideológicas (Úbeda, 2006). Permitiéndome trabajar a través de las construcciones imaginarias y poéticas que no gozarían de un significado único e inmóvil, sino mas bien de una diversidad múltiple, compleja y rizomática.

### III. CUERPO

El cuerpo es la frontera natural de nuestra subjetividad respecto al otro y al entorno, para Mary Douglas, es un objeto natural moldeado por las fuerzas sociales, dado que existen dos cuerpos el *cuerpo físico* y el *cuerpo social*, donde “el cuerpo social restringe el modo en que se percibe el cuerpo físico” (Martínez, 2004), en consecuencia, el cuerpo es un medio de expresión restringido por la cultura, por la presión social impuesta en él, llevándolo a actuar de ciertas formas y convirtiéndolo en un símbolo de la situación social.

El cuerpo físico en tanto, nos permite conocer el mundo, relacionarnos con él y transitarlo; desde niños aprendemos a conocer el espacio progresivamente, como señala Wallon, antes de tener una visión global, conocemos en relaciones de vecindad cercana, como: «al lado, alrededor de, dentro de» por sobre las nociones de: «cercano, lejano, delante, etc» Francastel señalará que estas relaciones primarias nunca se pierden y que en la unión con la imagen (artística, pictórica, fílmica, etc) resurgiría esta experiencia del espacio ligada a nuestro cuerpo (Aumont, 1992), a ello se suma el hecho perceptual, a través del sentir nos reencontramos con el mundo en un cuerpo que “es estructura de la subjetividad, de la experiencia pre-reflexiva que precede y subyace a toda reflexión” (Úbeda, 2006).

Nuestra capacidad de transitar, de movilizar nuestro cuerpo, nos permitió en parte adquirir la capacidad de simbolizar la realidad y dar sentido a lo que nos rodea, porque “tenemos cuerpos, pero a la vez somos cuerpos; nuestra corporeidad es condición necesaria de nuestra identidad. No podemos desligar nuestra persona de nuestros cuerpos” (Planella, 2006). Nuestros cuerpos hablan y no me refiero a los órganos fonadores, sino al lenguaje del cuerpo, ese que revela informaciones sobre la persona aún cuando ésta se encuentre en silencio, la llamada comunicación no verbal; estamos hechos de relatos, de historias, de memorias, pero también de gestos, de movimientos, de silencios; tanto o mas reveladores que nuestras propias palabras.

En un sentido mas anatómico el cuerpo es un conjunto de partes que forman un ser vivo, son múltiples fragmentos articulados por éste, cuya funcionalidad es efectiva cuando están en conjunto actuando con *sinergia* pero también funcionando como un *rizoma*, ello llevado al ámbito de lo social se

mantiene. En consecuencia el cuerpo siempre es símbolo de fragmentos componentes de una unidad mayor.

Diversos autores han abordado la descripción del cuerpo, Maria Elena Úbeda (2006), en su tesis doctoral, hace una revisión de ello, señalando que “el cuerpo es para Foucault una superficie de inscripción de los sucesos, un lugar de asociación del yo y un volumen en perpetuo derrumbamiento.(...) en Deleuze y en Derrida el cuerpo es igualmente un producto del exterior, es la huella de otros cuerpos. El cuerpo está atravesado por lo múltiple, lo heterogéneo, lo cambiante, lo que es siempre aplazado y se presenta como algo distinto a lo de sí mismo (...) El hombre en la postmodernidad es, según Lacan, un sujeto incompleto, dividido y castrado. Una identidad descentrada que no puede constituirse como una identidad unificada en su totalidad sino como una multiplicidad constituida de diferencias”, por lo que, si reflexionamos sobre la complejidad del cuerpo y lo relacionamos con los cuerpos de los migrantes, encontramos múltiples puntos de asociación, dado que el cuerpo es el espacio de la incorporación social y al mismo tiempo de la exclusión, el cuerpo del otro [del migrante], se ha convertido en un espacio para el ejercicio del poder, la ejecución y la visión de los estigmas sociales y corporales (Planella, 2006), develando zonas de frontera entre su cuerpo y el mio, ello permite a partir de lo cotidiano, analizar los fenómenos culturales e identitarios que allí residen, a través de la metáfora de la desmembración del cuerpo, es posible reflexionar sobre el cuerpo fragmentado, la mirada, la alteridad y las relaciones de poder que allí operan; como rizomas, en el sentido que Deleuze (1977) desarrolla, interrumpidos en cualquier parte pero recomenzando en cualquiera de sus líneas, como un mapa siempre construido, desmontable, conectable, alterable, modificable, con entradas y salidas múltiples. En definitiva un articulador de lo que somos y vamos siendo.





# DECISIONES DE DISEÑO

---





Las decisiones de diseño aquí planteadas surgen de una constante reflexión del soporte y su alcance performativo, por lo que se va produciendo paulatinamente una yuxtaposición entre la vinculación del soporte al proyecto mediante sus propias características y el potencial que sostiene para el mismo.

Dichos soportes actúan como fragmentos que articularán parte de un todo, un todo como un cuerpo, un cuerpo que cambia, se desplaza, se modifica y modifica su entorno, un cuerpo que se encuentra sujetado a los dispositivos, un cuerpo que está determinado por la identidad. Hablo del cuerpo de la inmigración reconstituido a partir de fragmentos de la memoria y de la vida de otros cuerpos, los de los inmigrantes. Integrando lo local en lo global y viceversa, puesto que, “la humanidad tiene la obligación de construir su propio cuerpo. El conjunto de sujetos construye el Sujeto, el conjunto de los seres humanos construye lo Humano. En un cuerpo, cada célula tiene su lugar”. Cuando hablo de la memoria, me refiero a la memoria cultural, esa que según Martín-Barbero (1987), se encuentra articulada sobre experiencias y acontecimientos, no como la memoria instrumental que podemos utilizar, sino aquella de la que estamos hechos.

En consecuencia, cada soporte como fragmento reconstituye un cuerpo en un juego performativo con una constante actitud interrogativa y que en línea con el enfoque transdisciplinario, acepta las respuestas solo como temporales, planteándose simultáneamente como “un corpus de pensamiento y una experiencia vivida, que son dos aspectos inseparables” (Nicolescu, 1996), sin por otra parte olvidar, que ello será a través de mi propia mirada permeada por el dispositivo de las imágenes, develando que existiría un juego de saber y poder funcionando como una representación que informa acerca de un grupo a la vez que lo constituye, porque según Moscovici “el mapa de las relaciones y de los intereses sociales, es legible(...) a través de las imágenes, las informaciones y los lenguajes” (Rodó, 1987). La exposición propuesta, permitiría a través de imágenes retratos –en un sentido ampliado y metafórico– dispuestos en variados soportes, comprender que existen múltiples realidades heterogéneas entre sí, lo que de alguna manera revelaría el dispositivo del cual somos parte.

Por lo que, en coherencia con estos aspectos y los elementos planteados en los que se enmarca la propuesta desplegada, se diseñará un conjunto de soportes, estos son: un video digital a doble canal que revela las prácticas sobre el espacio público que modifican temporalmente el territorio, cuyo audio se presenta como otra capa aportando una información diferente; cuatro videos digitales de diferentes personas con las que trabajé que funcionan en complemento con el audio, como una lectura poética sobre la parte de sus vidas que revelaron y compartieron; una publicación *Zine* que aúna parte del proceso de documentación, como retazos de la memoria que entran en las tramas personales de cada migrante, éste en consecuencia con la idea performática de Diseño aquí planteada, tomará algunos elementos acorde a la estética deconstructivista; una colección fotográfica en pequeño formato que emula las diapositivas, pero cuyo proceso ha migrado de lo analógico a lo digital dejando una modificación que no es visible a simple vista; y una cartografía participativa de recorridos que a través del bordado muestra las huellas corporales de los caminos atravesados por los inmigrantes con los que he trabajado.

Abarcando así, desde lo público a lo privado, el territorio, la identidad y la inmigración. Dispuestos en una exposición que busca tensionar nuestras propias concepciones de la otredad exigiendo así, la participación del espectador para completarse.

## I. SERIE FOTOGRÁFICA

La fotografía tiene el poder de captar un instante y congelarlo, es por ello que tiene una directa relación con el tiempo, porque lo afecta, lo modifica, lo disuelve; transformándonos en testigos de la vulnerabilidad y mutabilidad de las personas y las cosas.

En los comienzos de la fotografía, ésta se utilizaba como retratos que atestiguan la existencia de una persona, confiriéndole realidad a su estatus social y a su propia existencia, dado que el registro de luz realizado a través de una cámara análoga, hacía imposible el realizar una fotografía de algo inexistente, la fotografía rápidamente pasó a ser prueba de realidad, pues aseguraba que cuando se apretó el disparador realmente existía algo, lo que Roland Barthes (1989) señalaría como un medio del tiempo pasado, que habla sobre *lo que estuvo ahí*, por lo que la fotografía jamás miente sobre su existencia, solo puede ser tendenciosa sobre el sentido, pero no sobre su existencia. Las fotografías además, activan nuestra memoria, pues tienen que ver con la rememoración, pues en tanto las observamos nos remiten a otras imágenes y a la vida misma, ciertos detalles pueden activar un sentimiento irracional de reconocimiento, de goce, el llamado *punctum*. Pero “que las fotografías sean a menudo elogiadas por su veracidad, su honradez, indica que la mayor parte de las fotografías, desde luego, no son veraces” (Sontag, 1981:126) puesto que, existe una visión fotográfica, una forma de ver a través del aparato y una forma de actuar frente a él.

Cuando una persona se enfrenta al objetivo de la cámara, todo cambia, se constituye en el acto de posar fabricándose instantáneamente en otro cuerpo, adelantándose a la imagen de sí mismo, creando una disociación de la conciencia de identidad; en el retrato, por ejemplo, se cruzan varios imaginarios: quien creo ser, quien quisiera ser, quien el fotógrafo cree que soy y el que busca que sea en su obra (Barthes, 1989) por lo que la fotografía constata sobre todo el tiempo, muestra personas y cosas en un momento específico, funciona como indicios de biografías y de historias.

“Si consideramos a la fotografía como espejo de la “memoria”, el retrato fotográfico se convierte en un género de privilegio dentro de sus pares gráficos; éste “recuerda” o “documenta” la memoria personal, la individual y también la familiar y se constituye, consecuentemente, en parte indisociable de la experiencia humana” (Giordano y Méndez, 2001:121) y es que si las imágenes viejas completan la imagen mental del pasado, las nuevas convierten el presente en una imagen mental, reduciendo la experiencia, transformándola en un elemento de la memoria, pero también transformando la historia en espectáculo, porque aunque crean simpatía, también interrumpen y enfrían las emociones, volviendo exótico lo familiar, cosificando lo humano (Sontag, 1981).

En ese sentido resulta coherente un registro fotográfico, puesto que éste actúa como dispositivo, moldeando la imagen que tenemos del mundo, a su vez que la persona que se sitúa al fotografiarse también se vuelve modelo del mundo, se transforma desde antes en imagen de éste. Esto produciría un doble efecto, de reconocimiento en tanto se trata de registros de tipo aparentemente doméstico; pero a la vez también produciría un distanciamiento por la documentación de una diferencia, pues también se trata de registros de ciertos elementos caracterizantes o documentales. Éste doble efecto busca tensionar la concepción moderna de la identidad, poniéndonos en una situación



de doble interpretación como espectadores de una realidad concreta, ajena y a la vez familiar.

La fotografía familiar o doméstica, así como el álbum fotográfico, posee un sentido evocador que es capaz de coser la historia familiar a través de los acontecimientos importantes que fueron registrados, funcionando como el archivo más importante en la vida privada de una familia y completándose de acuerdo a la idea de los propios usuarios (Giordano y Méndez, 2001).

Existe entonces, en mi acto de fotografiar, una intención de emular un álbum familiar, que atestigua eventos, permitiendo crear una crónica-retrato de la inmigración, pues se articula como una colección o serie fotográfica, en donde si bien, las personas no se conocen entre sí, ni se asumen como parte de un núcleo familiar, estos han sido dispuestos como parte de una realidad compatible, porque “toda colección de fotografías es un ejercicio de montaje surrealista y el compendio surrealista de la historia” (Sontag, 1981:102) funcionan como fragmentos de vida y “como una sucesión infinita de situaciones que se reflejan mutuamente” (Sontag 1981:224), ésta es la operación que surge al poner en proximidad varias imágenes creando una dialéctica entre ellas, sin embargo “esa composición física no es un mero ordenamiento, sino que es una espacialización de las imágenes que produce sentidos que articulan la especificidad de cada imagen con el vínculo que se genera en la observación simultánea de esa serie” (Lois, 2015:5), lo que en palabras de Didi-Huberman (2010), resulta esclarecedor “no es pues el rostro mismo, sino la comunidad de rostros la que, en ese trabajo, puede remitirse a un posible retrato de la humanidad. Ese retrato solo existe, por consiguiente, al constituirse como retrato de grupo”, para este caso más que rostros hablamos de la escenificación de situaciones cotidianas tomadas a partir de la idea del registro familiar.

Por otra parte, surge la importancia del soporte donde se plasma la fotografía, y este tema adquiere igual relevancia que lo anteriormente expuesto, pues “con cada cambio de canal, la fotografía cambia su significado: de un significado científico, cambia a un significado político, a un significado comercial, a un significado artístico. De ésta manera, la división de las fotografías en canales no es un simple proceso mecánico; es un procedimiento de codificación. Los aparatos de distribución imprimen en la fotografía su significado final para el receptor” (Flusser, 1990:49) en ese sentido, no solo el cambio de canal va a determinar el cambio de significado, sino también y más sutilmente, el cambio en el soporte, dado que, la imagen que tradicionalmente pasa de la película al papel, sufre una transmutación, cambia como cambia el estatus del que atraviesa una frontera, ya nunca es lo que era, sino una mezcla entre lo que era y lo que va siendo, su actualidad. Es por ello, que he utilizado el medio fotográfico análogo, porque en esencia sufre una migración desde la película negativa de 35mm al papel fotosensible. Pero ese único proceso no da cuenta de la huella migratoria, por lo que he forzado dicha relación, trasladando la imagen del papel fotográfico al medio digital, desde la imagen luz a la imagen pixel; y del medio digital al medio impreso a través de una transparencia, emulando la diapositiva, convirtiéndose en una imagen migratoria, que revela –cuando es observada de cerca y con detención– el cambio sufrido, una imagen que atestigua su transitar de soporte en soporte. Por otra parte, la emulación de la diapositiva tiene que ver con dos cosas, en primer lugar, es que hace alusión a la cámara oscura requiriendo ser proyectada, por lo mismo, su imposibilidad de ser guardada como un registro en un álbum,

produce un quiebre sobre la idea del registro familiar-doméstico; y en segundo lugar, por su reducido tamaño, y aquí quisiera detenerme, pues, tal como señala Aumont (1992), nuestras principales fuentes de imágenes han neutralizado totalmente la gama de dimensiones de las imágenes, habituándonos a la idea de que todas ellas tienen una dimensión media, pero resulta esencial tomar conciencia de que toda imagen ha sido producida para situarse en un entorno que determina su visión, puesto que la relación espacial que establece la imagen con el espectador determina la fuerza que va a adquirir. Es así como el pequeño tamaño en que serán presentadas las fotografías perturba la relación de proximidad con la imagen, produciendo una complicidad y un esfuerzo para ver cada una de ellas.

Todos los actos aquí descritos, buscan evidenciar el dispositivo, a partir de una constante analogía con el proceso identitario producido por la inmigración, y manifestado performativamente por el cambio de soporte.

En definitiva, se presenta una serie de imágenes tomadas análogamente, digitalizadas e impresas sobre transparencia en tamaño diapositiva, que dan cuenta de un registro que emula la intención de la fotografía doméstica.

## II.VIDEOS

Si bien las raíces del video se sientan sobre las bases de la fotografía y evidentemente sobre el cine, es preciso realizar una diferenciación, pues la imagen fílmica es un conjunto de imágenes fotográficas en sucesión cuyo principal soporte era el celuloide, mientras que para el video su soporte era la cinta magnética y su barrido en la pantalla por un rayo luminoso. Pero la creciente y abrumante avanzada tecnológica, ha acercado cada vez más ambas delimitaciones, pues ya todo es posible realizarlo de manera digital y la diferencia principal no radica en el soporte en que ha sido grabado, sino la intencionalidad y el significado, para lo que viene al caso, me interesaré en hablar del video, sin por ello dejar de lado la fuerte influencia y referencias del cine.

La imagen de video entrega una gran versatilidad en tanto permite la edición y una mayor plasticidad al momento de la post-producción, tal como señala el realizador de video-arte Nestor Olhagaray, permite encontrar en su propio soporte una materialidad moldeable según el deseo del artista, permitiendo trabajar con conceptos más que con representaciones de la realidad, ayudándonos a caracterizar o describir realidades complejas y densas (Arata, Cabrera y Donoso, 2010). Resulta importante mencionar que en la era digital ya nada mantiene la relación precedera de la fotografía en sus comienzos, pues en el medio posmoderno todo puede ser reemplazado por una versión más actual, lo que creo tendría una directa relación con el desapego hacia el soporte físico, hoy en día la posibilidad de sacar fotografías y grabar videos es tan grande que vivimos una saturación de las imágenes; sin embargo, el video es propulsor de esa relación, pues la cinta de video es borrable, reutilizable, no guarda nada para siempre, admite los sucesos de hoy con la condición de borrar lo de ayer (Hall y du Gay, 1996) este hecho además se complementa con que el video a diferencia de la fotografía, revela el movimiento y el sonido, dos cualidades que transforman la mera atestiguación de una presencia en una alucinación vivida, transmutando el presente en pasado de una forma tan continua que resulta difícil salir del flujo temporal dispuesto en la imagen, pues mantiene una relación temporal distinta a la de la fotogra-



fía, los tiempos en este caso están dados por la duración de la reproducción. Ello a su vez está determinado de antemano por el autor, lo que permitiría la introducción de un discurso, dado que “las imágenes en movimiento que vemos en la pantalla no son sólo luz y escenificación de materia registrada por un aparataje tecnológico. Se trata de una máquina coercitiva compuesta por un conjunto de fuerzas, discursos y trazados que se entrecruzan, y que otorgan actos de pensamiento desde un régimen de visualidad (Salinas y Stange 2009)” (Dittus, 2012:41).

El movimiento toma mayor protagonismo, puesto que en la imagen de video hay que considerar el movimiento de la cámara y a la vez el movimiento de las personas dentro de la imagen, por lo que el encuadre adquiere especial importancia, cada decisión con la cámara es una escenificación de un plano diferente, tanto lo que se selecciona de éste como lo que se deja fuera –el fuera de campo– son parte de la organización en función de un punto de vista. El encuadre es la selección de un fragmento del campo, pueden elaborarse imágenes que sugieran lo que hay más allá del borde a través de un desenquadre, una imagen que evidencia el corte y pide al espectador prolongar la mirada más allá; como también la intencionalidad puede estar puesta en subrayar la idea de la mirada a través del encuadre, éste es especialmente el caso de la *steadycam*, destinada a traducir los movimientos de un ojo que se mueve libremente (Aumont, 1992).

Por otro lado, el sonido resulta fundamental, puesto que el video es un medio audio-visual, el sonido no es un mero acompañamiento de lo que se observa, sino que en conjunto elaboran la complejidad del discurso, la imagen también depende de la relación con las palabras, dado que “el problema del sentido de la imagen es, pues, ante todo, el de la relación entre las imágenes y las palabras, entre la imagen y el lenguaje. (...) no hay imagen «pura», puramente icónica, pues, para ser plenamente comprendida, una imagen exige el dominio del lenguaje verbal” (Aumont, 1992:262), existe un valor recíproco entre sonido e imagen, el sonido hace ver a la imagen de forma diferente y la imagen hace oír el sonido de manera distinta a si se escuchara por separado, tal como Michelle Chion (1993) señala, un mismo sonido según el contexto dramático y visual puede contar cosas muy distintas, transformándose en un medio de manipulación afectiva y semántica. Es así como la unión espontánea que se produce entre un fenómeno sonoro y un fenómeno visual que genera una coincidencia independiente de la lógica racional, se llama *síntesis*, ésta puede funcionar incluso sobre el vacío, es decir sobre imágenes y sonidos que no tienen nada que ver unos con otros.

Por otra parte, los sonidos pueden hacer alusión al interior de la persona, ya sean ruidos fisiológicos o voces mentales, recuerdos, etc. (Chion, 1993), aquí cabe destacar que lo que el espectador reconoce como verdadero no es el sonido escuchado en condiciones normales de audición, sino que cuando éste traduce la sensación, por lo que mientras más editado el sonido de sus condiciones normales de emisión, más dará la sensación de realidad, produciendo un sonido que mientras más falso es más verdadero parece.

Surgen entonces varias reflexiones a partir de la versatilidad que entrega el soporte de video, por lo que voy señalar en primera instancia las decisiones tomadas a grandes rasgos para luego ahondar en su justificación en cada caso particular.

He realizado un trabajo de dos tipos de videos; por un lado un video digital a doble canal cuya intención es reflexionar en torno al territorio a partir



del espacio público y por otro una serie de cuatro videos digitales, de diferentes personas, cuya intención es entrar en su espacio íntimo a través de una síntesis poética del proceso de registro realizado durante un año y medio entorno a sus vidas, gustos y rutinas.

### Video territorio

Fotogramas de la película *Biutiful*



El espacio público representa la capa mas exterior y por ende la mas visible desde la cual podemos abordar la inmigración, es aquí donde surgen los primeros indicios y las primeras representaciones y transformaciones del territorio por parte del migrante, apropiándose de las calles, produciendo el espacio. Pues en la calle, “Presentan una intensa dinámica de intercambios, creatividad y gestión compartida de los escasos recursos (Jáuregui, economías informales/espacios temporarios, <http://www.jauregui.ar.br>)” (Cassigoli y Sobarzo, 2010:193), toman los espacios públicos y los transforman en comedores temporales y móviles, lo que bien señala Jáuregui, ésa informalidad precaria y temporal es también el lugar donde se dan los procesos vitales marcados por flujos de personas, mercaderías, informaciones y formas de vida (Cassigoli y Sobarzo, 2010), los espacios públicos son lugares que dan la posibilidad de autenticidad puesto que sus relaciones son inciertas, efímeras y hasta anónimas (Borlotto et al., 2013) es así como lo que antes era periférico y marginal aparece en el centro, reinventando los lenguajes y apropiándose de las calles del amo, perturbando el orden previo (Chambers, 1994), se desterritorializa y reterritorializa constantemente, todo lo que ocurre en el espacio público es heterogéneo, es cambiante; en consecuencia los migrantes “crean y desarrollan toda una serie de ámbitos y espacios con los cuales poder reconstruir parcialmente, el orden social y las referencias culturales propias de la sociedad de origen, así como reinterpretar su posición en la sociedad que les acoge. De este proceso, lo que primero se destaca visualmente es la aparición en la ciudad de diferentes espacios comerciales y asociativos de estas comunidades (Morera, 1998). Se observa cómo estas construcciones sociales no necesariamente se quedan en lo efímero, sino que desarrollan estrategias creadoras de estructuras estables, conformadoras de nuevas cotidianeidades” (Borlotto et al., 2013:259), en el film “Biutiful” del director González Iñárritu (2010), se muestran los espacios de comercio que los inmigrantes conforman sobre el espacio público, de manera muy precaria y al margen de todo orden social, utilizan estos espacios como zonas reterritorializadas para ejercer el comercio informal, sin embargo en este caso, no se reconstruye sus referencias culturales, sino que se hacen parte de una cadena de trabajo marginal sostenida en la explotación y la posibilidad de trabajo mas precaria. Aún así resulta una referencia interesante, cuando pensamos que los procesos asociativos y comerciales sobre los espacios públicos son transversales, creando nuevos lenguajes sobre las calles de todo el mundo.

En consecuencia resulta necesario el registro y la reflexión entorno a los procesos que sobre el espacio público se están gestando constantemente por la llegada de los migrantes, pues en estos espacios anónimos es donde íntimamente se levantan practicas populares locales dándole al paisaje materialidad, transformándolo en fuente de relaciones sociales, produciendo heterotopías. Es a partir de esa idea que surge la necesidad de elaborar un video que evidencie la transformación del territorio, por lo que como la decisión de realizarlo a partir de un video a doble canal, pues ahí hay “hay sucesión y



simultaneidad, el vínculo de una imagen con la siguiente y con la de al lado. Un vínculo con lo previo y lo simultáneo” (Farocki, 2013:111) un vínculo que es capaz de mostrar un mismo lugar utilizado de dos formas diferentes, permitiendo trabajar con la anticipación y la repetición produciendo una red de significados, entre un espacio rico en relaciones sociales, lleno de vida e intercambio y un espacio de tránsito, amorfo, que no existe, un no lugar<sup>6</sup>

Con el objetivo de realzar los aspectos señalados, grabé la calle en ambas situaciones, para lo cual tomé dos decisiones, la primera fue hacer una toma subjetiva a través de un paneo (movimiento de cámara), como si fuera la mirada de una persona que hace un barrido con la vista sobre el lugar y la segunda, es que el video sería grabado a 60 cuadros por segundo [fps] con el objetivo de dar lentitud al movimiento, de distorsionar el tiempo con el propósito de forzar la mirada sobre lo que en la imagen está pasando. Luego en postproducción, compondría a doble canal ambos escenarios en una imagen que arrastra a la otra, ósea donde el movimiento de la cámara coincide en ambas imágenes, por lo que mientras desaparece la calle vacía, va apareciendo la calle apropiada. Finalmente, propongo un audio realizado al cuentacuentos colombiano Bran Montiel, que relata la paradoja de una persona que viaja hasta el fin del mundo buscando cambiar su vida y después de muchas vueltas termina escogiendo la misma que ya tenía, todo ello a través de la metáfora de la cruz que cada uno carga. De esta manera se crea una doble relación entre audio y video que invitan a la reflexión.

### Videos íntimos

Cuando una persona se pone frente a una cámara de video, aún cuando el espacio le sea relativamente cómodo, éste reafirma su humanidad, en palabras de Benjamin, “mantiene la humanidad ante el sistema de aparatos” (Redetich, 2012:20), es por ello que Benjamin, aplaude al cine ruso por su tendencia a exhibir a la gente en su proceso de trabajo, hecho que es decisivo para él, pues a partir de ello emerge en el espectador la conciencia del lugar que él mismo ocupa en el proceso de producción, conciencia que es fundamental para la transformación de las relaciones sociales y de propiedad. A partir de ello es posible pensar que el mostrar a las personas en momentos de su vida cotidiana, de alguna forma también reafirma su humanidad y des-invisibiliza su existencia. A ello quisiera agregar la visión que entrega Jung<sup>7</sup> respecto a la persona, que sería una máscara de la psique colectiva, que transmite la sensación de ser individuo, por lo que la persona en realidad sería un compromiso entre el individuo y la sociedad, en el que los demás participan a veces en mayor medida que si mismo, construcción fuertemente abordada por el film “Persona” de Ingmar Bergman (1966) y que resulta fundamental mencionar como referencia en cuanto a que aborda el tema de la identidad y el reconocimiento a partir del otro. Otra referencia importante, es el documental “El regreso del muerto” de Gustavo Gamou (2014), que a través de situaciones cotidianas vividas por el personaje, muestra la fragilidad y el desarraigo de un hombre atormentado por su pasado y por una desgracia compartida, atestiguando la situación de miles de inmigrantes.

Es por ello que he realizado una selección de imágenes de situaciones, que representan a cada una de las personas según lo que compartí con ellos, según los registros que pude tomar y que de alguna manera manifiestan un sentido de pertenencia cultural hacia su origen, dejando al descubierto que

6. El concepto de no lugar, es desarrollado con vasta completitud por Marc Augé en su obra *Los no lugares, espacios del anonimato: Una antropología de la Sobremodernidad*, 1992. España: Gedisa

7. véase *La persona como recorte de la psique colectiva en OC. Carl Jung*



Fotograma de: *El regreso del muerto*





Fotogramas de *Persona*

el sentimiento de identidad también tiene que ver con la diferenciación cultural que se produce al reivindicar una cultura distinta. Éstas imágenes están compuestas con diferentes audios, ellos revelan sentimientos, creencias y pensamientos, que forman parte del aspecto más íntimo de la persona, es su subjetividad volcada y aunada en pocas palabras, en una relación poética que intenta dar cuenta de una capa más interior, que tiene que ver con el movimiento, la gestualidad, la voz, la subjetividad y la fragilidad; permitiendo entrar en su interior a partir de una mirada exterior que nos conecta con su entorno y sus interacciones.

### III. CARTOGRAFÍA RECORRIDOS

Anteriormente he articulado sobre la relación existente entre la creación del Estado-nación y los dispositivos cuya labor es reafirmarlo, haciendo surgir la problemática de la identidad, la figura del migrante, las concepciones de frontera, las políticas migratorias, etc., sobre lo mismo quisiera agregar un nuevo elemento que apunta hacia el mismo fin, el mapa.

El mapa surge como un elemento que representa el territorio y sus delimitaciones, a la vez que el territorio se erige como “el cuerpo de la nación”, sirviendo a los intereses de instaurar un reconocimiento y diferenciación al naciente Estado-nación. Empero, la imposibilidad de observar al objeto –el mundo– en su totalidad, ha traspasado esa responsabilidad a su representación, por lo que pareciera que los mapas mostraran el mundo organizando nuestras ideas sobre el objeto que creemos conocer, pero que en realidad jamás hemos observado. En consecuencia, el mapa por momentos pareciera ser invisible haciéndonos creer que miramos a través del mapa para ver otra cosa, sin embargo cabe cuestionarse en primer lugar, si vemos el mapa, o si miramos el mapa y creemos ver el mundo. (Lois, 2009)

Surge entonces, una ilusión de realismo similar a lo que sucede con la fotografía, pues el mapa bajo el alero de las técnicas y procedimientos matemáticos ligados principalmente a la cartografía topográfica, ha contribuido a pensarlo como un objeto transparente que representa de manera más “real” el mundo. La ilusión de realismo que en el caso de la fotografía está basado en la experiencia visual sensible, en el mapa está basado en el reconocimiento que resulta del aprendizaje y la memoria colectiva. (Lois, 2009)

Pero si sabemos que los mapas son representaciones y como tales están sujetas a la *mirada* de quien las produce, podemos pensarlos como objetos culturales que al igual que las imágenes, son susceptibles a lecturas, juicios e interpretaciones; y que en definitiva también son parte del aparato que norma nuestra aprehensión del mundo, por lo tanto deforman nuestra concepción del mismo.

Ahora bien, cabe destacar que la proyección que ha sido mundialmente distribuida y aprehendida, es la proyección de Mercator, la que conserva los ángulos pero distorsiona las áreas, distorsión que se acrecienta a medida que se aumenta la latitud, otorgando dos tercios al norte y un tercio al sur. Ésta proyección servía principalmente para la navegación marítima, sin embargo plantea una imagen del mundo bastante errada, puesto que Europa y Groenlandia en el mapa parecieran ser del mismo tamaño, incluso más extensas que América latina, aunque en realidad América latina duplica la superficie de Europa, y Groenlandia es un octavo de su territorio. Lo mismo ocurre con La India, que pareciera ser más pequeña que Escandinavia, aún cuando





po, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación” (Deleuze, 1977).

En consecuencia a lo planteado, he decidido realizar una cartografía. En primer lugar, y con el fin de evidenciar el dispositivo que sostiene el mapa, está basada en la proyección de Gall-Peters<sup>8</sup>, cuyo mapamundi se encarga de reflejar las superficies reales de los territorios, no así sus formas y distancias las que resultan deformadas. He escogido esta proyección porque en general es calificada de corte más ideológico que técnico. En segundo lugar, la cartografía realizada no tiene ninguna intención de realzar las fronteras nacionales de los diferentes territorios, por lo que ese criterio fue eliminado. Tercero, la intención y la mirada está puesta en los recorridos realizados por las personas que a través de esta investigación documenté, pues me parece que el tema central aquí radica en visualizar las huellas de la memoria corporal, los espacios que han sido atravesados y transitados, expresando una vida errante, ese nomadismo originario revelado a través de la pulsión migratoria. Éstos recorridos reflejan la situación de la vida del migrante, lo que en palabras de Audre Lorde “se traza un mapa de donde ya se ha estado. Pero aún no hay un mapa del lugar hacia donde nos dirigimos” (Chambers, 1994:63), pues un mapa tiene múltiples entradas y encarna a partir de la representación, los territorios que guarda nuestra memoria. Cuarto, los recorridos serán bordados a mano, pues este proceso me permite reflexionar a partir de cada puntada, los viajes realizados por cada persona, un viaje hecho a pulso, ejercicio que me ayuda a conciliar y cerrar el proceso y la experiencia vivida con cada persona.

#### IV. ZINE RELATOS

Si bien gran parte de esta investigación se ha centrado en la imagen a partir de sus diferentes producciones y soportes, resulta necesario sumar a esta el texto, puesto que se trata de la representación del lenguaje a través de signos y representa al pensamiento más abstracto. “Al inventar la escritura, el hombre se alejó aún más del mundo, pues los textos no significan el mundo, sino las imágenes que ellos rompen. En este sentido, descifrar textos es descubrir a que imágenes se refieren. El propósito de los textos es el de explicar las imágenes, de transcodificar los elementos de las imágenes y las ideas en conceptos. Los textos son metacódigos de las imágenes” (Flusser, 1990:13), en ese sentido se entiende que existe una fuerte conexión entre palabra e imagen; ciertas fotografías por sí solas no dan cuenta de toda la información en ellas inscrita, un ejemplo de ello son las imágenes aéreas tomadas de Auschwitz, en las que sin la información proporcionada por testigos que estuvieron, no es posible reconocer lo que ahí sucedía; reafirmando así la relación entre imagen y texto en la historia (Farocki, 2013), en consecuencia, el significado que provean los textos e imágenes, dependerá del contexto, lo que respondería a la idea de que la información es un signo vacío esperando a ser interpretado.

Las imágenes y las palabras siempre se encuentran relacionadas, con palabras explicamos lo que vemos y lo que vemos se encuentra condicionado a nuestros relatos, por ello resulta absurdo oponer las imágenes y las palabras, pues juntas forman, para cada uno, un tesoro o una tumba de la memoria (Didi-Hubermann, 2011) y es que la palabra como testimonio, al igual que la fotografía, “parecen más auténticas que extensas narraciones literarias por-





que se tienen por trozos de la realidad” (Sontag, 1981: 110). En así como el relato forma parte de la cultura “no letrada”, pues sus historias no viven dentro de un libro, sino que en las canciones y refranes, en las historias contadas de boca en boca, de manera que aunque esos relatos sean puestos por escrito no gozan nunca del estatus del libro (Martin-Barbero, 1983), además cuando el relato es testimonio de una memoria colectiva o privada documenta la cultura, se transforma en portador de ella, “por ello, los testimonios de historia oral no son un simple registro más o menos preciso de eventos pasados, sino productos culturales complejos que involucran interrelaciones entre memorias privadas y representaciones públicas, entre experiencias pasadas y situaciones presentes”, otorgándonos la posibilidad de acceder a una capa más íntima.

En definitiva, los registros de historias y relatos íntimos que durante el proceso de documentación fueron tomados, son parte importante de ésta investigación, por lo que a través de citas en textos se puede acceder de manera más abstracta a una fracción de realidad que entrega importante información, que nos revela una memoria viviente dentro de una historia única, es parte del registro personal más íntimo de una persona, aquel que sí mismo decide o no revelar. El carácter escrito que toma el registro hablado, es sobre la memoria testimonial, aquella llena de subjetividad, llena de historias, ese discurso hablado dirigido a alguien en la situación dada por el diálogo, cuya temporalidad e intimidad se rompe pues se trata de situaciones propias del habla, como acontecimientos temporales y pasajeros sometidos al flujo del tiempo (Aninat, 2004). Es así como el traspaso a escritura genera una fractura, pues la pérdida de toda voz, sonidos y gestos, conlleva a la negación de lo auditivo; sin embargo a través de ciertos códigos visuales plasmados en la escritura, esa pérdida es puesta en evidencia, una imagen de-construida que nos lleva a la constante reflexión de una identidad rota, inestable, que se encuentra constantemente re-ordenándose y en donde el pasado y el presente se conjugan; utilizo entonces, la idea de la estética de la transitoriedad, en donde todo orden es posible, toda re-construcción, los elementos son agrupados de modo provisional, pues cada organización entrega un significado diferente. Concretado gráficamente con expansiones del interlineado e interletrado, incursiones de notas en lugares principales, uso de caracteres, signos de puntuación y marcos dispuestos de manera no tradicional, todo ello con el fin de abrir las interpretaciones del lector (Pelta, 2007).

Tomo como insumo estos preceptos y en unión con los relatos, creo un zine<sup>9</sup> que muestra la fragilidad del proceso identitario.

9. El zine, es una publicación pequeña, de baja circulación con fines no comerciales y de carácter independiente.

Dentro de esta corriente existen varios tipos: fanzines, webzine, ezine, artzine, queerzine

# **DESARROLLO DE CÓDIGOS VISUALES Y NARRATIVA**

---



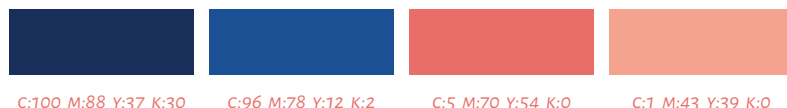
## I. NOMBRE DE LA EXPOSICIÓN

*Trashumante: cuerpo, memoria y frontera*

Recibe este nombre, puesto que existe una relación analógica entre el migrante y el trashumante, que difiere en algo del nómada, y es que el trashumante es quien “cambia de tierra para llevar sus cultivos o su ganado por el ritmo de las estaciones o de la mayor o menor riqueza de la tierra guiado por una finalidad exterior” (Kohan, 2012:39), mientras que la figura del nómada tiene que ver con una forma de vida y subsistencia que posee una organización social, política, económica y religiosa que se encuentra arraigada en dichos grupos humanos. Por ello parece mas adecuada la analogía del migrante con el trashumante, puesto que ambos viajan en función de donde se encuentran los recursos, sin embargo no funcionan en grupos ni poseen mayor organización.

## II. COLOR<sup>10</sup>

Los colores asignados para la exposición, son el azul y el rosa puesto que, el azul es un color asociado al cielo, al mar y al aire; se encuentra relacionado con las emociones profundas, con la lejanía y el anhelo. Mientras que el rosa es el color de la ilusión y la ensoñación, es el color de la transfiguración y la añoranza. Es por ello que ambos colores resultan coherentes asociados a las migraciones, pues tocan las fibras mas profundas del desarrollo del proyecto.



Mientras que a cada migrante he asignado un color que lo diferencia, como un color personal que se mantiene como aspecto visual en algunos de los soportes.



10. fuente:  
<http://www.proyectacolor.cl>  
<http://www.psicologiadelcolor.es>

11. fuente:  
<http://www.ediunc.uncu.edu.ar/novedades/index/la-ediunc-utiliza-la-tipografia-de-la-decada>

12. fuente: “El hombre que quiso dejar ciego a sus compatriotas: John Baskerville, el largo viaje hacia la inmortalidad” ponencia presentada por José Ramón Penela, en el III Congreso Internacional de Tipografía de Valencia en 2008. Recuperada de: [www.unostiposduros.com](http://www.unostiposduros.com)

**Gg Hh Ww Zz**

Alegreya Sans Bold Italic

**Jj Kk Nn Tt**

Bulmer MT Regular

**Jj Kk Nn Tt**

Baskerville Regular

### III. TIPOGRAFÍA

#### *Alegreya Sans*<sup>11</sup> (2013)

Es la versión sin serifas de la tipografía Alegreya, diseñada entre 2010 y 2011 por Juan Pablo Del Peral y originalmente pensada para lectura de textos literarios. Con ella participó en el concurso Letter 2 organizado por ATypl. Es una tipografía dinámica y fresca que refiere a la letra caligráfica, pero desde un lenguaje tipográfico. Tiene gran versatilidad, pues posee 28 variantes desde el peso Thin al Black.

#### *Bulmer*<sup>22</sup> (1970)

Es una tipografía de transición diseñada en 1790 por William Martin para la Shakespeare Press del impresor y editor William Bulmer. Influenciada por Baskerville, la historia señala que el hermano de William Martin, Robert Martin, era el antiguo capataz de Baskerville por lo que es probable que aprendiera el oficio con él. Comparte con esa tipografía, la modulación, el incremento de contrastes y sus remates enlazados, evidentes en los caracteres itálicos como la J, la K, la N o la T.

### IV. DISEÑO DE NOMBRE

Fue necesario buscar una composición donde las tipografías se complementaran de manera armónica. En el proceso surge la necesidad de darle un carácter menos clásico, por lo que opto por dar prioridad a la tipografía sin serifas, además escojo la variante itálica debido a sus ángulos marcados.

He añadido un marco que realza la idea de frontera, pues es un concepto clave y que además complementa al cuerpo como frontera natural y archivo donde se deposita la memoria.

## TRASHUMANTE

*cuerpo, memoria y frontera*

*Trashumante*

*cuerpo, memoria y frontera*

**TRASHUMANTE**

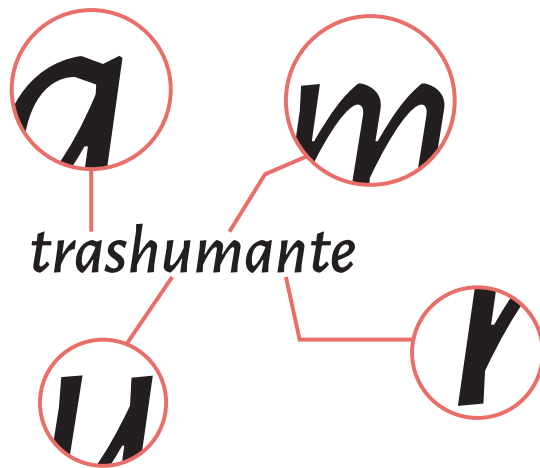
*cuerpo, memoria y frontera*



# trashumante

CUERPO, MEMORIA Y FRONTERA

Relación cromática y tipográfica escogida



Detalles tipográficos

## V. NARRATIVA

La narrativa que acompaña el video *Territorio*, es una historia sobre “la cruz que todos llevamos” relatada por un cuentacuentos colombiano, registro tomado en el café *Maison cafe* en el barrio Yungay, en el marco de la fiesta de la primavera en 2015.

Por otra parte, la narrativa que acompaña cada video *Íntimo*, ha sido escogida dentro de una infinidad de audios tomados durante el proceso de documentación, para los casos que se encuentran en un idioma diferente al español, éstos fueron acompañados de subtítulos para apoyar lo que la persona relata.

# CONSIDERACIONES TÉCNICAS

---



## I. VIDEOS

### Cámara:

A7s ILCE es un modelo de cámara digital semi-profesional del fabricante Sony. La mayor característica es el rango de sensibilidad muy amplio de ISO 50 a 409.600, garantizando que en luz muy brillante u oscuridad profunda capturará videos que se ajustan a la vision. De esta manera se pueden obtener videos con correcta exposición sin necesidad de luces artificiales, siendo menos invasiva la puesta escena para cada persona.

Este modelo está en la categoría de Mirrorless Camara o MILC haciendo más compacta el cámara.

Además posee perfil de color Slog2 que es un modo logarítmico lo que significa tener una distribución más homogéneas de los pasos de rango dinámico, obteniendo mayor definición tanto en las zonas blancas como en las zonas oscuras. La medición de luz de este perfil se hace a travez de un histograma incorporado en la cámara donde los blancos deben ser expuestos entre un 69% y 70%. En resumen, la cámara ofrece un resultado de calidad de imagen extraordinaria sin necesidad de otros equipos, pudiendo resaltar los tonos, texturas y relieves de cada persona.

### Óptica:

Canon EF 24-105mm f/4L IS USM y Canon EF 18-135 f/3.5-5.6 IS son objetivos muy versátil de fácil uso y zoom standard que cubren un rango focal desde plano general hasta un plano detalle. Al tener una montura EF se necesita un adaptador para las monturas de cámaras Sony. Poseen un estabilizador de imagen óptico que permite usar el obturador tres veces más lento sin incrementar perceptiblemente la distorsión por movimiento.



Arriba: Objetivo 18-135 mm  
Abajo: Objetivo 24-105 mm



Vistas cuerpo Sony A7s



Arriba: trípode y cabezal  
Abajo: Movi M5

### Estabilizador:

MÖVI M5 es un estabilizador de la marca FreeFly Systems diseñado para cámara de medianas dimensiones como DSLR, MILC y cámaras de video. Para la estabilización usa 3 motores y una unidad de medición de inercia (IMU) que detecta y contrarresta el movimiento no deseado de los tres motores: pan, tilt y roll. Se conecta a través de bluetooth a cualquier dispositivo móvil o tablet para controlar los parámetros de estabilización según lo necesite el operador. Es un estabilizador liviano y pequeño que se adapta a las condiciones de terreno más adversas y que puede ser operador por una sola persona, obteniendo planos secuencias prolijos sin necesidad de un equipo de gente que pueda intimidar a la persona.

### Trípode:

Manfrotto 501 HDV es un trípode dedicado a la fluidez de movimientos de video. Posee controles separados para pan y tilt que pueden ser asegurados según las necesidades del operador.

## II. AUDIO

Tascam DR-40 es una grabadora digital de audio que provee un nivel profesional y flexibilidad en un diseño compacto. El dispositivo pueda grabar WAV/BWF (24-bit/96 kHz) o MP3 de alta calidad (320 kbps) en una tarjeta SD lo cual permite grabar horas de material. Puede capturar hasta 4 pistas y combinar los micrófonos a condensador incorporados junto a dos entrada XLR/LINE. Una vez grabadas sus pistas puede reproducirlas con ecualización e incluso usando el alineador de nivel incorporado. La DR-40 también incluye efectos de Reverb, afinador cromático y altavoz incorporado. Se alimenta de 3 baterías AA o mediante USB. A través de su pantalla retro-iluminada puede monitorear las entradas de audio, ajustando el PEAK para cada canal evitando la distorsión del clip.

## III. FOTOGRAFÍA

### Cámara:

Canon A-1: modelo de cámara reflex análoga SLR (Single Lens Reflex) de 35 mm con montura FD salida al mercado en 1978. Sus principales características son que posee control electrónico, múltiples modos de exposición automática y el obturador de plano focal.

Su campo de visión es de 93,5% en sentido vertical y el 95,3% de cobertura horizontal del área de imagen real; dioptría -1 y un obturador plano focal de tela con cuatro ejes controlado electrónicamente sin escalonamientos; velocidad de obturación de 30" a 1/1000 mas modo B (bulb) y modo P (program) con velocidades intermedias; escala de apertura entre f1,4 hasta f22. Considerada un modelo clásico, catalogado como una de las mejores cámara SLR producidas en los '70s

### Películas de 35mm:

Kodak GC/UltraMax 400: posee ISO 400 y una alta saturación óptima para tonos de piel, es una película de grano fino y un alto rango dinámico de exposición, es ideal para escaneo y ampliación

Kodak GOLD 200: posee ISO 200 y es una película de grano fino y alta nitidez, con gran rango dinámico de exposición y una rica saturación de color

Lomography 800: posee ISO 800 y es una película versátil de alta velocidad con una saturación de colores ricos y vibrantes, ideal para condiciones lumínicas difíciles

### Óptica:

Canon FD 20mm f/2.8-22 es un objetivo gran angular de óptica fija, el más rápido entre sus equivalentes. Posee un alto índice de refracción por lo que corrige aberraciones tales como esférica, curvatura de campo y el astigmatismo. Su ángulo de visión es 94° y una de sus principales características es la gran profundidad de campo, por lo que resulta un objetivo muy útil para tomar fotografías en espacios reducidos y en condiciones de poca luz.

Canon FD 50mm f/1.4-22 es un objetivo de óptica fija, cuya longitud focal es considerada equivalente a lo que la perspectiva del ojo humano puede ver con claridad relativa; su ángulo de visión es de 46° y es una lente estándar de gran apertura con una superficie asférica, cuyo objetivo era proporcionar la más alta delimitación imagen.

Cuando el diafragma está más abierto, el primer plano y el fondo se difuminan, aislando y realzando el tema principal, por lo que permite un gran control de la profundidad de campo, tanto si debe ser profunda o mantenerse superficial, además de funcionar muy bien para condiciones lumínicas bajas.

Canon FD 50mm f/3.5-32 macro, es un objetivo también de óptica fija cuya característica macro, permite enfocar a corta distancia

es un objetivo que tiene aberraciones corregidas especialmente para el trabajo extremo primer plano. La lente enfoca todo el camino desde el infinito hasta los 23.2cm con una relación 1:2 de reproducción. Además que sus características de alta resolución y alto contraste hacen de esta una lente de gran utilidad. Con el mismo ángulo de visión que el objetivo de 50 mm estándar, este objetivo ofrece la ventaja añadida de fotografía en primer plano.

### Flash agfatronic 162:

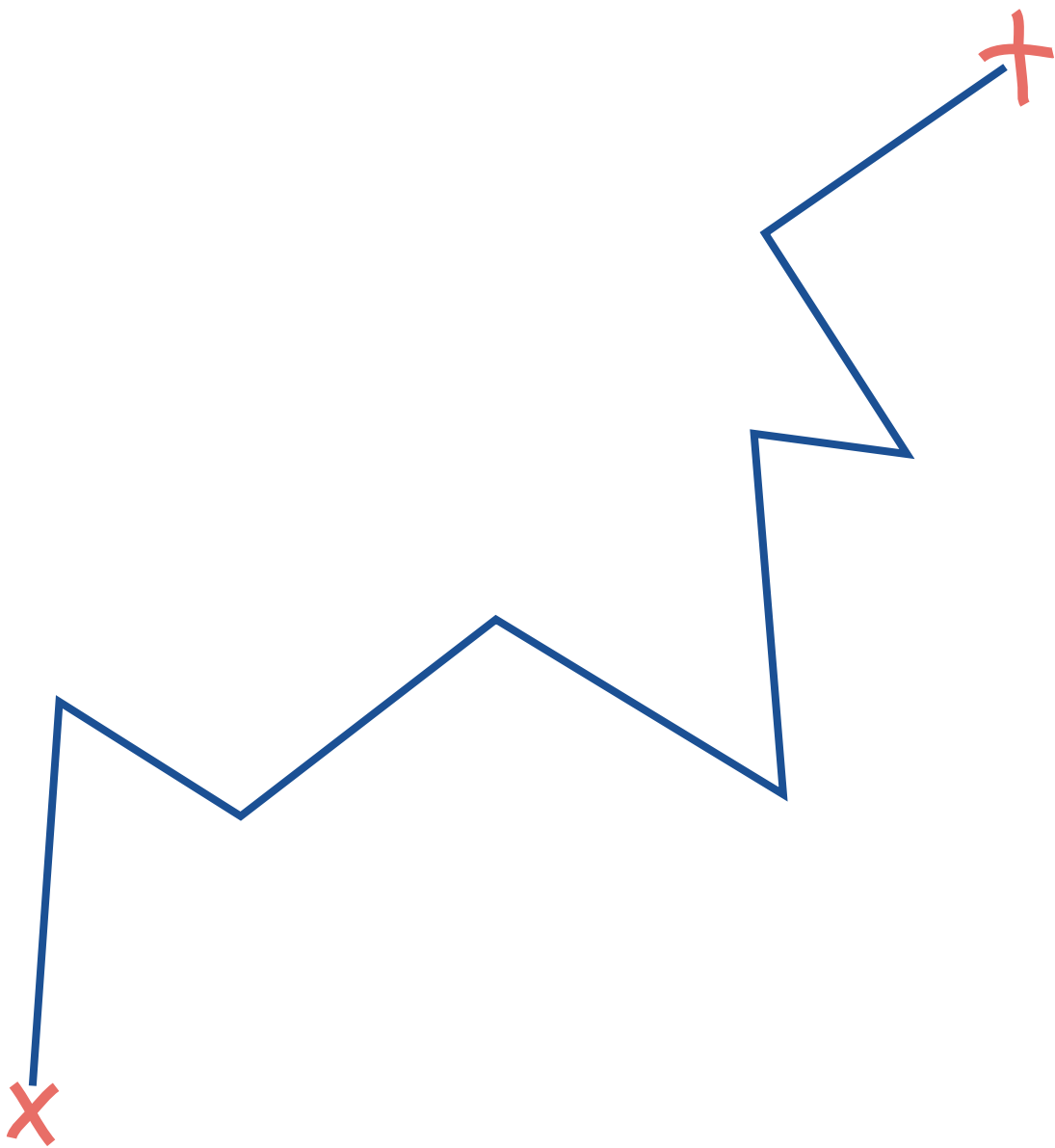
Es un flash electrónico salido al mercado en los años '80s con una temperatura de color de 5600° kelvin, compatible con el modelo de cámaras Canon de la serie A



Arriba: Tascam DR-40  
Abajo: Cuerpo Canon A-1

Objetivos de izq. a der.:  
50 mm f/3.5 - 20 mm f/2.8 - 50 mm f/1.4





**REALIZACIÓN**





# REGISTRO

---



## I. PERSONAS DOCUMENTADAS

### MAYRA YEPEZ PAZMIÑO

Mujer ecuatoriana de 31 años procedente de la región de Manta. Instalada en Chile hace 10 años, es residente y trabaja actualmente de recepcionista en una clínica dental.



### RAFAEL OSTRIA ORTUSTE

Hombre boliviano de 27 años procedente de La paz. Instalado en Chile hace 4 años, es estudiante de ingeniería en sonido de Inacap.



#### **BALÁZS ROSE Y ALMA ADAMEK**

Pareja húngara de 40 y 35 años procedentes de Budapest. Instalados en Chile hace 4 y 2 años respectivamente. Balazs de profesión Arquitecto, trabaja en un estudio en Santiago y Alma de profesión Periodista, trabaja en un periódico húngaro desde Santiago



#### **HERVÉ CLAUDE CHARLES**

Hombre haitiano de 33 años procedente de Puerto Príncipe. Instalado en Chile hace 3 años. De profesión técnico en telecomunicaciones, es residente y trabaja de encargado en una farmacia de Quinta normal.



## Personas documentadas que no fueron parte del proceso final

Inicialmente hubo un número mayor de personas contactadas, de los cuales realicé resgistro de seis, pero por motivos de distinta naturaleza hubo dos de ellos con los que no pude completar la totalidad del proyecto

### CHI YIN LIN

Mujer taiwanesa de 27 años. Instalada en Chile hace 22 años. De profesión ingeniera comercial, trabaja actualmente como administradora del centro comercial chino Zhejiang



### FRANCSCO JOSÉ DEL RIO

Hombre cubano de 26 años. Instalado en Chile hace 6 años. Es residente y trabaja en diversas cosas relacionadas con la vida nocturna



## II. CONSIDERACIONES DE REALIZACIÓN

### Video territorio

Fue grabado a 60 fps en formato full HD relación de aspecto 16:9, se requirió cronometrar las tomas y hacer registros de fotografía y posición para equiparar las tomas realizadas en la feria con las de la calle con tránsito vehicular.

### Videos íntimos

Grabados a 24 fps en formato full HD relación de aspecto 16:9, dependiendo el caso, las tomas fueron hechas con trípode o con Mövi M5

### Cartografía

Fueron realizadas con la ayuda de las personas documentadas. A partir de un mapa impreso fueron marcando todos los viajes que han realizado o los mas importantes, señalándolos con diferentes colores.

### Audio

Fueron grabados a 48khz en 24 bits, generando 48.000 samples(muestras) por segundo. Siendo capaz de reproducir todo el espectro de frecuencia al que el oído humano es sensible.

# PRUEBAS Y POSPRODUCCIÓN

---





## I. VIDEO TERRITORIO

Realicé varias pruebas de cámara, tomas, sincronización, encuadre y montaje, dentro de este proceso creo que el mayor énfasis estuvo en las pruebas de montaje, puesto que en función de ellas pude ir modificando los otros factores, siempre con el objetivo de visualizar la transformación que los inmigrantes generan sobre los espacios públicos.



Prueba 1



Prueba 2

**Arriba:** Paneo, un solo canal con relación de aspecto 3:1,25

**Izquierda:** Paneo, en ambos canales es la misma imagen y su relación de aspecto es 50% de cada video.

**Abajo:** Fotografía fija, imagen de ambos canales es la misma y la relación de su aspecto es 100% en ambos casos.



Prueba 3



Prueba 4



Decisión final

**Arriba:** Paneo, cada canal es una imagen distinta y ambas componen una imagen general. La relación de aspecto de cada imagen es 100%

**Abajo:** Paneo, cada canal es una imagen distinta y ambas componen una imagen general. La relación de aspecto de cada imagen es 70%

**15.** Slogz es un modo logarítmico, lo que significa tener una distribución más homogénea de los pasos de rango dinámico y conservar mejor las altas luces.

**16.** LUT significa Look Up Table, el LUT 709\_2over es necesario aplicarlo al trabajar con Slogz

## II. VIDEOS ÍNTIMOS

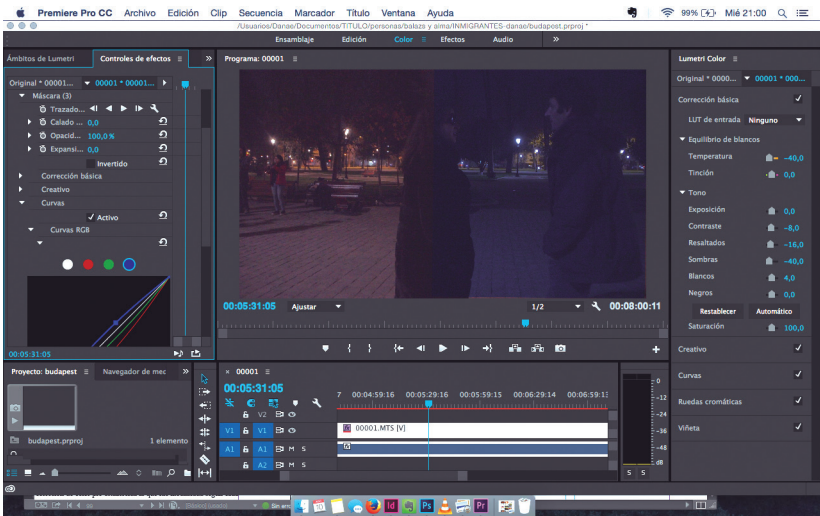
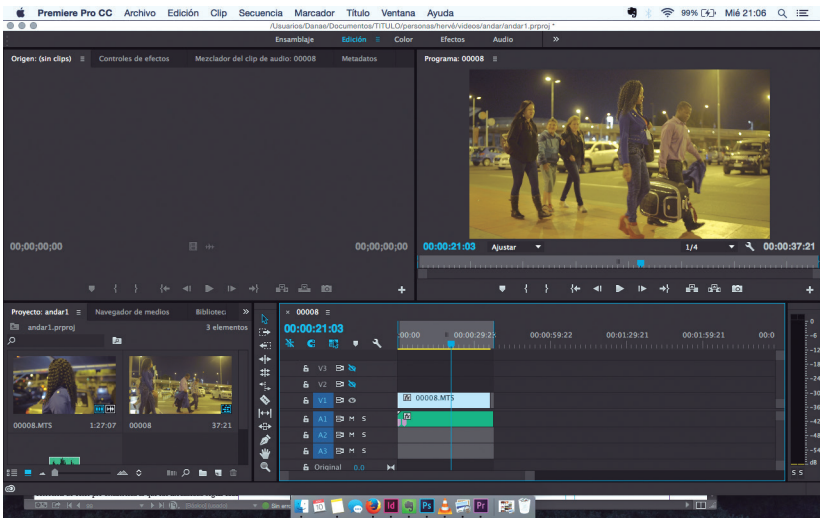
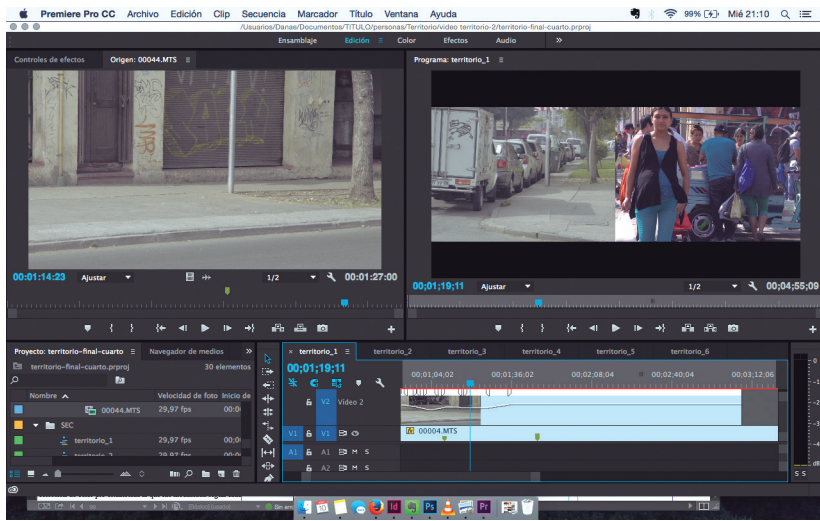
A partir de varios videos de cada persona, fue posible probar diferentes opciones en cuanto a montaje y sincronización de audio.

Como se trata de un relato visual poético, fue necesario decidir que video debía ser grabado para representar de mejor manera mi experiencia registrando a cada persona, y con qué audio debía ser complementado para entregar dos capas de información con contenido, que resultara personal pero que fuese capaz de evidenciar la energía, movimiento, gestos y rutinas de la persona retratada.

A cada video grabado en Slogz<sup>13</sup>, se le aplicó el LUT<sup>16</sup> 709\_2over, la que fue modificada según cada caso; los videos fueron editados en Adobe Premiere CC 2015.

Los audios fueron tratados en Adobe Audition CC 2015 para limpiarlos, cabe destacar que fueron tomados bajo circunstancias de registro documental, muchas veces en situaciones donde existían otros ruidos, lo que revelaría la naturaleza desde la cual ha sido abordado el proyecto, por lo que la limpieza realizada intenta poner énfasis en lo que dice cada persona, mas que obtener un registro impoluto o que simule la grabación en estudio.





Arriba: Montaje de Video Territorio en Adobe Premiere

Medio: Edición de un Video íntimo en Adobe Premiere

Abajo: Corrección de color, aplicación de LUT en Adobe Premiere

### III. DIAPOSITIVAS FOTOGRÁFICAS

En cada encuentro fueron tomadas varias fotografías análogas en color y blanco y negro, las que en primera instancia fueron reveladas y hechas las copias de 10x13cms y 10x15cms en laboratorio sobre papel fotográfico.

Luego surge el interés particular por el formato diapositivas a raíz del proceso de investigación y lectura surgiendo varias reflexiones, una de ellas fue el uso del soporte de manera performativa y cómo la elección para las fotografías debía tomar este carácter. Es así como nace la iniciativa de probar digitalizando los negativos y luego las copias para imprimirlas sobre transparencias en injekt y laser.

Este proceso arroja un interesante resultado, pues la imagen devela la trama de impresión, lo que permite realizar la analogía del proceso sufrido por la imagen con el proceso migratorio, el que deja huellas sobre el resultado final, entre lo que era antes y lo que va siendo.

Finalmente, para realzar el carácter objetual y de fetichización que genera la imagen en pequeño tamaño, y la manipulación física que ocurre al mirarla a contraluz y no a través de una proyección, es que para su montaje utilizo tan solo un visor que ayuda a ver los detalles de la trama en la imagen.

Copias en papel de fotografías análogas







Comparación de copia en papel de fotografía análoga y su digitalización y posterior traspaso a transparencia como emulación de formato diapositiva



## IV. CARTOGRAFÍA

La cartografía fue parte de un proceso participativo, en el que a cada persona le entregué un mapamundi (proyección Gall-Peters) donde América se repite a ambos extremos, cuyo objetivo principal era entregar la posibilidad de realizar marcas tanto sobre el oceano Pacífico como sobre el Atlántico. La idea era que cada persona marcara los viajes que ha realizado a través de colores diferentes y recorridos escogidos por ellos. Para posteriormente tomar esos mapas y aunarlos en una sola cartografía de todos los recorridos que han realizado, evidenciado así el transitar humano, los desplazamientos y flujos representados en sus propias experiencias.

Fué necesario realizar varias pruebas de bordado para escoger un código visual que entregara una mejor experiencia. Es así como finalmente decido bordar de color plateado y a máquina el mapa mundi, por lo que fue necesario realizar una simplificación de algunas formas; mientras que, para los recorridos de cada persona, los bordados los hice a mano.

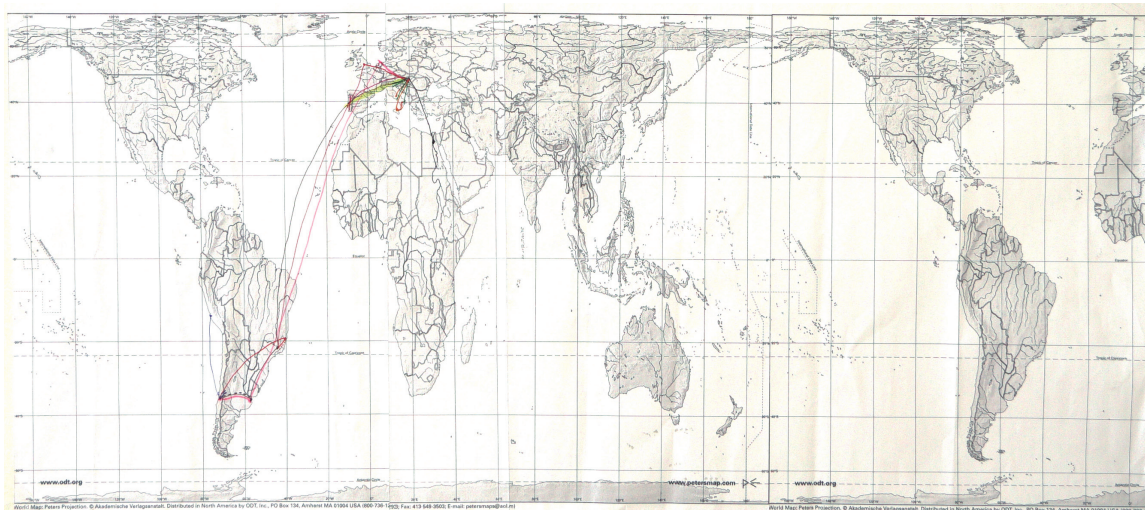
**Abajo:** Cartografía de Alma y Balazs (Hungría)

**PAG. DERECHA**

**Arriba:** Cartografía de Hervé (Haití)

**Medio:** Cartografía de Mayra (Ecuador)

**Abajo:** Cartografía de Rafael (Bolivia)







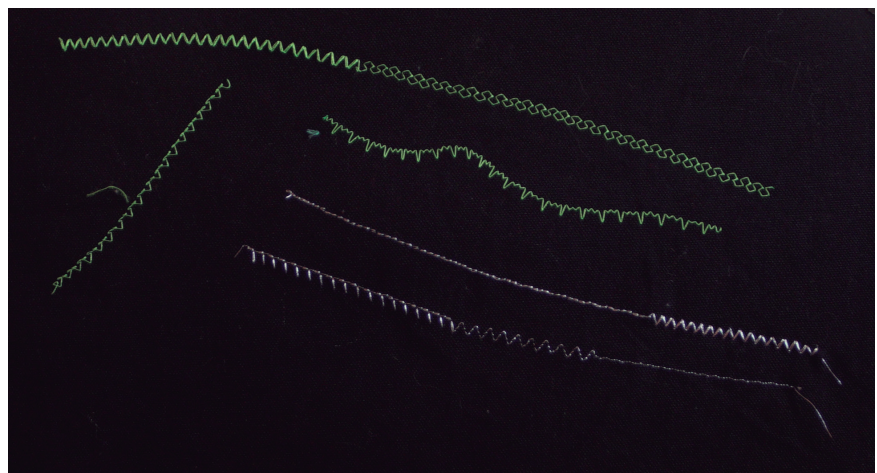




**Arriba:** Pruebas de puntos de bordado a mano

**Medio:** Pruebas de puntos de bordado a máquina

**Abajo:** Prototipo de mapa bordado







Mapa final bordado



Detalle de recorridos



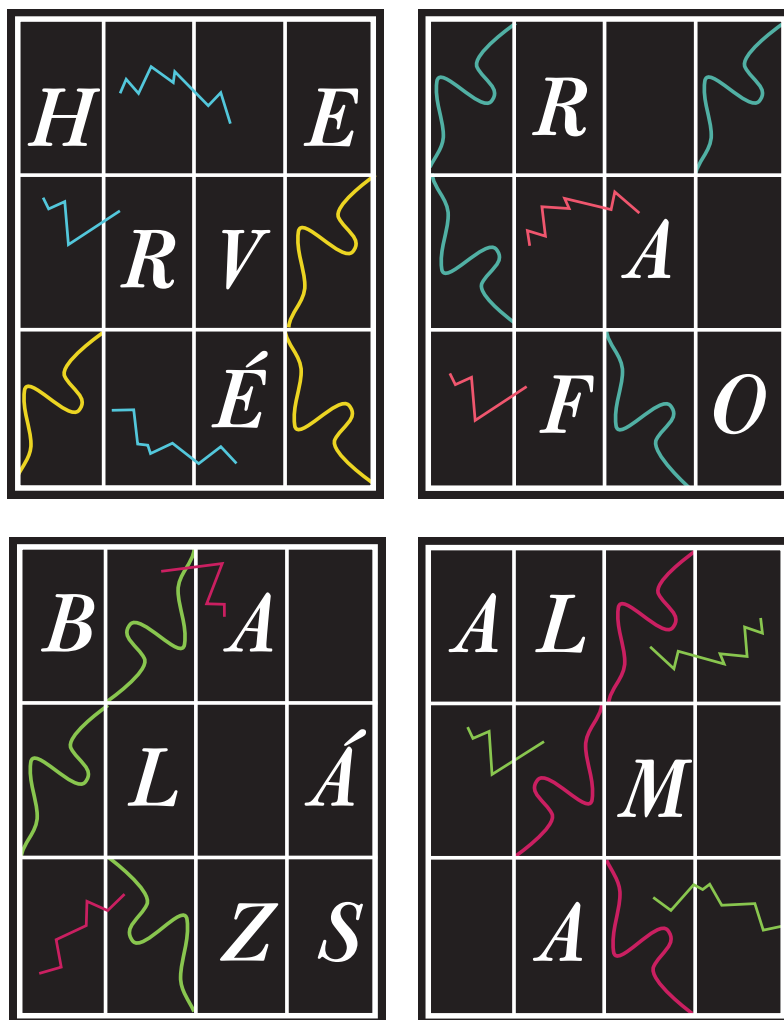
Detalle de bordado  
realizado a mano



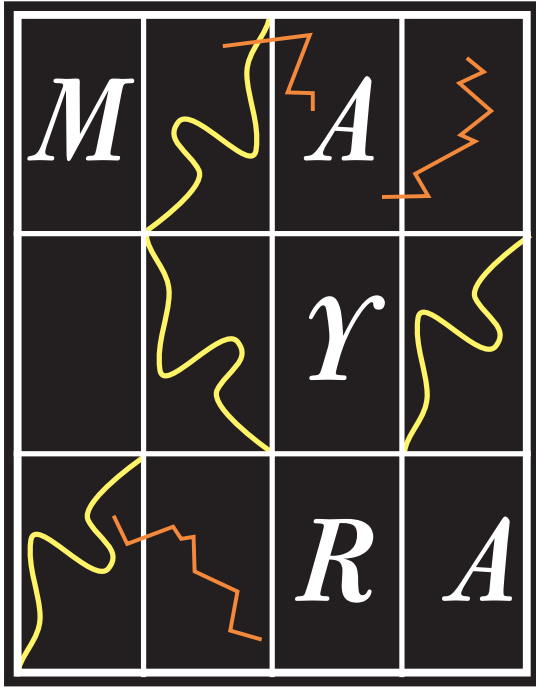
## V. ZINE

A partir de las conversaciones realizadas y grabadas, realizo transcripciones las que me permitieron generar una publicación.

Empero, la constante reflexión en torno al proceso transdisciplinar, en conjunto a la deconstrucción y la re-articulación del cuerpo que he generado, hace necesaria la experimentación sobre el formato editorial, utilizando parte de la estética de la transitoriedad para poner énfasis en que la lectura del proyecto puede ser hecha de diferentes maneras adquiriendo múltiples significados, pero siempre desde la perspectiva de entrar en las conversaciones y en las vidas de las personas documentadas.



Derecha: Portadillas del Zine



Izquierda: Una portadilla del Zine  
Abajo: Páginas enfrentadas

...porque, si de repente me gustaba un traficante, no te voy a decir que no, si el traficante era bonito a mi habían muchas cosas que me hacían llegar a la consciencia

✕

*"Quedamos los últimos tres chicos, mi hermana mayor, yo y mi hermano menor, la misma edad, en la misma sintonía, nos hacíamos pedazos entre nosotros y empezamos a conocer lo que era el submundo, gracias a dios no tuve necesidad de pertenecer a ningún tipo de recurso como venderme por droga, de verdad lo digo con muchísimo orgullo..."*

✕

mi mamá tiene un cargo con todos mis hermanos que es un flujo en la sangre que nos hace tomar decisiones que tienen que orientarte a lo que esta bien, porque ella siempre hizo todo lo

correcto, nosotros nunca vimos violencia en mi casa, nosotros no vimos una madre derrotada, jamás vi una madre que no me diera cariño, lo juro, no tuve lujos, no pasé hambre, es un ejemplo

# MONTAJE

---



Como bien mencioné con anterioridad, todos los formatos en los que he trabajado, se articulan como parte de un cuerpo que se encuentra fragmentado y que ha sido recompuesto por soportes que en su conjunto dan cuenta de la situación problemática del inmigrante sobre el territorio, cuya identidad es móvil, un cuerpo en donde se deposita la memoria.

Es así como el montaje también resulta un factor importante al cual es necesario prestar atención. En esa dirección es que se toman las siguientes decisiones:

1. El video *Territorio*, será una proyección de 3 mts cuya duración es de 7 minutos con el audio puesto en altavoces. De manera que utilice el espacio como el espacio público funciona.
2. Los videos *Íntimos*, serán dispuestos en una sucesión en una pantalla de 32" cuyo audio será escuchado a través de audífonos
3. El *Zine*, estará puesto justo debajo de los videos íntimos, para complementar el encuentro mas cercano con las personas
3. La serie de 24 *Fotos-Diapositivas*, se dispondrán ordenadas con dos visores
4. La cartografía *Recorridos* tiene una dimensión de 168x104 cms y se dispondrá tensada en un marco de acero

En cada parte se encontrará un breve descripción que sirva de guía al espectador. Además del siguiente texto introductorio que contextualizará el proyecto:

*Trashumante* visualiza dialógicamente el desarraigo de vivir entre mundos que produce el éxodo humano, través de espacios anónimos que se componen y recomponen transformando el territorio y reconstruyendo la memoria de su propia identidad, produciendo lugares heterogéneos, que mostrados a través del cotidiano nos revelan historias, huellas e intersecciones.

Allí donde la identidad se torna nómada, problemática, fronteriza, se posibilita re-pensar el ejercicio de documentar, como un dispositivo, re-interpretando nuestra posición en un mapa que se escribe y re-escribe, errante y que a partir de fragmentos nos devuelve un viaje a través de nuestra propia mirada por el camino de la trashumancia.

*Trashumante* se propone así como un despliegue de relaciones simultáneas que, como un cuerpo, vienen a articular el desarme de los puntos de referencia y la re-interpretación de si mismos a la que se enfrentan día a día los inmigrantes.

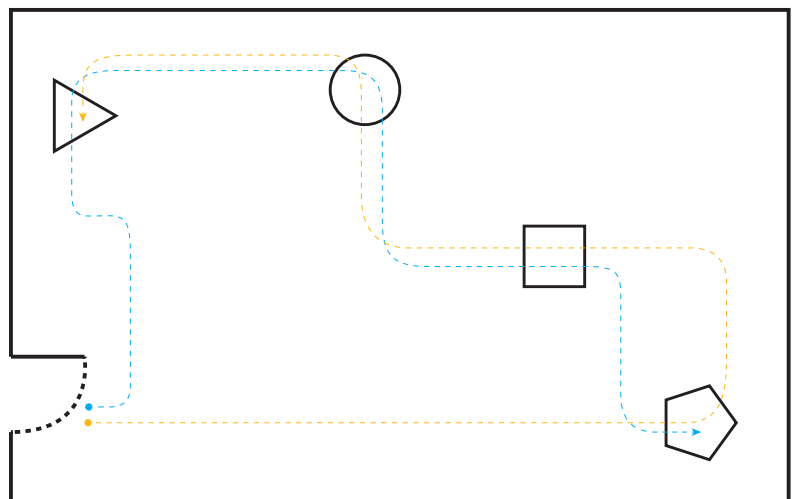
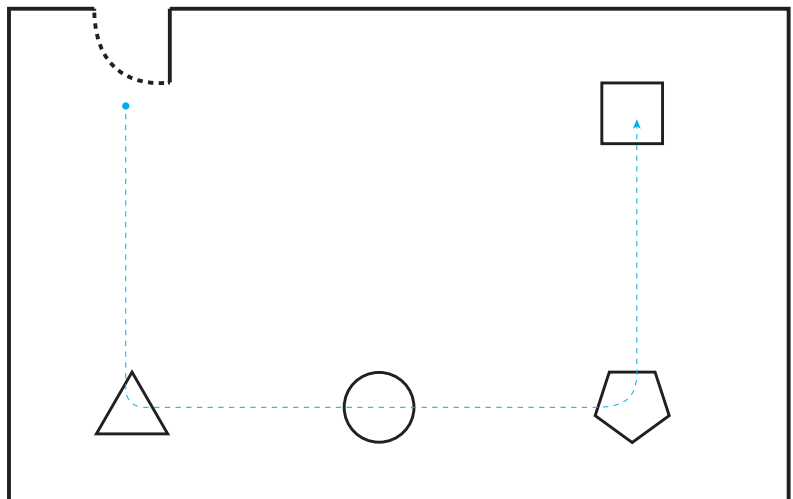
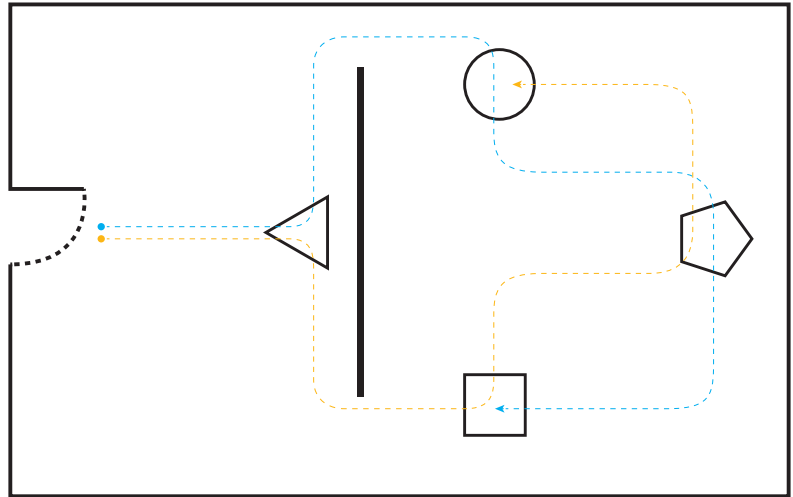
## Diagramas de recorridos

Se muestran tres diagramas de posibles montajes y los recorridos que estos generan.

**Arriba:** Se producen cuatro lecturas posibles, en las que cada fragmento se ordena de manera distinta, produciendo varias interpretaciones a través del recorrido que escoja el espectador. Sin embargo, se mantiene la posición del video Territorio, generando un pie forzado.

**Medio:** Se produce una sola lectura – dispuesta por mí – de principio a fin, en la que se encuentra guiada la manera en la que el espectador aborda los fragmentos; yendo desde lo más externo, a lo más íntimo y luego de nuevo al exterior.

**Abajo:** Se genera una lectura unidireccional, que puede ser vista desde dos aristas; desde la capa más íntima hasta la capa más externa o viceversa.



### Simbología

- - - Recorrido A
- - - Recorrido B
- Separador de espacio
- Video Territorio
- Foto Diapositivas
- Videos Íntimos + Zine
- Mapa Recorridos



# **PRESUPUESTO Y PROYECCIONES**

---





## I. PRESUPUESTO

Si bien este proyecto tiene un carácter experimental y su realización no ha significado en caso alguno los costos aquí mencionados, es preciso exponer los valores reales de producción para un proyecto de ésta magnitud, aún cuando la valoración se ve dificultada por la continuidad y larga documentación que he realizado.

Cabe destacar que los costos que realmente he asumido no tienen que ver con la relación de precios aquí expuestas, sino que responden a la lógica de la auto-gestión y la confianza, motivo por el que agradezco enormemente a las personas que hicieron posible este proyecto poniendo a disposición múltiples recursos.

El desglose de gastos se describen de la siguiente manera:

1. **Gastos de inversión:** atribuibles a la adquisición de equipos indispensables para la realización del proyecto
2. **Gastos de honorarios:** atribuibles al pago de servicios personales necesarios para el funcionamiento óptimo del proyecto en un escenario de producción profesional
3. **Gastos de operaciones:** atribuibles a costos de producción del proyecto, relacionados a material fungible, locomoción, montaje, etc

### *Gastos de inversión*

| ÍTEM   | VALOR       |
|--|-------------|
| Sony A7s   | \$1.443.000 |
| Canon EF 24-105mm f/4L IS USM                          | \$656.000   |
| Canon EF 18-135 f/3.5-5.6 IS                           | \$328.000   |
| Metabones T smart Mark IV<br>Montura EF a Montura Sony | \$262.000   |
| Movi M5  | \$1.770.000 |
| Tripode Manfrotto 501HDV<br>(descontinuado)            | \$200.000   |
| Taskam Dr-40   | \$98.500    |
| Canon A-1  | \$120.000   |
| Objetivo 20 mm f /2.8                                  | \$60.000    |
| Objetivo 50 mm f/1.4                                   | \$85.000    |
| Objetivo 50 mm f/3.5 macro                             | \$45.000    |
| Flash Agfatronic 162                                   | \$25.000    |
| Monitor 32 pulgadas                                    | \$120.000   |
| Proyector  | \$300.000   |
| Audifonos  | \$10.500    |
| visor diapositivas                                     | \$6.000     |
| Macbook pro 13"<br>2,5 GHz intel core i5               | \$656.000   |

### *Gastos de honorarios*

Valores netamente referenciales basados en las recomendaciones de SINTECI 2013 y al tarifario adaptado del colegio de diseñadores de Misiones, Argentina

| <b>CARGO</b>                     | <b>VALOR</b>         |
|----------------------------------|----------------------|
| Director o realizador            | \$220.000 semanal    |
| Productor o coordinador de campo | \$220.000 semanal    |
| Camarógrafo                      | \$7.500 por hora     |
| Operador Mövi                    | \$7.500 por hora     |
| Sonidista                        | \$6.250 por hora     |
| Montajista                       | \$7.250 por hora     |
| Post-productor de video          | \$90.000 por jornada |
| Post-productor de audio          | \$80.000             |
| Diseño editorial                 | \$200.000            |
| Fotógrafo                        | \$25.000 jornada     |

### *Gastos de operaciones*

| <b>ÍTEM</b>                     | <b>VALOR</b>    |
|---------------------------------|-----------------|
| 10 Películas de 35 mm           | \$38.980        |
| Revelado, copias y digitalizado | \$45.000        |
| Materiales de bordado           | \$4.500         |
| Tela lona negra                 | \$4.000         |
| Marcos de diapositivas          | \$3.000         |
| Bencina                         | \$30.000        |
| Impresiones                     | \$20.000        |
| Materiales de oficina           | \$7.000         |
| Adobe creative cloud            | \$9.500 mensual |



## II. PROYECCIONES

El proyecto aquí desplegado, si bien se erige como el proceso de título experimental desarrollado para optar al título de Diseñadora Gráfica, también entrega un valioso material que se completa cuando es socializado, por lo que como proyección es viable para ser expuesto en centros culturales y espacios autogestionados o de gama crítica.

Planteo así que el lugar idóneo para ello, debiera ser dentro de un contexto donde existan tensiones territoriales, lugares donde hay una evidente circulación de migrantes, pues conviene generar una dialéctica con quienes conviven diariamente con las problemáticas identitarias y espaciales, una zona mixta que permita ser visualizado por ambas caras de la migración.

Otra alternativa, es la posibilidad de generar una WEB o un canal Vimeo que aúne todos los fragmentos y que permita a través de varios registros de video, visualizar el proyecto.

En relación a esto, surge como espacio de interés el colectivo AriztiaLab, quienes han trabajado en varias oportunidades las temáticas de la inmigración desde una visión crítica. Uno de sus proyectos sobre el cual quisiera centrar especial atención, es *Ciudad Ajena*<sup>17</sup>, el cual durante 23 días generó varios espacios reflexivos, que abarcaban cine, acciones territoriales y participativas, performance, charlas con invitados internacionales, etc. todo ello sobre Recoleta y Santiago Centro, en un circuito similar al de un festival en torno a la inmigración. Es así como establezco un contacto con ellos para presentar el proyecto, y surge la posibilidad de ser parte de su agenda cultural ya sea a través de la gestión de un espacio para la muestra de la exposición, o para ser parte de una segunda versión de *Ciudad Ajena*.<sup>18</sup>

## III. LICENCIA

Si bien el proyecto completo no ha sido subido a internet, al momento de realizarlo sería necesario proteger las distintas partes de la exposición bajo Creative Commons, bajo licencia *Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional*.

Esta licencia permite a otros entremezclar, ajustar y construir a partir de su obra con fines no comerciales, siempre y cuando le reconozcan la autoría y sus nuevas creaciones estén bajo una licencia con los mismos términos.<sup>19</sup>

17. <http://www.ciudadajena.cl/>

18. Véase carta de apoyo en Anexos

19. fuente:  
<https://creativecommons.org/licenses/>





# CONCLUSIONES



En relación a los objetivos planteados al inicio del proyecto, veo que se ha cumplido lo fundamental, una exposición capaz de dar cuenta del fenómeno migratorio tanto en su forma como en su contenido. Ello fue posible gracias a una extensa revisión bibliográfica y un constante proceso de exploración sobre formatos y sus respectivos lenguajes, dando cabida al constante aprendizaje de técnicas que surgen de los intereses e inquietudes personales, lo que en combinación con los conocimientos entregados por la universidad, me han permitido desarrollar un proyecto que habita sobre la frontera, que supone el desarraigo de las formas de hacer establecidas en Diseño, para tensar y reformular el espacio cómodo y seguro de éste. Con ello espero que *Trashumante* signifique un aporte, pues me parece fundamental la reflexión crítica sobre el ejercicio de las disciplinas y de nuestro quehacer tanto profesional como cotidiano, para lo que es necesario desafiar los parámetros que obedecen a cosas netamente institucionales.

A ello sumo la importancia del pensamiento transdisciplinar pues entrega la clave, no supone límites, lo que incluso significaría mayor funcionalidad a la hora de crear, pues permite tomar todos los insumos necesarios y descubrir los vínculos existentes entre áreas que normalmente no se ayudan, produciendo resultados que abarcan un mayor espectro de la compleja realidad. Lo que para este proyecto en particular, significó tomar –además de los aspectos propios al Diseño– algunos aspectos teóricos propios de la sociología, antropología, arte, fotografía, cine y urbanismo y combinarlos con técnicas relacionadas a los oficios como el bordado y la encuadernación; de manera que el campo del diseño se vea fecundado por la riqueza que entregan todas estas perspectivas aportando en un ejercicio profesional reflexivo.

En ese sentido, el trabajo con video supone un amplio camino por recorrer para los diseñadores, pues es una herramienta profundamente política, estética y semiótica que requiere del trabajo colaborativo hecho que resulta esencial para nuestro ejercicio profesional; el trabajo con fotografía y su alta mediatización demanda experimentar con ella constantemente; y si bien, el trabajo con mapeo y publicaciones se encuentra dentro de las áreas que abarca el campo del Diseño, pongo énfasis en el trabajo a partir de los oficios, pues creo que estos nos mantienen en un plano más humano, que valora la capacidad de nuestras propias manos para crear y no solo el aporte técnico y productivo que significan las máquinas.

El proyecto desplegado es resultado de una forma de *hacer* ocurrida en simbiosis con la fundamentación teórica, pues la materialización de la investigación se realizó sobre la marcha, en el sentido de que la constante búsqueda, los hallazgos, las reflexiones, las largas conversaciones, la experimentación de las ideas, las lecturas, las personas, las posibilidades técnicas, en definitiva todo lo que este proyecto ha significado; fue moldeando la dirección del mismo, de ello destaco la relevancia de la aproximación práctica a la producción creativa, pues la comprensión de las herramientas y técnicas permiten ahondar en las reflexiones teóricas.

Por otra parte, el proceso de registro y documentación con personas ha significado un trabajo profundamente enriquecedor, que me ha hecho re-formularme constantemente, de ello pongo especial valor a la necesidad de apertura, adaptación y organización que ha requerido este proyecto, pues en muchas ocasiones lo planificado es distinto a lo vivido, sobre todo cuando se trabaja con los tiempos y disposiciones de otros, sin embargo



me ha permitido hacer del ejercicio del Diseño, un trabajo afectivo y en definitiva más humano, en contraposición a la lógica mercantilista que considera nuestro quehacer como un mero complemento que se desarrolla en función a encargos para otros, apartándonos de las inquietudes personales, y aún cuando este proyecto en ningún caso fue una salida fácil y presentó en todo momento variadas complicaciones, abre uno de cientos de caminos para nuevos espacios de trabajo, pues el Diseño debe ser un agente activo, productor de conocimiento, sin ello solo es mano de obra sosteniendo un complejo dispositivo de poder del cual somos parte.

Finalmente espero que este proyecto sirva a otros estudiantes para abrir más aristas al campo del diseño, que invite a la experimentación y acerque la gran brecha que hoy existe entre disciplinas incluso dentro de la propia facultad, pues para mi el aprendizaje más importante y enriquecedor lo encontré trabajando, compartiendo y produciendo en espacios que resultaron periféricos a la formación institucional, dado que estos supusieron siempre mayores y más interesantes desafíos. Mientras que también espero que la reflexión que he llevado a cabo en torno al tema migratorio, signifique un pequeño aporte a la ciudad en la que vivimos, valorando la diversidad y reconociéndonos en cada una de las personas que la habitamos sin importar de donde venimos ni hacia donde nos dirigimos.



# *BIBLIOGRAFÍA*



AGAMBEN G., ESPOSITO R. (2006-2008). *El olvido de los derechos del hombre*. Trabajo presentado en VII Congreso Internacional de Antropología Filosófica, Sevilla, España: Convivium, 21

AGAMBEN, G. (2011). ¿Que es un dispositivo?. *Sociológica*, 26(73)

ANINAT, T. (2004). *En memoria* (Tesis de Magíster). Universidad de Chile, Santiago, Chile.

ARATA, R., CABRERA, N. Y DONOSO, C. (2010). Video-arte de Guillermo Cifuentes: El lenguaje del desarraigo. *Comunicación y Medios*, 22. Universidad de Chile.

ARFUCH, L., CHAVES, N. Y LEDESMA, M. (1997). *Diseño y comunicación, teorías y enfoques críticos*. Buenos Aires: Paidós.

AUMONT, J. (1992). *La imagen*. Barcelona, España: Paidós Ibérica

AZARA, P. (2002). *El ojo y la sombra: una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona, España: Gustavo Gili

BARTHES, R. (1968). La muerte del autor. *La letra del escriba*. 2006(51). Recuperado de: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>

BARTHES, R. (1989). *La cámara lúcida*. España: Paidós.

BENJAMIN, W. (Abril, 1934). *El Autor como Productor*. Ponencia presentada en el Instituto para el estudio del fascismo, Paris, Francia. Recuperado de [http://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/benjaminw/esc\\_frank\\_benjam0011.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0011.pdf)

BOLOGNA, E. (2009). *Temáticas migratorias actuales en América Latina: remesas, políticas y emigración*. Brasil: Trilce

BORTOLOTTI, I., CORREA, V & MUSSET, A. (2013). *Geografías de la espera: Migrar, habitar y trabajar en la ciudad de Santiago, Chile 1990-2012*. Santiago, Chile: Uqbar.

BUGANZA, J. Y SARQUÍS, J. (2009). La teoría del conocimiento transdisciplinar a partir del Manifiesto de Basarab Nicolescu. *Fundamentos en Humanidades*, X(1). Recuperado de: <http://fundamentos.unsl.edu.ar/pdf/articulo-19-43.pdf>

BUTLER, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de identidad*. Barcelona, España: Paidós

CARERI, F. (2002). *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona, España: Gustavo Gili

CASSIGOLI I., SOBARZO M. (Comps). (2010). *Biopolíticas del sur*. Santiago, Chile: Arcis

CHAMBERS, I. (1994). *Migración, cultura, identidad*. Routledge, Londres: Amorrortu

CHION, M. (1993). *La audiovisión*. Buenos Aires: Paidós.

CONRADS, U. (1973). *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Barcelona: Lumen

CHILE. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2011). *Política Cultural 2011-2016*. Chile: CNCA

CHILE. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2014). *Mapeo de las industrias creativas en Chile. Caracterización y dimensionamiento*. Chile: CNCA

CRUCES, F. (2008). Matrices culturales: pluralidad, emoción y reconocimiento. *Anthropos*, 219. Recuperado de: <http://www.mediaciones.net/2008/01/matrices-culturales-pluralidad-emocion-y-reconocimiento/>

DELEUZE, G. (1988). *¿Qué es un dispositivo?*. Intervención presentada en el Encuentro Internacional por la Association pour le Centre Michel Foucault, Paris, Francia: Gedisa (1990)

DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (2000) *Rizoma: introducción*. Valencia: Pre-textos

DEPARTAMENTO DE EXTRANJERÍA Y MIGRACIÓN. (s.f). *Acciones de Integración*. Recuperado de: <http://www.extranjeria.gob.cl/acciones-de-integracion/>

DIAZ, R. (2012). Imaginario social de la cartografía histórica del barrio de La Chimba. Poder, significación y simbolismo. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 19.

DIDI-HUBERMANN, G. (2011). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Recuperado de: [http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_real.pdf](http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf)

DITTUS, R. (2012). Imágenes y poder: El dispositivo en el cine documental político. *RIPS*, 12(2). Recuperado de: <http://www.usc.es/revistas/index.php/rips/article/download/375/372>

FAROCKI, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

FEO, R. Y HURTADO, R. (Comp.). (2008). *Now/Here: explorando nuevas líneas de investigación en el diseño contemporáneo*. España: LABoral.

FOUCAULT, M. (1967-1984). *De los espacios otros*. Conferencia presentada en Cercle des études architecturales, Francia: Architecture, Mouvement, Continuité, 5



FOUCAULT, M. (1993). Las Relaciones de Poder penetran en los cuerpos. *En Microfísica del poder*. (s.l.): La Piqueta.

FOUCAULT, M. (2006). *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de cultura económica

FLUSSER, V. (1990). *Hacia una Filosofía de la Fotografía*. México: Trillas.

FLUSSER, V. (1993). *Filosofía del Diseño: la forma de las cosas*. Madrid, España: Síntesis.

GARCÍA, L. (Marzo, 2011). ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. *A Parte Rei*, 74. Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf>

GARCÍA, N. (1989). *Cultura híbridas, estrategia para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

GEISSE, G. (1983). *Economía y política de la concentración urbana en Chile*. México: El Colegio de México-Pispa.

GIMÉNEZ, G. (1999). Territorio, cultura e identidades: la región socio-cultural. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, V(9).

GIORDANO, M. Y MÉNDEZ, P. (2001). Retrato fotográfico en Latinoamérica: testimonio de una identidad. *Tiempos de América*, 2001(8). Recuperado de: <http://www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/view/105132>

GUTIÉRREZ, D., BALSLEV, H. (2008). *Revisitar la etnicidad: miradas cruzadas entorno a la diversidad*. México: Siglo XXI

HALL, S., DU GAY, P. (1996). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos aires, Argentina: Amorrortu

KOHAN, W. (2012). En torno al pensamiento como nomadismo y a la vida como errancia: Entre Deleuze, Maffesoli y Rodríguez. *Nueva Etapa*, XXI(42). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4738914>

LIZAMA, J. (2007). *La ciudad fragmentada: espacio público, errancia y vida cotidiana*. Chile: Universidad Diego Portales

LOIS, C. (2009). Imagen cartográfica e imaginarios geográficos. Los lugares y las formas de los mapas en nuestra cultura visual. Scripta Nova. *Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, XIII(298). Recuperado de: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-298.htm>

LOIS, C. (2015). El mapa, los mapas. Propuestas metodológicas para abordar la pluralidad y la inestabilidad de la imagen cartográfica. *Geograficando*. 11(1). Recuperado de: <http://www.geograficando.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Geov11n01a02>

LÓPEZ, I. (2010). El viaje sin retorno: Consideraciones sobre la obra de W. G. Sebald. *Arte y políticas de identidad*, 3. Recuperado de: <http://revistas.um.es/api>

MÁRQUEZ, F Y TRUFFELLO, R. (2012). Geografías de un territorio de frontera: La Chimba, Santiago de Chile. Siglo XVII – XXI. *Norte Grande*, 56. Recuperado de: <http://www.scielo.cl/pdf/rgeong/n56/art05.pdf>

MARTÍN-BARBERO, J. (1983). Memoria narrativa e industria cultural. *Comunicación y cultura*, 10. Recuperado de: <http://www.mediaciones.net/1983/01/memoria-e-imaginario-en-el-relato-popular/>

MARTÍN-BARBERO, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gilli.

MARTIN-IGLESIAS, R. (2011). *Hacia un nuevo paradigma de Diseño Colaborativo*. Ponencia presentada en XV Congreso de la Sociedad Iberoamericana de Gráfica digital, Santa Fe, Argentina. Recuperado de [http://cumincad.architecture.net/system/files/pdf/sigradi2011\\_245.content.pdf](http://cumincad.architecture.net/system/files/pdf/sigradi2011_245.content.pdf)

MARTÍNEZ, B. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. *Papers*, 2004(73). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1075020>

MIRZOEFF N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Argentina-Londres: Paidós

MEJÍA, C. (2010). *Autorretrato en lo ajeno: coleccionismo e identificación* (Tesis de Maestría). Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

MERLEAU-PONTY, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. España: Planeta-Agostini

MOLINAS, I., ALBRECHT, M. (2010). Poéticas del diseño en las agendas de Cultura de la UNL. *Polis*, 14(13). Recuperado de: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/POLIS/article/view/430>

MORO, O. (2003). ¿Que es un dispositivo?. *EMPIRIA*, 6. Recuperado de: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Empiria-2003-7BF2AF98-D511-EFDB-9E25-11CA8A4F40C4/Documento.pdf>

NICOLESCU, B. (1996). *La transdisciplinariedad, manifiesto*. México: 7 Saberes.

ORTIZ R. (Mayo, 1995). Cultura, modernidad e identidades. *Nueva sociedad*, 137.

PELTA, R. (2007). No hay nada fuera del texto Jacques Derrida: diseño gráfico y deconstrucción. En Calvera, A (Ed.). *De lo bello de las Cosas Materiales para una estética del diseño*. España: Gustavo Gili



PLANELLA, J. (2006). Corpografías: dar la palabra al cuerpo. *Artnodes*, 6. Recuperado de: <http://www.uoc.edu/artnodes/6/dt/esp/planella.pdf>

RAFFESTIN, C. (2011). *Por una geografía del poder*. México: Colegio de Michoacan

RAUNIG, G. (2008). La industria creativa como engaño de masas. En Transform (Ed.). *Producción cultural y prácticas instituyentes: Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños.

RADETICH, N. (2012). El arte, la técnica y lo político: a propósito de La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, de Walter Benjamin. *Argumentos*, 25(68). Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-57952012000100002&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952012000100002&lng=es&tlng=es)

RICALDE, E. (2007). Transdisciplina, diseño y comprensión: la plataforma integradora. En Calvera, A (Ed.). *De lo bello de las Cosas Materiales para una estética del diseño*. España: Gustavo Gili

RODÓ, A. (1987). El cuerpo Ausente. *Proposiciones*, 13(7). Recuperado de: [http://www.jstor.org/stable/42624179?&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/42624179?&seq=1#page_scan_tab_contents)

SANTOS, M. (1996). *Metamorfosis del espacio habitado*. España: Oikos-tau.

SIMON, HERBERT (1996). *The Sciences of the Artificial*. Recuperado de: <ftp://arqu.unne.edu.ar/pub/td2/Unidad%201/Ciencia%20del%20Dise%F1o%20Creando%20lo%20artificial.pdf>

SONTAG, S. (1981). *Sobre la fotografía*. México: Santillana.

ÚBEDA, M. (2006). *La mirada desbordada: el espesor de la experiencia del sujeto estético en el marco de la crisis del régimen escópico* (Tesis Doctoral). Universidad de Granada, España

UNIVERSIDAD DE CHILE. (2007). *Estatuto e la Universidad de Chile*. Recuperado de: <http://www.uchile.cl/portal/presentacion/institucionalidad/58046/estatuto-de-la-universidad-de-chile>

# *FILMOGRAFÍA*





BERGMAN, I. (Productor y Director). 1966. *Persona*. Suecia: Svensk Filmin-  
dustri

BOVAIRA, F., KILIK, J. Y GONZÁLEZ IÑÁRRITU (Productores) y GONZÁLEZ  
IÑÁRRITU, A. (Director). 2010. *Biutiful*. México, España: Menage Atroz,  
Cha Cha Cha, Mod Producciones, Ikiru Films y Focus Features

CAUCHETEUX, P. Y SORLAT, G. (Productores) y AUDIARD, J. (Director). 2015.  
*Dheepan*. Francia: Why Not Productions y Page 114

FASSBINDER, R. (Productor y Director). 1974. *Todos nos llamamos Alí (Angst  
essen Seele auf)*. Alemania Oeste (RFA): Tango Film

GALLEGO, C. (Productor) y GUERRA, C. (Director). 2015. *El abrazo de la  
serpiente*. Colombia, Venezuela, Argentina: Ciudad Lunar Producciones,  
Buffalo Producciones, Caracol Televisión, Dago García Producciones, MC  
Producciones y Nortedur Producciones

HOFMANN, H., PARDO, L., DURÁN, A. Y BUKANTZ, K. (Productores) y GA-  
MOU, G. (Director). 2014. *El regreso del muerto*. México: Centro de Capacita-  
ción Cinematográfica y Los Cabos Film Festival

WILLIMBURGH, M. (Productor) y LLINÁS, M. (Director). 2002. *Balnearios*.  
Argentina: Aeroplano, El pampero y Universidad del Cine

NOZIK, M. Y NAIR, M. (Productores) y NAIR, M. (Directora). 1991. *Mississippi  
Masala*. Estados Unidos: The Samuel Goldwyn

SACHSE, R. (Productor) y GUZMÁN, P. (Director). 2015. *El botón de nácar*.  
Francia, España, Chile: Valdivia Film, Mediapro, France 3 y Atacama Pro-  
ducciones

***ANEXOS***



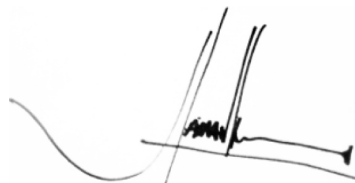
Santiago, Septiembre 2016

## COMPROMISO

Yo **José Luis Abásolo Llaría**, Rut: 12.867.129-3 en representación de la ONG ariztiaLAB, mediante el presente documento dejo constancia de nuestro interés en patrocinar el proyecto de titulación: "*Trashumante*", de la estudiante *Danae Catalán Latournerie*. Dicho proyecto formará parte de nuestra línea de trabajo "Inmigración y nuevas ciudadanía" parte de nuestra agenda 2017.

Se emite este compromiso para ser presentado en la FAU de la Universidad de Chile.

Atentamente



José Abásolo Llaría  
Director  
**ariztiaLAB**

# FICHA

MAYRA ALEJANDRA YÉPEZ PAZMIÑO

**NOMBRE COMPLETO**

NACIDA EN QUITO, CRIADA EN MANTA. ECUADOR

**ZONA ESPECÍFICA DE PROCEDENCIA**

31

**EDAD**

10

**AÑOS VIVIENDO EN CHILE**

**RESIDENCIA**

*temporal*

*definitiva*

-----

**PROFESIÓN**

RECEPCIONISTA EN CLÍNICA DENTAL

**TRABAJO (LUGAR Y CARGO)**

# FICHA

HERVÉ CLAUDE CHARLES

**NOMBRE COMPLETO**

PUERTO PRINCIPE. HAITÍ

**ZONA ESPECÍFICA DE PROCEDENCIA**

33

**EDAD**

3

**AÑOS VIVIENDO EN CHILE**

**RESIDENCIA**

*temporal*

*definitiva*

TÉCNICO EN TELECOMUNICACIONES

**PROFESIÓN**

ENCARGADO EN FARMACIA MENDOZA EN QUINTA NORMAL

**TRABAJO (LUGAR Y CARGO)**

# FICHA

ALMA ADAMEK

**NOMBRE COMPLETO**

BUDAPEST. HUNGRÍA

**ZONA ESPECÍFICA DE PROCEDENCIA**

35

**EDAD**

2

**AÑOS VIVIENDO EN CHILE**

**RESIDENCIA**

*temporal*

*definitiva*

PERIODISTA

**PROFESIÓN**

PERIÓDICO HÚNGARO *INDEX* Y BLOG DE MODA HÚNGARO  
*JICY MASHKULTURE*

**TRABAJO (LUGAR Y CARGO)**

# FICHA

BALÁZS ROSE

**NOMBRE COMPLETO**

BUDAPEST. HUNGRÍA

**ZONA ESPECÍFICA DE PROCEDENCIA**

40

**EDAD**

4

**AÑOS VIVIENDO EN CHILE**

**RESIDENCIA**

*temporal*

*definitiva*

ARQUITECTO

**PROFESIÓN**

ESTUDIO DE ARQUITECTURA EN SANTIAGO DE CHILE

**TRABAJO (LUGAR Y CARGO)**



# FICHA

RAFAEL OSTRIA ORTUSTE

**NOMBRE COMPLETO**

LA PAZ. BOLIVIA

**ZONA ESPECÍFICA DE PROCEDENCIA**

27

**EDAD**

3

**AÑOS VIVIENDO EN CHILE**

**RESIDENCIA**

*temporal*

*definitiva*

ESTUDIANTE

**PROFESIÓN**

ESTUDIANTE DE INGENIERIA EN SONIDO EN INACAP

**TRABAJO (LUGAR Y CARGO)**

# FICHA

CHI YIN LIN

**NOMBRE COMPLETO**

TAIPÉI. TAIWAN

**ZONA ESPECÍFICA DE PROCEDENCIA**

27

**EDAD**

22

**AÑOS VIVIENDO EN CHILE**

**RESIDENCIA**

*temporal*

*definitiva*

INGENIERA COMERCIAL

**PROFESIÓN**

ADMINISTRADORA DEL CENTRO COMERCIAL CHINO  
ZHEJIANG

**TRABAJO (LUGAR Y CARGO)**

# FICHA

FRANCISCO JOSÉ DEL RIO

**NOMBRE COMPLETO**

LA HABANA. CUBA

**ZONA ESPECÍFICA DE PROCEDENCIA**

26

**EDAD**

6

**AÑOS VIVIENDO EN CHILE**

**RESIDENCIA**

*temporal*

*definitiva*

-----

**PROFESIÓN**

VARIADAS COSAS DEL AMBIENTE NOCTURNO.  
FIESTAS, EVENTOS, CASTING, ETC

**TRABAJO (LUGAR Y CARGO)**





SE TERMINÓ DE IMPRIMIR ESTE LIBRO EN SANTIAGO,  
de forma manual durante Septiembre del año  
2016. Los textos fueron compuestos de forma  
digital con las familias tipográficas Alegreya  
Sans y Bulmer MT. Se imprimieron 6  
ejemplares en papel bond marfil 90 gr.  
para el interior; las copias fueron  
encuadernadas una a una por  
su autora.

Cuidó la edición:

*Danae Catalán Latournerie*