

# Primer Encuentro de Creación e Investigación

Cruces disciplinarios, problemas y  
modelos de liminaridad en artes

Transcripción de ponencias y discusiones

Septiembre 2019  
Museo de Arte Contemporáneo  
Quinta Normal

## Editores:

Eleonora Coloma Casaula  
Iván Insunza Fernández  
Andrés Maupoint Álvarez



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES



**VID** INVESTIGACIÓN  
INNOVACIÓN  
CREACIÓN ARTÍSTICA  
Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo  
UNIVERSIDAD DE CHILE



**PRIMER ENCUENTRO DE CREACIÓN E INVESTIGACIÓN,  
FACULTAD DE ARTES, U. DE CHILE**  
**Cruces disciplinares, problemas y modelos de liminaridad en artes.**  
**Transcripción de ponencias y discusiones, Septiembre 2019.**

Dirección de Creación e Investigación Facultad  
de Artes, Universidad de Chile

**Comité editor:**

Eleonora Coloma Casaula  
Iván Insunza Fernández  
Andrés Maupoint Álvarez

**Transcripciones:**

Javiera Brignardello  
Matilde Grass

**Diseño gráfico:**

Lorena González V

**Registro fotográfico:**

Productora Agencia Click

**Fotografía de portada:**

Proyecto FASMA, gentileza de Productora Agencia CLICK

**Fotografías de:**

Gonzalo Donoso (Núcleo EMOVERE)  
Sebastián Aguilera (Proyecto TRAMA LANA)  
Material Fotográfico de <https://www.fasma.cl> (PROYECTO FASMA)

**Noviembre 2020.**

**ISBN:** 978-956-19-1197-0

Facultad de Artes, Universidad de Chile  
Compañía 1264, Santiago de Chile

# Primer Encuentro de Creación e Investigación

Cruces disciplinarios, problemas y  
modelos de liminaridad en artes

Transcripción de ponencias y discusiones

Septiembre 2019  
Museo de Arte Contemporáneo  
Quinta Normal

## Editores:

Eleonora Coloma Casaula  
Iván Insunza Fernández  
Andrés Maupoint Álvarez



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES



**VID** INVESTIGACIÓN  
INNOVACIÓN  
CREACIÓN ARTÍSTICA  
Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo  
UNIVERSIDAD DE CHILE

# ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	<b>6</b>
De la publicación, Eleonora Coloma .....	7
Del primer encuentro de creación e investigación Facultad de Artes, Andrés Maupoint.....	8
Dialogar también es ruido, Iván Insunza .....	9
<b>Primera Jornada, 04 de septiembre de 2019</b> .....	<b>10</b>
<b>Bloque 1: Arte, corporalidad y experimentalidad</b> .....	<b>12</b>
<b>Núcleo Ludum, Departamento de Música y de Sonido</b>	
<b>Shapentaclesseq_v003.exe</b> , performance a cargo de Felipe Weason y Sean Moscoso .....	13
<b>Avances del núcleo de investigación y creación en ludomusicología</b> .....	15
Obra <b>“Esquinas”</b> para flauta, electrónica y vídeo, Guillermo Eisner, Departamento de Sonido.....	22
Ponencia <b>“Antecedentes de la instalación (arte) en Chile: contingencia política y experimentalidad”</b> , Rodrigo Bruna, Departamento de Teatro .....	24
Discusión ponentes y público.....	28
<b>Segunda Jornada, 04 de septiembre de 2019</b> .....	<b>40</b>
<b>Bloque 2: Arte y materialidades</b> .....	<b>42</b>
Núcleo Escultura y Contemporaneidad, Ponencia <b>“Escultura y contingencia”</b> , Departamentos de Artes Visuales y de Teoría del Arte .....	43
Núcleo Arte, Política y Comunidad, Proyecto <b>“1000 y 1 días de (des)tejido colectivo”</b> Departamentos de Teatro y de Música.....	49
Gabinete de electroacústica para la música de arte GEMA, Ponencia <b>“Electrónica en tiempo real y gráficas digitales”</b> , Departamento de Música .....	57
Discusión ponentes y público .....	62
<b>Tercera Jornada, 05 de septiembre de 2019</b> .....	<b>68</b>
<b>Bloque 3: Arte y lo humano</b> .....	<b>70</b>
Red interdisciplinaria de arte Tierra de Larry, Proyecto <b>“RIA-TDL de arte colaborativo en red y la noción de «pensar en red» como principio cognitivo a partir de la improvisación”</b> , Departamentos de Música y de Sonido .....	71
Proyecto <b>“Las sin precedentes. Ecos del Mayo feminista”</b> , Romina Tapia, Gianna Salamanca y Paula Arrieta, Departamento de Teoría del Arte.....	76
Núcleo Cuerpo desvestido, indumentaria y performance, Ponencia <b>“Inicio, delimitación y proyecciones de un núcleo interdisciplinario”</b> , Departamentos de Teatro y de Artes Visuales.....	80
Discusión ponentes y público.....	86
<b>Cuarta Jornada, 05 de septiembre de 2019</b> .....	<b>98</b>
<b>Bloque 4: Arte, memoria y tecnología</b> .....	<b>100</b>
Proyecto <b>“Identidad y memoria sonora de la comuna de Recoleta”</b> . Departamento de Sonido.....	101
<b>El rol social del Sonido</b> , Carla Badani.....	101
<b>El paisaje sonoro y la experimentación del ambiente</b> , Pablo Kogan.....	102
Ponencia <b>“Tomás Lago obra reunida (edición crítica)”</b> , Gonzalo Arqueros, Departamento de Teoría de las Artes .....	104
Núcleo Emovere, Proyecto <b>“Intersecciones Frágiles”</b> , Departamento de Danza, de Sonido y de Artes Visuales.....	109
Discusión ponentes y público.....	114

<b>Quinta Jornada, 06 de septiembre de 2019</b> .....	<b>124</b>
<b>Bloque 5: Arte, educación y transversalidad</b> .....	<b>126</b>
Proyecto <b>"Fasma. (Des)apariciones del cuerpo"</b> , Macarena Campbell y Rolando Jara, Departamento de Danza .....	127
Núcleo Teatro y Educación, ponencia <b>"Didácticas de las artes escénicas. Laboratorio-taller de mediación pedagógica con énfasis en didáctica de las artes escénicas"</b> . Departamento de Teatro .....	130
Núcleo Semiótica y análisis del discurso, ponencia <b>"La producción de discursos artísticos"</b> , Departamentos de Teatro y de Teoría del Arte .....	134
<b>Invitados Especiales</b> .....	138
<b>Taller Interdisciplinario</b> , Lorena Herrera, Escuela de Pregrado de la Facultad de Artes .....	138
Centro CIELA, Ponencia <b>"Hacia una Universidad situada y pluriversal: Elementos de decolonialidad en el trabajo del centro de investigaciones estéticas del DMUS"</b> , Jorge Martínez, ...	144
<b>Discusión ponentes y público</b> .....	150
<b>Reseñas y/o referencias de las exposiciones por convocatoria</b> .....	<b>164</b>
<b>Anexos</b> .....	<b>172</b>
<b>Agradecimientos</b> .....	<b>198</b>

## INTRODUCCIÓN



1. Transcripción de Javiera Brignardello y Matilde Grass, ambas Licenciadas en Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
2. Registro fotográfico de la Productora Agencia Click.



## DE LA PUBLICACIÓN

Eleonora Coloma Casaula

Para la presentación de esta publicación, es relevante destacar que la misma surge de una de las primeras reuniones del Consejo de Creación e Investigación de la Facultad de Artes que debíamos presidir, junto a Andrés Maupoint, como Directores de Investigación y Creación 2018-2019. Nuestro objetivo, en aquel momento, era organizar junto a las y los coordinadoras/es de creación e investigación de los seis departamentos de la Facultad –Departamentos de Artes Visuales, Danza, Música, Sonido, Teatro y Teoría del Arte–, lo que debiera ser una jornada de reflexión interdepartamental en torno a los conceptos interdisciplinariedad artística, experimentalidad y modos mixtos de vinculación en relación a las diferentes prácticas creativas y teóricas académicas.

Es en esa reunión, donde los y las coordinadores/as manifestaron la idea de grabar las sesiones, para que posteriormente se publicara la transcripción de las discusiones que ahí se dieran. Dicha acción lograría documentar y exponer el quehacer de los y las integrantes de la Facultad de Artes en sus diferentes modos de producción de conocimiento artístico, develando sus diferencias, sus acuerdos y sobretodo la heterogeneidad de sus prácticas disciplinares e interdisciplinares en ese momento.

En virtud de lo anterior, lo que aquí presentamos es la transcripción escrita del registro de audio<sup>1</sup> de aquellas jornadas, las cuales tuvieron lugar los días 04, 05 y 06 de septiembre de 2019 en el Museo de Arte Contemporáneo, MAC Quinta Normal.

El escrito se divide en cinco capítulos, los cuales representan cada una de las jornadas en que se agruparon las ponencias, cuyo criterio fue cruzar exposiciones prácticas y teóricas entre departamentos, buscando el encuentro entre quehaceres disímiles de los integrantes de la Facultad. Arte, corporalidad y experimentalidad; Arte y materialidades; Arte y lo humano; Arte, memoria y tecnología; y Arte, educación y transversalidad, son los títulos que encabezan cada ciclo de ponencias. Al final de cada uno se podrá encontrar lo que hemos denominado como Discusión entre ponentes y público, donde la moderadora de cada jornada logra, a través de preguntas, que los diferentes integrantes de cada exposición, reflexionen de forma compartida entre ellos/as y las/los espectadoras/es.

En términos de edición, hemos destacado en negritas todo aquello que se consideró un aporte a posibles definiciones del quehacer creativo e investigativo artístico en la Facultad de Artes. Esto permite al lector, la revisión del escrito puntualizando en estas temáticas, sin tener que leer la totalidad del mismo. Por otra parte, en un afán de exponer el acontecer del encuentro y la proyección de las creaciones e investigaciones de sus participantes más allá de este, proponemos una selección del material fotográfico<sup>2</sup>, como también una parte del material entregado por los ponentes en forma posterior. Escritos, fotografías y en algunos casos el soporte visual de sus ponencias, se pueden encontrar en el cuerpo de la obra o en forma de anexos.

Finalmente, comentar que el trabajo de edición fue realizado durante el Estallido Social, a partir del 18 de Octubre de 2019, y se desarrolló durante el período de Pandemia COVID 19 desde marzo de 2020. Ambas situaciones, sumadas a la movilización feminista que comenzó días antes que se llevaran a cabo estas jornadas, han transversalizado de diversas maneras el contenido de este documento. Desde completar aquellos vacíos que la transcripción o la grabación de las jornadas dejó, a través de las sugerencias posteriores de los ponentes vía correo electrónico, hasta considerar ciertos giros del contenido de este documento, motivados por incorporar, de algún modo, el devenir e influencia en nuestro quehacer, de estos acontecimientos.



## DEL PRIMER ENCUENTRO DE CREACIÓN E INVESTIGACIÓN FACULTAD DE ARTES

**Andrés Maupoint**

### **Amigas y amigos del Arte:**

La presente publicación obedece a la transcripción del **Primer Encuentro de Creación e investigación, Cruces disciplinarios, problemas y modelos de liminaridad en artes**, organizado por las Direcciones de Creación e Investigación de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, gracias al Programa de Estímulo a la Excelencia Institucional, PEEI 2016.

El encuentro, que se realizó entre los días 04 al 06 de septiembre de 2019 en dependencias del Museo de Arte Contemporáneo, MAC Quinta Normal, estuvo distribuido en cinco jornadas, donde más de una decena de ponencias y muestras confirmaron la variedad y riqueza de tendencias y estéticas que se desarrollan al interior de los departamentos de Artes Visuales, Danza, Música, Sonido, Teatro y Teoría del Arte de nuestra Facultad. Y es, justamente esta variedad y riqueza, una de sus mayores virtudes.

Los trabajos que desarrollan las/los académicas/os, ya sea de forma individual o grupal, cubren los ámbitos de la creación y la investigación. Cabe destacar que los grupos, llamados también núcleos, estuvieron en varios casos integrados no sólo por docentes, sino también por estudiantes o egresadas/os. Asimismo, muchos de estos núcleos son además interdisciplinarios e interdepartamentales.

Las temáticas expuestas en este encuentro giraron en torno a la relación entre arte y conceptos como: corporalidad, experimentación, materialidad, lo humano, memoria, tecnología, educación y transversalidad. Estas relaciones lograron conducirnos por nuevas experiencias de cómo enfrentar y exponer una acción artística ante una sociedad bullente, que se caracteriza por una infinita gama de tiempos y espacios.

Las ponencias y muestras epitomizan el quehacer de nuestra Facultad, donde la misión responsable de cada miembro de esta comunidad, que es la de crear vínculos con la sociedad, se vio reflejada a través de la labor de los núcleos expositores. Se puso de manifiesto el cómo éstos se relacionan con una sociedad transversal, ya sea en generaciones, intereses, estratos sociales; en cómo interactúan con un público y audiencia que no necesariamente asiste o puede asistir a una sala de espectáculos; el cómo interactúan con el transeúnte; y el cómo interactúan virtualmente con núcleos externos a la Facultad.

Se manifestó además la legítima problemática de la actual fusión que experimentan las distintas disciplinas de las Bellas Artes entre sí, fusión que crea nuevas fronteras, nuevos espacios que quizás aún no están totalmente definidos ni delineados pero que, queramos o no, nos encausan a la así llamada liminaridad. Este nuevo concepto en las artes es precisamente el fruto de los inevitables cruces disciplinarios.

Reflexiones, conclusiones, diversidad de emociones y nuevas fronteras podríamos decir que son algunos de los sinónimos que caracterizaron al Primer Encuentro de Creación e Investigación de la Facultad de Artes, que esperamos se repita en el futuro.



## DIALOGAR TAMBIÉN ES RUIDO

---

Iván Insunza Fernández

Dialogar es ir al encuentro del otro. Dialogar supone un espacio intermedio que no soy yo ni el otro. Dialogar es salir al encuentro del otro sin pretender habitarlo, sino encontrarlo en el camino mientras el otro viene también hacia mí. Dialogar supone, entonces, no negar la opacidad, no negar la pérdida, la fuga, el error, "el otro es siempre un error" comentará alguien en el encuentro. Es que no somos transparentes a nosotros mismos, no nos tenemos completos al frente, nos hablamos también a nosotros mismos por la espalda. La comunicación con el otro es entonces también un tramado de interferencias, ruido, fragmentos inaudibles, destellos incomprensibles.

Esta cuestión ha sido central en la concepción de los criterios editoriales de la presente entrega. Creemos que dicha interferencia no debe ser borrada, al contrario, debe ser incorporada como parte de un diálogo que va ahora en busca de un lector. De la palabra al registro, del registro a la transcripción, de la transcripción a la edición, de la edición al diseño, del diseño al papel, del papel al lector. En ese sentido, se han conservado aquí las vacilaciones, las invitaciones al café, el error, así como también se han mantenido las señas de transcripción que aluden a fragmentos inaudibles o incomprensibles. Van quedando sobre el papel también las referencias a los videos y presentaciones audiovisuales que allí, en el papel, ya no están.

Esta decisión persigue, además, intentar reconstruir la experiencia del encuentro y no sólo registrar el contenido, pues entendemos que lo valioso no es sólo la posibilidad o el espacio para los núcleos de exponer su trabajo, sino también y, sobre todo, el intercambio y las interferencias que suponen los diversos lugares disciplinares que allí conviven.

El ruido, la pérdida, sería también una invitación al lector a hacer un trabajo, una arqueología mental que supone asumir que la experiencia es irreproducible y que lo que hay sobre el papel son materiales para esa reconstrucción, esa reconstitución de escena, imaginar cómo fue y enfrentar los propios desafíos de la pérdida en el diálogo y en la lectura.

Incorporar los alturajes de esas interferencias, o de esos materiales audiovisuales, permite al lector rastrear el registro original si sus obsesiones o investigación lo requieren. Hacer su propia reconstrucción del pasado desde los archivos posteriormente transcritos.

El dialogo supone interferencia, dijimos, y bien lo sabe este encuentro que fue realizado en un momento complejo de la Facultad de Artes durante el 2019. Esa matriz de interferencia lleva a constantes referencias a personas que no están o cosas que fallaron. Esos elementos, por supuesto, también han sido conservados en el diálogo y también hablan de las condiciones en que se desarrolla la investigación y la creación en nuestra Facultad.

PRIMERA JORNADA: 04 DE SEPTIEMBRE AM  
Duración: 9:30 a 13:30 hrs. (3 Horas y 6 minutos de grabación)

---

## PALABRAS DE BIENVENIDA

Prof. Francisco Sanfuentes, Vicedecano Facultad De Artes 2019<sup>3</sup>

### Francisco Sanfuentes:

Me gusta como recuerdo a Theodor Adorno ajustando cuentas con la vida, con la realidad. En este caso hay situaciones que tienen que ver con cómo esta relación se desarrolla internamente en la Facultad, pero principalmente cómo se proyecta hacia afuera. Entonces lo que nosotros realizamos aquí en la Facultad: **¿con quién dialoga? ¿Para qué? ¿Por qué? ¿Cuál es la incidencia?** No digo que esos sean cuestiones que se vayan a solucionar aquí, pero todo lo que dialogamos, discutimos, **cuál es la incidencia que puede tener en el campo de lo social.**

El campo académico siempre va a ser importante. **Se supone que el campo académico, lo que ahí se genera y se produce, debe en algún momento proyectarse, derramarse en la sociedad,** lo que muchas veces también suena a la teoría del chorreo económico de la derecha. No digo que sea por un principio neoliberal, pero de alguna manera tiene que ver con eso. No siempre eso sucede porque la **endogamia es uno de los males de la academia.** Entonces, para mí es importante siempre dejar planteada la pregunta de aquello que hacemos cómo se relaciona, se proyecta, cómo se deja conflictuar también, y provocar por la experiencia. Lo que sucede más allá de nuestros límites, por la vida, en definitiva. Esa vieja relación, o problemática, o deseo que se expresó en distintos momentos de la historia del arte, que fue desechado por anacrónico, que, por comodidad de la escena artística -no digo nacional, digo internacional también- esa vieja, y para mí querida, relación y pregunta por arte y vida.

Así que, dicho esto, **(no se entiende 02:07)**<sup>4</sup> y Eleonora van a dar por inaugurado esto, porque a mí no me corresponde hacer eso. Han trabajado enormemente en este encuentro, así que felicitaciones para ellos. Este encuentro se va a seguir replicando, se podrá seguir ampliando. En algún momento estudiantes podrán generar instancias de este tipo, de cruces entre ellos; porque uno de los deseos que se manifiestan más allá de las problemáticas actuales que uno puede constatar, **es el deseo de cruzarse, de transversalizar sus acciones, sus conocimientos, sus experiencias de vida.** Y esa es una cuestión y un proceso que está, quizás, iniciándose, y está pendiente de desarrollar en la Facultad de Artes. Así que muchas gracias por su presencia y... no sé quién viene ahora. Eleonora Coloma, Directora de investigación de la Facultad de Arte. Uno de los artífices de este proyecto e, insisto nuevamente, mis admiraciones y felicitaciones por todo el tremendo trabajo que han realizado, así que muchas gracias.

---

3. Estas palabras de bienvenida fueron precedidas por una breve interlocución por parte del Director de Creación, Prof. Andrés Maupoint, pero por una situación de orden técnico no quedaron en la grabación.

4. Con el afán de generar un acercamiento al carácter performativo de esta publicación, se han mantenido los textos de transcripción con sus propias interrupciones. Cada vez que esto ocurra se señalará entre paréntesis la indicación horaria de la grabación en que esto ocurrió con el texto original de las transcriptoras "no se entiende". En una nota al pie se agregará, si es que fue posible establecerlo de manera posterior a la transcripción, lo que posiblemente se dijo. En este caso, se presume que el orador expresó "Maupoint" aludiendo al apellido del Director de Creación.

# BLOQUE 1: ARTE, CORPORALIDAD Y EXPERIMENTALIDAD



## BLOQUE 1:

# ARTE, CORPORALIDAD Y EXPERIMENTALIDAD.

Modera Prof. Eleonora Coloma. Departamento de Danza.

### Eleonora Coloma:

Ok... bueno, ya Andrés y Francisco han presentado el inicio de este encuentro. Me toca a mí moderar la mesa, lamentablemente la persona que iba a moderar... estoy yo en su reemplazo. Y en términos de programa quería también comunicar que la ponencia de la profesora Luz Condesa no va a estar hoy día. Entonces tenemos al Núcleo LUDUM, en primer lugar, con el profesor Sean Moscoso y Felipe Wesson y luego una ponencia de este Núcleo también, ya la voy a presentar. Luego una pausa-café, entre las 11:15, más o menos, para luego continuar con la presentación del profesor Guillermo Eisner y la presentación del profesor Rodrigo Bruna.

Para agregar un poco más de algo que ya han dicho mis colegas, este primer encuentro tiene la gracia, porque ha habido muchos encuentros en nuestra Facultad; pero este podría ser el primero, porque es el primero que organiza el Consejo de Creación e Investigación de nuestra Facultad. También **es el primero porque es el primero en el que nos juntamos todos los departamentos** y bueno, incluido el nuevo departamento de sonido que tiene bastante representación hoy día aquí. **Entonces es el primero en términos de poder sentar a la misma mesa distintos académicos de estos distintos departamentos.** Tuvimos la semana pasada un encuentro en un coloquio organizado por el Departamento de Teatro. Hace dos semanas un coloquio organizado por el departamento de danza; y así hacia atrás, en que se invitan académicos de otros departamentos, pero en este caso la idea inicial era poder escuchar en la misma mesa siempre la representación de distintos académicos. **Otra cosa que tiene este primer encuentro es que para el Consejo de Creación e Investigación era muy relevante el que pudieran asistir estudiantes.** Por la contingencia<sup>5</sup> tenemos lamentablemente muy

poquitos hoy día. Sería maravilloso que se fueran sumando en las siguientes jornadas, porque justamente el consejo consideró que **la opinión de los estudiantes era muy importante para poder discutir sobre los problemas de creación e investigación.** Y también el consejo decidió que se diera esta jornada larga de discusión al final, entre los ponentes y el público. Vamos a ver cómo nos resulta. A veces uno está más suelto de lengua, por decirlo de alguna manera, y a veces no tanto, vamos a ver qué pasa.

Presento entonces al Núcleo LUDUM. El Núcleo LUDUM es de investigación y creación en ludomusicología. Surge a principios del 2018 y está conformado por Ariel Grez, Joaquín Gutiérrez, Guillermo Jarpa, Daniel Miranda y Sean Moscoso, quienes se desempeñan como estudiantes y académicos. Es un núcleo biestamental<sup>6</sup> -me gusta mucho que partamos con el núcleo biestamental de nuestra Facultad-; además de cumplir funciones administrativas en la Universidad de Chile. Su objetivo es construir un campo de investigación local articulado en torno a preguntas derivadas del análisis crítico y con enfoque sociocultural sobre música de videojuegos, constituyéndose también en un espacio de encuentro para otros centros o grupos afines a nivel nacional e internacional. Partiremos con la presentación del profesor Sean Moscoso, que lo acompaña también Felipe Wesson. Yo no voy a poder decir como se dice esto, pero lo tienen en el programa: **(no se entiende 08:20)**<sup>7</sup> y este es un proyecto en proceso de performance digital diseñada y desarrollada por Felipe Wesson y Sean Moscoso, producido en el entorno de desarrollo para videojuegos Unity, presentado en vivo por los dos artistas por medio de una proyección audiovisual. Así que los dejo a ustedes. Yo quiero invitar a los cuatro de LUDUM a la mesa para que parta Sean y luego Ariel con Daniel.

5. La contingencia a la cual se alude se enmarca en que días antes a la inauguración de este evento, la Sede Alfonso Letelier Llona fue tomada por las y los estudiantes, por razones ligadas a las reivindicaciones del movimiento feminista, al interior de la Facultad, iniciado un año atrás.

6. Importante resulta destacar que este núcleo es triestamental.

7. Se presume que lo que se indica es "ShapeTentaclesSeq\_v003.exe", título de la obra a presentar.

## NÚCLEO LUDUM

Departamento de Música y Departamento de Sonido

Shapetentaclesq\_v003.Exe

Performance a cargo de Felipe Weason y Sean Moscoso.

(13:07 - 27:47 presentación audiovisual SHAPETENTACLESSEQ\_V003.EXE)

Esta presentación consiste en la performance interactiva entre Sean Moscoso y Felipe Weason en que ambos, con su joystick en mano, comandan

el desarrollo de un videojuego, el cual es apreciado por el público en una proyección audiovisual en la pared.





## NÚCLEO LUDUM

Departamento de Música y Departamento de Sonido

### AVANCES DEL NÚCLEO DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN EN LUDOMUSICOLOGÍA, Ariel Grez y Daniel Miranda

#### Ariel Grez:

Aló, hola a todos, a todas. Bueno, en primer lugar, quería agradecer la invitación. Nosotros con el Núcleo no somos una instancia formal de la Facultad en el sentido de que no hay ningún decreto que nos avale, pero independiente de eso, se reconoce el trabajo que hemos hecho y, en ese sentido, se agradece ese reconocimiento. Otra cosa que hay que decir antes de partir es que, como dijo Eleonora en la presentación, nosotros somos un Núcleo conformado por personajes de distintos estamentos y áreas y dentro del marco que plantea el vicedecano, claro, **estamos en una situación re complicada en este momento, lo cual, yo creo, exige que estas comunidades se sigan juntando a hablar todos los temas, aunque sean incómodos.** Entonces, en ese sentido, LUDUM hará su parte, se seguirá reuniendo. Estamos dispuestos a conversar en todas las instancias que sean necesarias y **probablemente no estemos de acuerdo internamente en un montón de cuestiones, pero vamos a seguir trabajando, porque hay desafíos que así lo exigen.**

Primero, nosotros traemos una presentación que va en la línea de exponer principalmente lo que hemos hecho tanto a nivel investigativo como de gestión, pero la performance de Sean yo creo que amerita un comentario. Y bueno, lo que ustedes vieron, por lo menos desde nuestro punto de vista -lo hemos conversado también al interior del Núcleo- pone en evidencia una cuestión que es central para el trabajo de nosotros: **la música no es, sino interactiva.** La experiencia de escuchar es una experiencia que también es una performance. Entonces, en ese sentido, lo que presentan Sean y... Felipe -estaba tratando de acordarme del nombre que salía en pantalla y fui incapaz-, dentro del medio, porque claro, se presenta una performance que tiene relación con el medio en los videojuegos, pone en evidencia esa cuestión. Es imposible dejar de ver la interactividad y el poder de construir que tiene el jugador. Y esa es una de las bases del trabajo teórico del Núcleo, que creemos que viene también a democratizar la reflexión sobre música.

Y lo último que tengo que decir antes de dar el pase a Daniel, es que **el Núcleo se llama de investigación y creación porque todos los integrantes del Núcleo somos investigadores, pero somos músicos.** O sea, no podemos dejar de ver la vida como creadores, y eso se plasma no solo en nuestros textos, sino que en lo que vamos construyendo también como obra. Todos nosotros tenemos obras, somos todos compositores, y somos todos intérpretes, al mismo tiempo. Y quizás para mí una de las reflexiones que me ha llevado tener el trabajo en el Núcleo, es que quizás ya es un poco inoficioso seguir pensando en esas divisiones porque en el fondo, **todos vivimos nuestra vida en la música y hacemos nuestro trabajo reflexivo-creativo, en conjunto, en un espacio como ese.**

#### Daniel Miranda:

Hola. Nosotros creamos LUDUM en febrero de 2018 como mencionaron anteriormente, con el objetivo de poder **investigar, documentar y problematizar la música** de videojuegos de forma centralizada en Latinoamérica, **promoviendo también el desarrollo de la disciplina en el terreno hispanohablante.** Este Núcleo de investigación empezó a funcionar bajo los avances del Centro de Investigación Musicológica de Europa. Un grupo de investigación que aborda la música de videojuegos y propagó el uso del término ludomusicology, respecto al estudio de esta disciplina. Término que nosotros traducimos y usamos en español como ludomusicología. **LUDUM está formado por músicos investigadores que se conocieron en la Universidad de Chile.** Yo, Daniel Miranda, soy un pianista compositor, productor e investigador. Joaquín Gutiérrez es un guitarrista eléctrico y estudiante de composición; Guillermo Jarpa es un bajista, investigador y gestor cultural, con entrenamiento formal en comunicación audiovisual; Ariel Grez es un clarinetista, cantante y escritor de canciones, investigador y profesor adjunto del Departamento de Música de la Universidad de Chile; y Sean Moscoso que es un percusionista, artista y profesor del Departamento de Sonido de la misma universidad.

Ahora, es importante mencionar que la música de los videojuegos ya había sido objeto de estudio de una tesis de Magíster en Musicología de la Universidad de Chile por Mónica Moreira Cury el 2004. Y que miembros del Centro de Investigación Musical Autónomo de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso ya habían realizado ponencias sobre el tema. Esto como para decir que había precedentes con respecto a la investigación ludomusicológica en el país. Nuestro Núcleo comenzó funcionando con actividades de seminario, con el objetivo de obtener una visión general del estado del arte de la disciplina, asignando lecturas y realizando resúmenes para cada una. Aquí leímos algunas obras seminales sobre música y videojuegos, notamos el primer y más importante desafío para **(no se entiende 32:50)**<sup>8</sup> nuestro interés por la investigación de este medio, a falta de bibliografía en español. Así que, en un **intento por activar la comunidad académica en torno a esta problemática**, organizamos nuestro primer evento público: el primer Encuentro Nacional de Ludomusicología realizado en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. ¿Podrías ir hacia la diapositiva número 2? Que se encuentra el afiche que realizamos para esa actividad. Esto fue en noviembre de 2018, con el apoyo del Departamento de Música y el Centro de investigación de estéticas latinoamericanas, además de la colaboración del Centro cultural Espacio Elefante. El encuentro tenía como objetivo generar una instancia de intercambio académico y con el medio profesional, exponiendo propuestas teóricas, estudios de caso y experiencias diversas tanto profesionales como artísticas. Nuestra programación consistió en tres guías con actividades académicas, artísticas, formativas y musicales abiertas a todo público. Se realizó una sesión diaria de mesas de trabajo, en la que se presentaron ocho ponencias. El primer día se realizó un foro de experiencias productivas con el director creativo de Niebla Games -una compañía chilena de videojuegos- llamado Nicolás Valdivia y el compositor René Romo. El segundo día, el compositor Francisco Foco realizó un taller de iniciación a la música interactiva, utilizando el programa de audio Wwise. Se realizaron también presentaciones musicales durante todas las jornadas con arreglos de música y videojuegos, hechos por los estudiantes de composición David Bustamante y Joaquín Gutiérrez, siendo este último también el director del conjunto musical que interpretó estas obras, integrado por intérpretes de la Universidad de Chile. Francisco Foco también presentó su proyecto de música Chiptune y los Ludópatas cerraron el último día del encuentro con un concierto en la sala Elefante

con versiones bailables de clásicos de los videojuegos. Entonces, pasa que todas las presentaciones musicales, gran parte también del cuerpo humano que trabajó en el encuentro, eran pertenecientes a la universidad o nosotros contactamos también que pertenecieran al sector productivo de la industria de los videojuegos.

Este encuentro fue un hito que permitió establecer vínculos con el sector productivo nacional, tanto de videojuegos como de producción musical. Se logró convocar a cerca de 150 personas en el total de las actividades, se originó una relación de colaboración con el Centro de investigación ludomusicológica de Europa y contó con ponencias de Honduras, Argentina y España. Una reseña más detallada del encuentro fue publicada también en la edición número 231 de la revista musical de este año, si quieren lo pueden revisar. Por último, nos encontramos en la fase de difusión del segundo Encuentro nacional de ludomusicología a realizarse el 3; 4 y 5 de octubre, a lo que están todos invitados. Esperamos así también poder consolidar la periodicidad anual de este hito de forma permanente.

Ahora, voy a hablar un poco más de lo que yo estoy investigando en LUDUM. Mi investigación se enmarca en una crítica al contexto de dominación sociocultural que reproducen los videojuegos a través de la sobre representación de las identidades hegemónicas que habitan la sociedad patriarcal y la marginalización de las identidades que se oponen a esta norma. Mi investigación podría criticarse también de irrelevante, cuando se compara mi objeto de estudio, los videojuegos y sus músicas, con las experiencias visibles de injusticia y discriminación racial, de género, por orientación sexual, etc. que enfrentan muchas personas cada día. Pero debemos reconocer que los videojuegos no existen en un vacío, sino que son un aspecto de creciente importancia e influencia en nuestro entorno social y cultural. **Una de nuestras mayores dificultades es hacer llegar los resultados de estas investigaciones a la gente que crea los videojuegos.** Incluso si esta información es recibida, muchos de estos van a decidir ignorarla, reiterando el uso de recursos problemáticos y perpetuando un sistema de opresión hacia identidades marginalizadas. Como los videojuegos, existen otros medios, campos, incluso instituciones que deciden ignorar el impacto que sus decisiones tienen sobre la estructuración y desarrollo de las comunidades y campos de producción, obstaculizando sus procesos. Esto es evidente en la mayoría de las industrias de entretenimiento,

8. Se presume que lo que se indica es "Ludum".

incluso en algunos espacios académicos -al menos también está tratando de establecer la relación con la contingencia actual que está pasando con la actual movilización estudiantil- y sobre cómo se articulan distintos espacios de personas, donde siempre hay jerarquías.

Lo que los videojuegos representan se ha estudiado desde la imagen y sus narrativas, sin embargo, no se ha hecho aún una construcción social de cómo se reproduce este sistema de opresión a nivel del sonido. Por eso yo realicé un estudio de caso de la producción de la voz de los personajes del popular videojuego de aventura Super Mario Freddy World poniendo especial énfasis en la producción sonora de la Princesa Peach, la cual en este juego toma un papel protagónico al convertirse en uno de los personajes jugables. La producción sonora de Peach se comparó con la de sus contrapartes y se destacaron las veces en la que esta estuviera mediatizada por una sobre caricaturización de su personaje y la representación de una feminidad que respondiera a expectativas masculinas tradicionales. En un segundo paso, abordé la percepción de su voz a través del análisis de los comentarios de un video traducido como "La

evolución de la voz de la Princesa Peach de Super Mario" en YouTube. La mayoría de los comentarios, y los más votados, describían cómo la voz de Peach se había agudizado o rejuvenecido a lo largo de los años.

Quiero explicar un poco más esta fase. Hay un video en YouTube que se llama, como mencioné, "La evolución de la Princesa Peach de Super Mario" en inglés. Tenía cerca de 3,4 millones de visitas y muchos comentarios, miles de comentarios. Tomé todos los comentarios que tenían más de 100 "me gusta", que eran cerca de 20 o 30 y analicé de qué era lo que hablaban; y de lo que más hablaban era cómo la voz de Peach se iba agudizando, rejuveneciendo, a lo largo de los años, a medida que iban pasando los juegos. Después, para entender cómo su voz era percibida y el efecto que esto tenía en los jugadores, realicé un test de percepción más controlado y a partir de los resultados realicé una categorización de perfiles de jugadores en base a sus respuestas. Este test se basó en las propuestas de Philip **(no se entiende 39:17)**<sup>9</sup> sobre análisis semánticos y sobre semiología general, donde le pedí a las personas describir la voz de Peach. Ellos no sabían que era este personaje, tampoco les mostré una imagen, solamente la voz, y tenían que



9. Posterior consulta a los autores, la referencia es a Philip Tagg.

poder describirla. Luego tenían que indicar a qué juego creían que pertenecía este personaje, con qué tipo de juego. Y luego, qué tanto se imaginaban a este personaje en un juego de aventuras y por qué. A partir de esto realicé una categorización de perfiles, y uno de los perfiles propuestos de jugadores da cuenta del efecto que los juegos tienen sobre la subjetividad de los jugadores, al sugerir que los jugadores con mayor experiencia y conocimiento sobre la identidad de la voz de Peach son los que encuentran aún más violenta su voz y quienes menos la ven como protagonista de un juego de aventura. Eso. Ahora Ariel va a pasar a hablar acerca de sus trabajos.

### Ariel Grez:

Sí, bueno, yo estoy trabajando sobre esos dos juegos, que son dos juegos clásicos de los 90, son Chrono Trigger y Final Fantasy VI. Estoy trabajando acerca de las representaciones de conflicto que hay en esos juegos. Entonces, tomé la situación más repetitiva de ambos juegos, que es la situación de combate, cuando los protagonistas pelean con monstruos y dragones, etc. y en ese espacio estoy aplicando distintos métodos de análisis para comprender cuáles son los procesos comunicativos que se generan con los jugadores.

Una cuestión que encontré interesante, es que, si uno lo mira desde el punto de vista de la normatividad de los juegos, hay varios campos en los que hay cruces, en el sentido de que, en un videojuego, como es un tipo de medio que requiere de la interacción del jugador, se están cruzando siempre varios marcos éticos, o varias normatividades. Porque, por una parte, está lo que piensa el jugador acerca del conflicto y cómo evalúa el jugador un conflicto cotidiano, por ejemplo. Está cómo evalúa la sociedad representada en el juego, el conflicto dentro del marco de una narrativa de una ficción. Pero también hay una cuestión que para mí resultó mucho más interesante que es cuál es la normatividad de las reglas del juego sobre el conflicto, o sea, lo que pueden y no pueden hacer los personajes, qué les da más puntos, qué le da menos puntos, cómo se gana y cómo no se gana. Y ahí eso yo lo relaciono con la música y le aplico distintos sistemas de análisis, por ejemplo, el semiótico de **(no se entiende 41:48)**<sup>10</sup> o análisis más formal, análisis estético también, desde la teoría de Katya Mandoki, distintos métodos de análisis. Ahí he ido llegando a la conclusión de que ambos juegos tienen

proyectos políticos distintos de fondo. Y eso uno lo puede trazar en todos sus componentes, incluyendo la música que podría parecer que es una de las cuestiones más accesorias, porque en el fondo es una musiquita media repetitiva que uno escucha al menos unas ocho horas de loop mientras juega el juego, pero también hay elementos estéticos en esa música que te hablan de proyectos de cómo entender el conflicto.

Tengo ya un par de ponencias en las que hablo sobre esto, y, en el fondo, el Final Fantasy VI responde a un proyecto más unívoco, por decirlo de alguna manera, con una narrativa más lineal y con una épica del combate más tradicional en el sentido de calabozos, dragones, etc. Y cuando apliqué el test de recepción en este juego, los jugadores tomaron consenso de que así era, es decir, "esto me suena a una princesa y la cuestión..." cosa que en realidad no era tal, no es esa la historia que se narra en el juego. Mientras que por el lado de Chrono Trigger hay una cuestión más expansiva, por decirlo de alguna manera, el conflicto no se separa de una línea narrativa, a diferencia del otro juego, donde el conflicto se presenta como una situación excepcional y muy importante. En el juego de Chrono Trigger se hace mucho más difícil separar la exploración del conflicto y eso en gran medida es por cómo se presenta la música y también la gráfica, pero no tengo competencias para meterme en eso todavía. Entonces, a mí lo que me interesa es después llegar a otras cuestiones referidas a la recepción y ahí yo lo puedo cruzar con otras cuestiones como cuáles eran las intenciones de los compositores, porque como son juegos más o menos famosos están descritas en entrevistas, y ahí hay cuestiones interesantes que uno puede notar que hay disonancias entre lo que proponían los compositores y lo que se logra después, y, lo que es muy importante también, las estrategias comerciales de ambos juegos, cómo se presentaron en sus momentos y cuáles eran sus públicos objetivos, que eran distintos. Pero eso lo podemos hablar en otro momento. Mi punto es que los juegos de video son un medio en el que uno puede hacer un análisis profundo sobre las relaciones sociales que se están tratando de articular y, también en vínculo con lo que plantea Daniel, son parte importante de la construcción de personalidad de muchas personas, no solo de personitas, porque ya el juego de video no es un medio propio de los niños como se pensaba en los 90, sino que ahora el videojuego es cotidiano para muchos

10. Posterior consulta a los autores, la referencia es a Philip Tagg.

adultos, es un elemento importante en la sociedad y analizable desde el punto de vista estético, ético y también técnico-musical.

Para redondear esta presentación, ¿qué viene para LUDUM? Para LUDUM vienen hartas cosas, estamos ansiosos de contarles. Por una parte, **algo que hemos estado intentando levantar es una línea de extensión.** Tenuemente estamos empezando una relación que hemos tenido con el programa DASE y hemos estado en colegios haciendo actividades, y como es un tema que interesa mucho a los cabros, en general aparecen. El planteamiento que tenemos como LUDUM es que el videojuego es un medio para discutir otras cosas, se pueden establecer discusiones bien constructivas con los muchachos. Y claro, el gancho es que Mario Bross y lo que sé. Pero llegan y uno puede hablar de cosas más serias. Por ejemplo, yo hice una clase hace poco sobre la historia de la música en los videojuegos, partiendo desde Pong y sus soniditos, entonces los muchachos juegan al Pong, de ahí tienen que reflexionar sobre lo que pasaba en esa época y por qué los juegos eran como eran y cómo son ahora, etc. Y es una de las cuestiones que nos alegra mucho hacer.

Bueno, como decía Daniel, nosotros estamos vinculados con el grupo más grande de ludomusicología en el mundo. La ludomusicología es algo bastante chico, así que decir que es el más grande es correcto, pero tampoco es una masa de personas increíble, aunque sí hay una red en la que nos hemos logrado instalar y estamos en una conversación fluida con ellos para tratar de fortalecer un espacio hispanohablante de investigación en este tema, porque no hay. Hay puros personajes que hicieron alguna ponencia por ahí, pero no hay bibliografía como para partir, entonces nos llegan muchos comentarios de cabros que están tratando de comenzar en investigación en este ámbito y no saben por dónde partir porque no hay nada. Entonces **para nosotros es súper importante que ya haya una base de investigación, empezar a publicar investigaciones nuestras, pero por qué no también traducciones de textos que han sido fundamentales para el levantamiento del campo a nivel internacional.** Estamos buscando financiamiento, como les dije, **nadie tiene horas para hacer investigación,** ha sido de ratos libres, a las 12 de la noche en la casa, y **sería re bueno poder profesionalizarlo,** por ejemplo, para tener un tercer encuentro, pero de carácter internacional. Nosotros el primer encuentro lo diseñamos como nacional, pero nos llegaron ponencias de otros países, lo que demuestra que hay interés en un espacio como este. Entonces estamos tratando de subir el nivel de alcance de lo

que hacemos. Postulamos a un par de Fondart para poder financiar nuestro trabajo el próximo año, si es que salen muy bien, si es que no salen, veremos cómo nos la apañamos, pero vamos a seguir.

Y a nivel de investigación, si uno mira el estado del arte lo que encuentra de análisis de videojuegos en general son estudios autoetnográficos: qué es lo que me pasa a mí cuando juego a este juego, y en general es el juego favorito del investigador, lo que también afecta el asunto. **Nosotros lo que estamos tratando de inventar es generar un método para hacer análisis, pero intersubjetivo.** Probablemente no podamos salir todavía del trabajo autoetnográfico, porque es lo que conocemos y por ahí estamos yendo, pero sí cómo los ponemos en relación para que haya una discusión sobre esas experiencias personales que se dan al jugar un videojuego, al escuchar jugar un videojuego. Porque, como dije antes, para nosotros el núcleo de este problema no son los videojuegos, sino que la interactividad y cómo el escuchador determina lo que ocurre al jugar un videojuego. O sea, el diseñador del juego puede tener en la mente todo un plan de cómo va a ser, pero siempre pasa que el jugador decide. Por ejemplo, un juego de disparos y el jugador dice "ay, ¿qué pasa si no le disparo a nadie?", se transforma en otra performance. Y eso es lo que nos interesa a nosotros, esa cuestión interactiva que hay en ese espacio.

Por último, algo que para nosotros es muy importante es **vincularnos con todo el sector productivo,** porque Chile tiene una industria de videojuegos que está en un proceso de desarrollo (no existía hace cinco, diez años) y ahora hay bastante desarrollo, juego de alcance internacional, consolas grandes, etc. Nosotros ya tenemos contacto con los productores de música y videojuegos, también con algunas de las empresas, y nos interesa no hacerle el quite a esa discusión. Otro de los problemas que trae el videojuego a la mesa es que es un medio mercantil. Es un juego que está sujeto a todos los vaivenes del mercado, porque son empresas muy grandes; en general, para armar un videojuego ahora se requiere un equipo grande de personas. Entonces, te obliga a ponerte en el medio de ese problema y a discutir cómo esos "tironeos" del mercado afectan, no afectan, posicionan ciertos conceptos, no los posicionan. Entonces para eso es fundamental hablar con los protagonistas de esa historia, que son los tipos que están tratando de ganarse la vida haciendo música de videojuegos hoy por hoy. Sus historias son re interesantes, siempre los vamos a incluir en nuestras actividades, estuvieron en nuestro primer encuentro, van a estar ahora en el encuentro de octubre, y esa es una perspectiva de nosotros.

Y, por último, también hay gente que se trata de ganar la vida haciendo música de videojuegos no para los videojuegos, sino para los fans de videojuegos. Ahí hay varias bandas que son re choras, es muy entretenido ir a esos conciertos que son un antro lleno de ñoños bailando una versión cambia de cualquier... no sé, el tema de Mario Bross, y eso es muy interesante en el sentido de que también te permite estudiar cuestiones sobre la fanaticada y la relación con la performance en vivo. Hay un montón de cosas que se pueden hacer ahí también, eso es muy interesante, y aparte muy entretenido ir solo a esos conciertos. No vamos a dejar de ir a esos conciertos, pero también podemos estudiarlos. Entonces también nos interesa tener vínculos con ellos, porque, al menos como el medio es chico, y con esto cierro, a todas las personas que están participando de alguna u otra forma del tema de la música en los videojuegos, le interesa que hay la mayor cantidad de actividades, sea de investigación, sean ñoñas, sean fomes, sean entretenidas, da lo mismo; porque ellos ven una oportunidad en juntarnos a hablar del tema y a cambiar un poco el medio que es bastante árido para todos los que participamos de esto. Así que bueno, eso es LUDUM, este es nuestro hermoso logo hecho por el artista Paulo Morales, y pueden

seguirnos en redes sociales. Dense una vuelta los días del encuentro que son el 3; 4 y 5 de octubre en la Facultad o, bueno, donde pueda ser y también habrá un día que va a ser probablemente, adelante, acá. Así que eso, muchas gracias.

**Eleonora Coloma:**

Entonces ahora hacemos nuestra primera pausa de café, todo el mundo quería tomar café luego. Agradezco a LUDUM, a Daniel Miranda, Ariel Grez, Sean, Felipe y volvemos en 15 a 20 minutitos más.





## OBRA ESQUINAS PARA FLAUTA, ELECTRÓNICA Y VIDEO.

Departamento de Sonido.

Interpretación Alejandro Lavanderos.  
Composición Guillermo Eisner.

### Eleonora Coloma:

Entonces tenemos dos presentaciones ahora. La primera es la obra Esquinas presentada por el profesor Guillermo Eisner del Departamento de Sonido. Lo que vamos a ver ahora es la interpretación de la obra "Esquinas para flauta, electrónica y video". Y discusión en torno a la estrategia de creación desplegada en el proceso de composición de la obra. Esta obra fue compuesta en 2016 por invitación de Alejandro Lavanderos, flautista, a componer una obra para flauta, electroacústica y video. A partir de fotografías de Luis Adrián Araneda. Se estrenó en el Festival Darwin Vargas de Valparaíso en el 2017, y se ha presentado en diversos festivales en Chile, México y Argentina. Esta obra fue nominada a los premios Pulsar 2019 en la categoría de "Mejor artista de música de concierto". Luego tendríamos la ponencia del profesor Rodrigo Bruna que la presento cuando sea el momento. Entonces, adelante.



### Guillermo Eisner:

Hola, muy buenas tardes, buenos días, todavía. Muchas gracias por la invitación y por la organización, la producción de este encuentro. Con Alejandro venimos trabajando este proyecto hace ya varios años, en sus distintas etapas. Como decía Eleonora este proyecto surgió por invitación de Alejandro. En un momento Alejandro se acercó a un grupo de compositores para que con un mismo grupo de imágenes hiciéramos una obra musical. El pie forzado estaba en que el compositor fuera la misma persona que hiciera las imágenes, que hiciera la parte visual de la obra. Lo que también en mi caso consistía un desafío importante desde el hecho de que yo no soy un artista audiovisual. Tuve que desafiarme a mí mismo en dominar una herramienta de edición de video, etc., etc. Entonces, la idea era cómo con el mismo grupo de imágenes, fotografías fijas de Luis Adrián Araneda, un fotógrafo chileno-francés, cada uno pudiera crear un relato visual, un relato musical, en definitiva, un relato audiovisual. Y en el camino a esto se sumó a que yo empecé a realizar mi Doctorado en composición, entonces esta obra pasó a ser parte de mi portafolio de obras del Doctorado donde estaba trabajando justamente estrategias de composición en obras intermediales, es decir, donde hay más de un medio de expresión en un artefacto artístico, en este caso. Entonces, esta obra se sumó a ese proceso de trabajo y luego vino el proceso de composición, ensayo, estreno, grabación -el año pasado la grabamos en estudio-. Hemos estado tocándola, Alejandro la ha tocado en varias oportunidades, también la han tocado otros flautistas durante este proceso. Alejandro.

### Alejandro Lavanderos:

Gracias por la invitación. Bien cortito, tiene que ver con complementar lo que ha dicho Guillermo con relación a la historia. El exilio llevó a mucha gente a diferentes países, fue el caso de este amigo y su familia. Ella fue la primera arquitecta chilena que encontró trabajo en París como profesora en una universidad, casi inmediatamente después del golpe y él siguió sus estudios también de arquitectura y siempre estuvo trabajando en la fotografía. Es una conexión porque pasó a ser profesor

de esa universidad, de esa escuela de arquitectura en París, e hizo la conexión fotografía-arquitectura que es una de las asignaturas que se imparten hoy día en esa escuela. Luis Adrián Araneda, tú lo conociste porque te alojaste en la casa justamente cuando él estaba ahí. Siguió, diría, una evolución muy interesante, porque de las fotografías arquitecturales -se podría decir de geometría- pasó a las texturas, a los colores y todo lo que ustedes ven en imagen que está tratada por Guillermo son fotografías que uno si las mira parecieran realmente cuadros pintados y en evolución. Esa cosa a mí me interesó -somos prácticamente hermanos de vida con él- y se me ocurrió la idea de convocar algunos compositores y el pie forzado, como decía Guillermo, era utilizar ese material de base. De ahí salieron tres obras, la de Guillermo es una que trabaja en el movimiento del material de Luis Adrián. Hay otra de Cristián Galarce que la trabaja más bien fija, como si fuera una diapositiva. Y finalmente otro compositor argentino bien conocido en el ámbito de la música electrónica, Ricardo Mandolini. Él dio la autorización para que su obra que es para cuarteto de flautas usase también la imagen, cosa que también hizo Cristián Galarce. Con esa trilogía se armó este cuento y lo que ustedes van a escuchar ahora es también un poco de entrenamiento de la flauta y la dimensión del uso de las llamadas técnicas contemporáneas de ejecución. Estas han estado ya un poco en caída. Tuvo una fuerte presencia en la década del ochenta a través de los libros de **(no se entiende 1:30:49)**<sup>11</sup> y luego en el sector norteamericano con otro flautista que las denominó como las famosas técnicas extendidas del instrumento. Hay una controversia ideológica que habría que subsanar en nuestros alumnos. En fin, la obra lleva por título Esquinas y la escuchamos.

#### Guillermo Eisner:

Sí, antes de escuchar la obra, simplemente explicar que el título está tomado de la influencia del medio visual que eran estas imágenes. Después de estudiarlas a fondo, seleccionar entre todas las imágenes llegué a esta idea de esquinas. **Esquinas como un espacio de encuentro, un espacio también de divergencia, de desencuentro. Es un espacio físico, es un límite.** Justamente esta pieza también está habitando un espacio súper liminar en el sentido de que es una obra de concierto, es una obra audiovisual, que está jugando ahí entre esos espacios, entonces de ahí viene la idea de esquinas. Como decía Alejandro, tiene algunas técnicas extendidas del instrumento, hay también electroacústica, toda la electroacústica es procesamiento de

estomas de flauta. En este caso es una obra con electroacústica fija, no hay tiempo real, está todo grabado lo que está en la pista. Entonces, vamos a preparar aquí...

**(1:33:20 a 1:41:26 Interpretación obra Esquinas para flauta, electrónica y video)**<sup>12</sup>

#### Guillermo Eisner:

Muchas gracias, Alejandro. Bueno, desde mi rol y actividad como compositor, el desafío justamente estuvo en cómo las imágenes eran elementos que podían ser tratados como música, desde el movimiento, desde la luz. Entonces lo que yo estoy intentando hacer es nada más que traspasar ciertas herramientas y estrategias de composición musical al medio visual. Hay ciertas ideas de contrapunto, de sincronización, etc. Solo estoy tratando de ampliar el espectro sonoro en el medio visual. En el medio visual hay ciertas cosas que son muy concretas, pero finalmente es bastante abstracto lo que estamos viendo, porque está tratado como sonido, **la búsqueda está en ver la imagen, el movimiento y la luz como material sonoro, como una ampliación del medio sonoro.** Entonces también la idea de Esquinas tiene que ver con eso, lo que les decía antes, este espacio de encuentro, de desencuentro, de líneas que van a encontrarse y que no llegan, aunque por momentos sí lo hacen. Ese es el trabajo que hemos intentado plasmar en este caso. No hay una historia, sino que simplemente imagen, sonido, movimiento, imagen en movimiento, sonido que están convergiendo para crear una ilusión, un relato abstracto. Así que nada, muchas gracias por la invitación a compartir este proceso. Gracias a Alejandro, también. Alejandro hoy en día vive en Chiloé e hizo el esfuerzo de estar aquí hoy día con nosotros porque también era interesante poder mostrar el trabajo en este contexto. Eso, muchas gracias y luego comentamos.

#### Eleonora Coloma:

Ok, muchas gracias a Alejandro, a Guillermo. Me toca presentar entonces ahora la ponencia del profesor Rodrigo Bruna del Departamento de Teatro, "Antecedentes de la instalación arte en Chile: contingencia política y experimentalidad". El profesor Bruna es actualmente doctorando en Artes con Mención en Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica de Chile y doctorando en Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Barcelona programa de co-tutela. Así que los dejo con el profesor Bruna.

11. Posterior consulta a Alejandro Lavanderos, nos indica que posiblemente quiso referirse a los libros de Pierre Yves Artaud (Flûtes au Présent).

12. Alejandro Lavanderos interpreta la flauta travesera en interacción con electrónica y fotografías de Luis Adrián Araneda en video, proyectadas en la pared.

## PONENCIA “ANTECEDENTES DE LA INSTALACIÓN (ARTE) EN CHILE: CONTINGENCIA POLÍTICA Y EXPERIMENTALIDAD”

Departamento de Teatro

RODRÍGO BRUNA

### Rodrigo Bruna:

Bueno, agradezco la iniciativa de esta jornada. En mi caso voy a leer la ponencia, me parece que también es más rápido y así tenemos un poco más de tiempo, porque me parece que **lo interesante es justamente después poder discutir y conversar** sobre las tres instancias que se han presentado. Esta presentación es una parte de la investigación y la verdad es que es un estudio de caso de, por lo pronto, lo que me interesa y de lo cual se constituye este trabajo. Creo que también es interesante que mi campo de trabajo son las artes visuales y no necesariamente la teoría ni la historia del arte. Las artes visuales, en el sentido de artista visual, entonces **me he incorporado a este trabajo investigativo dejando de lado mi trabajo como artista** y pensando en el trabajo de otros artistas, lo que también ha sido para mí un trabajo interesante en el sentido de poder ver el proceso de creación que tienen otros artistas, principalmente en **una práctica que ha tenido poco espacio investigativo**. No así desde el punto de vista creativo, porque hablar de instalación en la actualidad es hablar de una práctica, de alguna manera, incorporada y validada por no solamente las artes visuales, sino que también en el caso mío que estoy en el departamento de teatro y, en general, las artes escénicas han incorporado esta práctica. Creo que de lo que no tenemos el mismo entendimiento es cómo se genera y cómo esta práctica de alguna manera tiene una estructura genealógica en la escena local que a mí, por lo pronto, me parece interesante poder desarrollar e investigar. Bueno, estoy diciendo esto porque estoy viendo que la presentación está un poco pendiente y, en este caso, este es solo un resumen de una de las partes de la investigación que fue hace menos de un mes presentada en un congreso en Portugal sobre investigaciones en arte y quise compartirla junto a ustedes hoy.

Antecedentes de la Instalación arte en Chile, contingencia política y experimentalidad. La contingencia política de los años 60 en Chile se ve reflejada en una escena artística que vive la inmediatez del aquí y del ahora como imperativo de trabajo. En respuesta a esa situación gran parte de los artistas del período

asumieron el rol activo frente a la revolución cultural que comenzaba a experimentar el país como resultado del ascenso de Salvador Allende. Las prácticas artísticas del período asumieron un compromiso político cuyo norte era frenar el avance del capitalismo y la mercantilización de la cultura. En este contexto surge un arte revolucionario, expresivo, metafórico que desborda los límites disciplinares con el fin de abrazar las posibilidades del espacio. Un espacio que, a su vez, recoge la urgencia de una obra que reivindica la participación activa del espectador. Estas primeras experiencias espaciales responden a un régimen efímero, que cuestiona el principio de trascendencia y el carácter mercantil de la obra. Son trabajos que **ponen de relieve el proceso y el carácter experimental de una obra que se entiende como posibilidad**. A la luz de estas primeras ideas la presente ponencia buscará comprender cómo influyó el contexto histórico, político y cultural en el surgimiento de la instalación arte en Chile. De igual modo, se intentará evidenciar las posibilidades y vínculos entre arte experimental y contingencia política. Para dar respuesta a estas preguntas analizaré dos obras: *Peligro* de Félix Maluenda y *Túnel Cinético* de Matilde Pérez. A partir de estos dos casos de estudio me propongo una metodología de trabajo centrada en el examen crítico de documentos escritos e imágenes relacionadas con las obras en cuestión. En atención a lo expuesto, estructuraré esta ponencia en tres partes: una primera orientada a revisar el contexto cultural del período, una segunda centrada en las obras en estudio y finalmente una tercera enfocada en sintetizar los resultados de esta indagación.

La cultura como agente de cambio. El 3 de noviembre de 1970, y tras unas reñidas elecciones, Salvador Allende asume el gobierno apoyado por el frente de izquierda conocido como Unidad Popular. Bajo su mandato se inició un proceso conocido como “la vía democrática chilena hacia el socialismo”, un programa político que buscaba cimentar las bases de un modelo socialista donde la soberanía era ejercida por los trabajadores y campesinos. Con el triunfo de Allende la cultura se convirtió en un agente de

cambio social y político que puso en crisis el modelo de sociedad capitalista imperante en el país. A través de su programa de gobierno se garantizó el derecho a la educación y el acceso a la cultura para todos. Mediante estas políticas se puso énfasis en la formación de sujetos autónomos y críticos que aportaran a la creación de una nueva cultura que enfrentara la dependencia cultural impuesta por los países del Primer Mundo. Durante este período los artistas ponen en tensión la trascendencia y la autonomía de la obra, principios promovidos y validados por las instituciones culturales y por el consumo burgués. Estas nociones fueron cuestionadas por un tipo de obra que se nutre de la contingencia y el entorno social. A modo de ejemplo, podemos mencionar el cartel y el muralismo, dos manifestaciones que validan la calle como soporte mediante un mensaje directo que busca concientizar al pueblo de su propia identidad. Caso emblemático de este actuar fue el mural pintado en 1971 por Roberto Matta y la Brigada Ramona Parra en conmemoración del primer año de gobierno de Allende. Por su parte, el carácter representacional de la pintura es puesto en crisis como resultado del surgimiento de la abstracción y de las primeras prácticas objetuales. En este sentido, es importante destacar la aparición, a mediados de la década del 50, del grupo Rectángulo, colectivo que sentó las bases de la pintura abstracta en el país. Dentro de este grupo, es fundamental el aporte de Gustavo Poblete quien a fines de los 60 crea sus *Elementos de integración plástica*, piezas objetuales que buscaban integrar pintura, escultura y arquitectura. A través de este trabajo Poblete valida la autonomía formal y estética de una obra que, a primeras luces, contaría el discurso político que asume el arte y los artistas a fines de la década del 60.

*Peligro* de Félix Maluenda. En este contexto de cambios y reivindicaciones emerge la figura de Félix Maluenda, un escultor comprometido con el hacer artístico y político del momento. Su búsqueda en el campo de la escultura se nutrió de un discurso que pone en evidencia la muerte y los estragos de la guerra. En 1967, y bajo estas premisas discursivas, Maluenda realizó la obra *Avión norteamericano N17 531 derribado en Vietnam el día de mi cumpleaños*, una pieza compuesta de un fragmento fuselaje intervenido con luces y sonidos que fue emplazada en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago. Mediante esta concepción escenográfica esta obra nos evoca los horrores de la guerra a través de un remanente bélico recontextualizado. Los aportes de esta obra, le permitieron a Maluenda incursionar en 1969 en un trabajo colectivo titulado *Peligro*, pieza multidisciplinaria que se emplazó en el hall de la Escuela de Bellas Artes de Santiago. La obra se organizó a partir de fragmentos de aviones que se mezclaban con



proyecciones de diapositivas y películas que recogían escenas bélicas. **Estas escenas serán acompañadas de una ambientación acústica en la que se alternaban sonidos de balas, bombas y piezas musicales. El trabajo se complementó con el dibujo de siluetas humanas sobre el suelo que dialogaban con el actuar de los bailarines.** *Peligro* es un ambiente cinestésico que **potencia el encuentro transitorio de experiencias y materialidades en un espacio determinado, un encuentro donde el espectador se transforma en un agente dinamizador de la obra.** Los participantes de esta experiencia forman parte de una escenografía creada por el artista en respuesta por la violencia y la muerte que tiñen la contingencia. Mediante esta obra Maluenda pudo explorar las posibilidades que brinda el trabajo colaborativo entre disciplinas. Trabajo donde **las autorías se funden en una obra única y que pone de relieve la dimensión procesual y temporal de la obra.**

*Túnel cinético* de Matilde Pérez. En 1960 Matilde Pérez viaja a París gracias a una beca de estudio otorgada por el gobierno francés. En esta ciudad toma contacto con el artista húngaro Víctor Vasarely iniciando su camino en el arte cinético. Igualmente toma contacto con el artista argentino Julio Le Parc y con el recién creado Grupo de Investigaciones de Artes Visuales, instancia que le permitió conocer y ampliar su mirada frente a las posibilidades teórico-prácticas de la luz y el color. A su regreso, la artista comenzó a explorar de manera concienzuda las posibilidades del movimiento real de la luz como agente cromático. Producto de estas investigaciones, en 1964 crea una de sus primeras obras cinéticas: un círculo con pequeñas zonas de color iluminado que giraba a partir de un motor. En 1970 Matilde Pérez participó en la exposición colectiva *Arte Cinético* en Chile en el Instituto chileno-norteamericano, exposición que cuestionó los límites disciplinares y el rol pasivo del

espectador. En el contexto de la muestra, Pérez presentó *Túnel cinético*, un *environment* -ambiente- que consistió en un túnel de 4 metros de largo, por casi 2 metros de alto fabricado en madera y a partir de una estructura que reproduce un patrón de formas triangulares. Mediante sensores dispuestos en el suelo, la artista invitó al público a activar la obra mediante una iluminación secuencial que permitía ver 30 variantes de color. Esta acción permitió percibir un ambiente cromático-lumínico que radicalizó el vínculo entre obra y espectador. Pérez crea una experiencia de carácter procesual y lúdico que no fue comprendida por un amplio sector de artistas, quienes opinaban que su obra era fría, impersonal, centrada en problemas formales vinculados a la escena cinética internacional. Túnel cinético no responde al modelo de artista "políticamente comprometido" sino más bien **al artista investigador que centra su objeto de estudios en las lógicas perceptivas del movimiento y de la luz-color**. El no considerar el escenario político que vivía el país permitió a Pérez situar su obra en un contexto más amplio, que trasciende la contingencia, atendiendo al vínculo entre arte, ciencia y tecnología.

Contingencia y experimentalidad. La instalación es una noción de arte contemporáneo surgida en la década del 60 en el seno del minimalismo norteamericano y como resultado de una puesta en crisis de la obra como objeto transable y museable. En su condición de práctica de lugar, la instalación habita, utiliza, el espacio con el fin de generar experiencias perceptivas y cognitivas que relevan el papel del espectador como agente transformador del espacio y de sus significados. En igual sentido, la instalación rompe con la autonomía de la obra, para transformarse en un ente social abierto y participativo que pone de relieve la condición democrática de la obra. En vista de lo expuesto, podemos señalar que la obra de Matilde Pérez y Félix Maluenda constituyen un antecedente válido para entender el surgimiento de esta práctica en la escena local. En este sentido, la adopción del término *environment* -ambiente- para identificar estas prácticas nos permiten un estrecho vínculo semántico con este género. De igual modo, estas obras **ponen en crisis los límites disciplinares a partir de un quehacer exploratorio que incorpora nuevos materiales y recursos tecnológicos**, son obras que actúan en un aquí y en un ahora que pone en juego la transitoriedad y fragilidad de estas mismas. Asimismo, a través de estos trabajos evidenciamos el **naciente vínculo entre arte y tecnología, esta situación que no solo promovió una experimentación de carácter formal y estético, sino también potenció una mirada crítica del entorno y del uso de la tecnología**. Por su parte, la contingencia del momento determinó el surgimiento de un tipo de obra que asume el compromiso político como un deber en pro del cambio

social y la emancipación del pensamiento. Finalmente, y a modo de conclusión, puedo afirmar que tanto la contingencia política, como los procesos de experimentación e innovación tecnológica jugaron un rol relevante en estos primeros ejemplos de prácticas instalativas. A partir de esta práctica **se puso en crisis no solo el canon disciplinar imperante, sino también el rol pasivo del espectador**. Este último, se transforma en un agente dinamizador de la obra y consciente de los cambios que experimenta la sociedad.





## DISCUSIÓN PONENTES Y PÚBLICO

**Eleonora Coloma:** Bueno, le pido entonces a Sean, Felipe, Ariel (¿se fue Ariel?) ¿y Daniel? si pueden pasar. Ah, pero Daniel está. Y Alejandro no sé si... Alejandro tuvo que irse, sí. Faltan sillas, sí. Yo me quedo acá, así que no es necesario para mí. Ramillete de jóvenes artistas. Para partir esta conversación quisiera hacer un breve comentario respecto a lo que estoy presenciando y respecto a la realidad hoy día, no puedo ser ajena a la realidad. Quiero contarles que cuando imaginamos este encuentro, imaginamos esta sala llena, imaginamos mucha gente discutiendo. Mi más grande aspiración -y lo digo abiertamente- era todo el mundo agarrándose del moño. Somos poquitos hoy día, pero también esta es nuestra realidad. Yo he estado yendo a varias cosas desde que estoy en este cargo de Directora de Investigación y siempre son muy poquitos los que están. Entonces, quiero decir que he presenciado cuatro trabajos el día de hoy, todos muy motivantes para mi cabeza, para mi pensamiento. Cuando vi lo de Sean y Felipe no pude dejar de pensar, y perdonen la jerga, pero "cuando las ratas se transforman en artista", eso fue lo que pensé. Yo tengo un hijo rata, por eso lo digo. Y dije "qué maravilla lo que pasa cuando las ratas se transforman en artistas" porque se transforma en algo que golpea nuestra cabeza, que yo veo a mi hijo jugar el día entero y respeto mucho su opinión al respecto, pero no deja de inquietarme. Y cuando veo el trabajo de ustedes digo "esa sería una salida para esa inquietud". Escucho también el trabajo de Daniel y de Ariel, que no está, y me pasa un poco lo mismo, pero cuando los escucho a ustedes dos digo, y todo esto que estoy diciendo es para motivar a lo que podamos conversar hoy día, **"por qué esa reflexión no está en todos lados, por qué tenemos que escucharla en un encuentro donde nos juntamos 15; 20; 25 personas. Qué pasa con eso"**. Y luego veo la bellísima obra de Guillermo y tocada por Alejandro, bellísima realmente, y me pregunto siempre cuando voy a los conciertos de música contemporánea -y voy a ser muy honesta- por qué tenemos que ser siempre los compositores tan lateros y me encuentro con una obra que a través de lo que existe hoy día, que son los medios, es la imagen, el sonido, el cuerpo, ya que nuestra mesa es corporalidad y experimentalidad, el cuerpo de la persona aquí tocando, la historia que hay detrás, el exilio que a todos aquí nos toca; hace que se levanten mis emociones respecto a lo que estoy observando y eso creo que no puede dejarnos indiferentes. Y finalmente lo que nos muestra Rodrigo que tiene que ver con reflexionar, creo que no pudimos hacer mejor el programa Andrés, lástima que no está Luz, en términos de cómo fueron unos llevándonos a otros, en que nos hace observar **cómo los artistas se preguntan, reflexionan y finalmente cuál es nuestro vínculo con las acciones sociales**. Estamos con una toma, en este momento nuestra representante de la toma está ahí, y conversábamos en el café, yo trataba de explicarle mi punto de vista, ella el suyo, respecto a esta situación que estamos viviendo. Pero para mí **la crisis más grande es que hacemos cosas muy interesantes, hacemos cosas muy relevantes, pero parece ser que siempre nos estamos mirando a nosotros mismos**. Entonces yo les quiero dar la palabra a ustedes, respecto a lo que quieran ir comentando, y también al público, por si quieren hacer preguntas, comentarios, generar discusión. ¿Alguien quiere partir?

### Público 1:<sup>13</sup>

Tenemos una muestra de cartelitos, ahí dice "Estamos en toma", acá dice "Orlandini renuncia" que es nuestra temática de la toma. Escribimos éste recién, porque vemos que Orlandini no está acá, lo que nos parece extraño, y como decía la profesora, claro, nos encontramos muy pocas personas en una discusión bastante interesante. Pasa también que **muchas veces damos conciertos y nos encontramos las mismas personas en los mismos lugares, los círculos del arte. Y creo que eso es un fiel reflejo de lo que pasa en nuestra Facultad**. Nuestra Facultad está en crisis, de muchas formas. Cuando hablamos

13. De aquí en adelante, cada vez que las transcriptoras no reconocieron la voz del ponente opinante, indicaron el horario de su intervención lo cual mantenemos entre paréntesis. Como editores agregamos a pie de página quienes seguramente hicieron la intervención, en base al recuerdo de la discusión que se dio en ese momento. En este caso, posiblemente Mical Romero, estudiante de Interpretación en Cello.

14. Posiblemente intervención de Daniel Miranda.

de crisis no nos referimos solo a la crisis infraestructura, que es muy grave también. Sino que es una crisis económica, **es una crisis de representación, de falta de proyectos, es una crisis de qué pasa con el arte y la cultura en nuestro país, qué es lo que tiene que decir la Facultad de Artes respecto a eso.** Entonces, claro, si no estamos convocando es respecto a eso, de esas crisis que estamos viviendo, porque no **nos estamos involucrando con la sociedad.** Yo vi una foto de la exposición de ahora luego del break y veía la foto del triunfo de la UP, creo que se celebran 50 años de ese triunfo, y me pregunto cómo fue el proceso de los artistas del país de ese momento. Qué estaban haciendo los estudiantes y profesores académicos en la Facultad de Artes de ese momento. Me ha tocado leer muchas cosas y ver cómo ese tiempo pasado estaban mucho más avanzadas las discusiones que tenemos actualmente en algunas jornadas biestamentales que convocamos como estudiantes, en las que se presentaron algunos profesores del Departamento de Música. Nos pusimos a discutir eso, cuál era nuestro rol en la sociedad. Y claro, no podemos incidir en nada, la Facultad no tiene ninguna opinión ante el Ministerio de la Cultura, el Arte y el Patrimonio creado recientemente, y eso es porque no tenemos mucho que decir, porque tenemos una crisis interna que nos tiene así. Que nos tiene donde estamos pidiendo la renuncia del decano de esta Facultad, que es quien representa a toda la comunidad de esta Facultad. Y creo que para poder resolver ese tipo de cosas y para poder salir de esta crisis lo que necesitamos es unirnos como comunidad, como estamentos de esta comunidad y poder salir de ella. Nosotros ahora demandamos esto, la renuncia de Orlandini, porque creemos que ha sido un obstáculo para ello, sobre todo viniendo de toda esta movilización feminista del año pasado en donde sistemáticamente se ha denunciado profesores y sistemáticamente él ha sido una persona que ha resguardado a estos profesores, entonces ante esta desconfianza que hay ante el representante máximo de esta comunidad que somos la Facultad de Artes, no podemos sanarnos y recuperarnos de estas crisis. Así que creo que una respuesta a que nos encontremos tan pocas personas en temas tan interesantes, es la crisis que estamos viviendo.

**Ponente 1:**<sup>14</sup>

**(2:09:37)** ¿Puedo comentar directamente a eso? A mí me pasa que, al menos respecto a los videojuegos, yo sé que es difícil encontrar en general sistemas que no estén viciados por su historia, por el patriarcado, el capitalismo; pienso que los videojuegos no son excepción. Las tomas de muchas decisiones son por parte de las editoriales o desarrolladores en base a qué puede vender y qué no, por ejemplo. O en base al público objetivo hegemónico de hombres heterosexuales y esas cosas. Y ahí es donde también quiero ver la esperanza, al menos acá. Porque los videojuegos, en Chile al menos, es una industria incipiente, tal vez 10, 15 años y quizás debería pensar también que a través de nuestras investigaciones podemos llegar a las personas que están creando estos videojuegos y que están causando un impacto en las personas. Obviamente lo problemático de cómo funcionan los sistemas, y en especial después de la globalización, es que ya no funcionan solamente a nivel local o nacional, sino que afectan al mundo y no vamos a tener control sobre lo que crea Nintendo o Sony, pero igual puedo ver el progreso y creo que eso igual es importante recalcarlo. Por ejemplo, hace 10 años no se hablaba respecto al tema del género en los videojuegos y cuando empezaron a surgir estas críticas feministas en torno a los videojuegos, como por ejemplo con Anita Sarkeesian, hubo mucho empuje de vuelta. La industria no quería poder integrar esos progresos. Había recelo, incompreensión y agresión hacia las mismas críticas. Yo me acuerdo que se hacían juegos donde ponían las caras de estas críticas feministas, donde el juego era golpearla, el juego era violarla, el juego era atacar a su familia también y era solamente porque estas comunidades de hombres, en los que se sentían seguros inicialmente, estaban siendo vulneradas. Y siento que eso pasa en muchas comunidades y muchos espacios, y quizás pueda pasar incluso en espacios académicos. Esto lo encuentro preocupante, porque hay tantos procesos que podrían estarnos llevando a mejorar la calidad de vida de las personas y que estuvimos tratando de trabajar en la Facultad y que estamos trabajando. Y me apena pensar que se siguen obstaculizando estos procesos por las decisiones de personas que se encuentran en posiciones de autoridad, cosa que ocurre en todos los

sistemas, incluyendo los videojuegos. Además, esto afecta a todas las vidas de las personas. Yo me he sentido afectado personalmente por lo que ha sido representado en los medios que yo vi durante mi vida, en especial con respecto a mi propia identidad. Y creo que es importante empezar a pensar, a **prestarle atención a nuestras decisiones, a nuestras posiciones y acerca del impacto que tienen estas en la comunidad y sus procesos creativos, productivos y en el mejoramiento de vida de las personas.**

**Eleonora Coloma:** ¿Alguien más de la mesa quiere comentar?

**Ponente 2:**<sup>15</sup>

**(2:13:20)** Yo. Para comentar y continuar también la conversación, creo que compartimos el diagnóstico de la situación de crisis que vivimos como Facultad. Pero pienso que esa situación de crisis que estamos viviendo en la comunidad local, es una representación de algo mucho más grave que es a nivel país, a nivel mundo. Estamos en una situación crítica en todas las esferas, pienso yo. Pero en particular, ampliándolo a la comunidad que es Chile, creo que vive una etapa crítica durante un periodo muy importante -que podríamos discutir para atrás dónde se genera esto- y pienso que lo que estamos viviendo hoy en día como Facultad de Artes tiene que ver con **una crisis del arte a nivel social que desborda mucho más allá de los límites de la propia Facultad y que desborda mucho más allá de lo que la Facultad tiene posibilidades de influir y de injerir en ella.** Por supuesto que hay problemáticas muy puntuales como las que surgieron el año pasado en la toma de género que habrá que discutir y ver cómo eso se puede ir avanzando. Pero acerca de esta misma situación, por ejemplo, por qué somos tan pocos, eso tiene que ver con otras cosas mucho más complejas que la misma situación de la contingencia actual de la Facultad. Ahora, tratando de ver el vaso lleno, que exista este espacio me parece muy valioso. Y pienso que es una respuesta a esta crítica, a esta crisis. En el sentido de que, bueno, ok, estamos en crisis, pero por lo menos estamos abriendo el espacio para encontrarnos, vernos las caras y conversar, porque por algún lado hay que partir. Y en ese sentido, este encuentro me parece muy valioso. Ingresé a la Facultad como profesor hace dos meses, no sé si existía o existió algún encuentro de este tipo en el que nos veamos y encontremos entre distintos departamentos. Pero es tremendamente valioso que eso se esté dando y que pueda continuar más adelante, porque justamente así es como podemos ir encontrando ciertas salidas, por lo menos en nuestra comunidad Facultad. Ahora, cómo salimos de esta crisis a nivel más grande, ese ya es un tema mucho más complejo y que creo que también desborda nuestras capacidades como institución. **Por supuesto que deberíamos estar influyendo en la cultura a nivel de país, lo hacemos. Creo que también es interesante ver cómo estas propuestas que estamos presentando hoy en día, también están pasando fuera de la Facultad.** Hay que preguntarnos qué pasa con la Facultad, por qué la Facultad no está haciendo eco de muchas de estas cosas que los profesores mismos estamos haciendo, pero resulta que **los profesores, los docentes, la comunidad académica, los estudiantes, estamos también llevando nuestra actividad creativa, artística, académica hacia otros espacios,** eso también es interesante. Pero eso no es una cosa que solo nos está pasando a nosotros, en todas las instituciones está pasando algo similar. Las universidades también son espacios que se filtran por la realidad externa y que es necesario que así sea, que nosotros salgamos hacia el mundo y el mundo también nos entre. Son espacios difíciles de penetrar, pero siento que hay poros por los que salir y por donde entrar, también. Entonces, me parece interesante discutir y pensar por qué estamos haciendo estas cosas fuera de la Facultad. Resulta muy valioso que este encuentro haya sido aquí, un espacio de la Facultad pero que habitualmente no

<sup>15</sup> Posiblemente intervención de Guillermo Eisner.

<sup>16</sup> Posiblemente intervención de Rodrigo Bruna.

está ocupado todos los días por la actividad diaria de docencia, sino que es un espacio más de extensión; lamentablemente hay muy poca gente, pero qué bueno que no está siendo en las Encinas o en Morandé o en Compañía, porque ahí es donde estamos todos los días. También es bueno salir de ahí, este espacio está abierto a la sociedad. Tenemos que pensar cómo llegamos nosotros a ellos. Pero creo que el hecho de que exista esta instancia ya es un buen síntoma de reflexión y de respuesta a este momento crítico.

### Ponente 3:<sup>16</sup>

(2:17:32) Creo que es como extraño estar hablando de cosas particulares sabiendo un poco la crisis en la que todos estamos de alguna manera y la visualizamos. Un poco también visualizando un contexto histórico, una mirada histórica. Creo que sí es cierto, y la presentación coincidió con hablar de un período que para muchos también es reivindicativo de un momento muy particular, y sobre todo para las artes visuales. Y llevándolo a la actualidad yo creo que sin haber existido tampoco políticas culturales en ese momento, principalmente en el período de los 70, sí había un proyecto. Yo creo que también nosotros, a mí por lo menos -no viniendo del campo de la historia- revisar esos momentos nos hace entender lo que nos pasa actualmente. Pienso que si los estudiantes también comprenden cómo ha sido el desarrollo de la Facultad y cómo fue lo que pasó posteriormente y por qué, no es mirarlo de una manera nostálgica, pero creo que mucho de lo que vivimos ahora tiene que ver con ese momento. Tiene que ver con un proyecto país que posiblemente ahora, con una institucionalidad cultural como puede ser el Ministerio, no da respuesta a necesidades muy puntuales. O sea, ahora hay política cultural, en ese momento no había política cultural, eran los intereses, pero había un proyecto país en donde todos se hacían partícipes -idealizado o como lo queremos ver, porque también uno se tiene que posicionar de una manera más objetiva y saber cómo se van desarrollando esos momentos-. Creo que, en la actualidad, lo que vivimos en la Facultad tiene que ver también con una construcción que no se ha podido recuperar. Todavía siento que la Facultad no está en el discurso de las políticas públicas, no incide en las políticas públicas y esa es responsabilidad de nosotros, y principalmente de los académicos, no de los estudiantes. Los estudiantes de alguna manera de lo que tendrían que dar cuenta es cómo aportar a esas miradas de políticas públicas, de cómo el discurso que nosotros estamos llevando acá en distintos ámbitos investigativos, de creación, realmente impactan en la comunidad; y no tan solo en la medida de la extensión que podamos hacer o la vinculación directa que nos pide la universidad, sino que cómo nosotros determinamos cómo se llevan esas políticas públicas. Y yo creo que ahí hay una discusión que tal vez no se ha hecho porque hemos perdido ese territorio. Yo creo que ese es el punto, y ese territorio se perdió en la medida que también (como los colegas hablan), en seguir siendo totalmente endémicos. O sea, **nos relacionamos y nos vinculamos internamente, nos validamos internamente, pero de alguna manera no impactamos en lo relevante en relación a la cultura.** Por ejemplo, en las actuales propuestas legislativas en donde de alguna manera se está decidiendo el futuro de la formación en la educación, y se está determinando un sesgo, creo que la Facultad no ha tenido ninguna voz, nada. No ha habido ni una columna pública, ni manifestación; posiblemente en el malentendido -nosotros podríamos pensar en teatro- de que podríamos estar felices y, lamentablemente no entendemos la política que se estableció. No es darle más cabida a la disciplina, sino que justamente es restringirla y ahí es donde la Facultad no tiene una voz ni un discurso con la cual confrontar ese tipo de problemas, porque **estamos en nuestros mundos de creación, de investigación, pero totalmente desvinculados**, y creo que ahí también es un tema para poder discutir: ¿cuál es nuestra mirada frente a eso que nos afecta? Nos afecta sobre todo en que hay un sesgo de un proyecto país que cada vez desarticula mucho más el campo de las humanidades -y en una mirada bastante amplia, no solamente en las artes- sin que nos demos cuenta. Yo creo que el hecho de que ahora la Facultad esté en crisis, parte desde ese interés de invisibilizar no necesariamente los problemas, sino que la voz frente a ciertas coyunturas que nos hacen estar ajenos sin discurso cohesionado frente a esos problemas, que son discursos de país. Yo creo que el discurso que tenemos en **la Facultad sigue siendo muy coyuntural, pero hay una**

**mirada de país a la cual nosotros no estamos dando respuesta.** Y creo que, por eso, si en algún momento la Facultad... y me gusta el trabajo de Sean porque yo sentía que ese videojuego era como la Facultad, era como el juego de la Facultad, toda esa condición de cataclismo era como el edificio de Compañía. Alguien estaba jugando y de alguna manera la iba desarmando. Yo creo que si en algún momento la Facultad se cierra vamos a pasar sin pena ni gloria, a nadie le va a interesar si se cierra la Facultad. Y si se cierra una carrera tampoco, **porque no estamos impactando.** Y colgándome de otra cosa con los muchachos que conversé, que eran del mismo grupo, yo les decía, claro, ahí nosotros tenemos una puerta que posiblemente no hemos pensado, el que se genere este núcleo de investigación en ludomusicología; y dijeron bueno, queremos vincularnos, hacer extensión. Y yo les dije, **quizás ustedes podrían ser la primera instancia en que la Facultad genere una patente que, de alguna manera, llevaría a la Facultad a subir, el upgrade, nos ponemos en otro nivel.** Entonces posiblemente que se potencien iniciativas como esa y que dentro de la Facultad generemos una primera patente, eso nos impacta a todos, porque de esa manera no sólo estamos generando una visibilidad sino que también estamos impactando en la comunidad, porque tal vez en la actualidad hay que bailar con la fea, si el mercado está pidiendo que las universidades generen patentes, bueno, generémoslas con sentido, patentes que impacten, no patentes que lleve a las empresas y monopolios a ser más ricos, sino que tengan un sentido principalmente de impacto, que en este caso sería el campo que ustedes están investigando.

**Ponente 4:**<sup>17</sup>

A mí esto me hace recordar cosas como los cursos de interdisciplinariedad del año pasado. Yo estudié por los 2000 y me acuerdo que era una cosa que todos queríamos, se demoró 15 años en que sucediera y después cambiaron las generaciones y cambiaron las cosas que se necesitaban, y uno puede ver que la **universidad es muy lenta para reaccionar** a eso. Y, de todas maneras, ofrece mucha resistencia a los cambios culturales y eso me imagino que se traspasa también a estas cosas de normatividad de ciertas relaciones de poder. Entonces, estoy pensando que para estos cursos fue muy complicado encontrar profesores que quisieran trabajar en esta área porque es un área nueva, en la que uno se puede equivocar, donde se vuelve horizontal la relación porque... entre que no sabes mucho y todo el mundo puede saber ciertas referencias que tú nunca has visto... lleno de errores. Yo entiendo que esto finalmente no salió muy bien evaluado -habría que preguntar cómo se está evaluando- y la mayoría de los profesores vieron esto y, bueno, entonces nos vamos, porque se está usando a los profesores como fusibles. O sea, está mal porque es culpa de los profes. Yo me salí de ese curso por lo mismo, porque no tenía sentido, no entendía bien qué pasaba. Entonces yo agradezco también esta instancia, me resulta esperanzadora, pero también desde el lunes, martes, cuando empezó todo, lamentaba que lo hiciéramos ahora, como que sentía que esto me parece accesorio versus la gran discusión, hacemos esto, literalmente, sin la gente. **Si podemos mover esto de lo interdisciplinario, que tiene que ver también con cuestiones económicas porque los departamentos tienen que autofinanciarse, entonces cada departamento se parapeta y nadie quiere juntarse con otro porque "cómo nos dividimos eso", esas son prácticas que en el fondo rompen ciertas confianzas y egos, finalmente.**

**Ponente 5:**<sup>18</sup>

Yo hace harto tiempo ya que no tengo ningún vínculo con la Facultad. Estudié mi Licenciatura, Magíster, fui mucho tiempo ayudante en Las Encinas, pero de todas maneras me gustaría decir algo porque me parece un tema muy interesante. Me gustaría rescatar

17. Posiblemente intervención de Sean Moscoso.

18. Posiblemente intervención de Felipe Weason.

19. Se presume que lo que se indica es Universidad Finis Terrae.

20. Posiblemente intervención de Ariel Grez. Indicado por las transcriptoras en reconocimiento de su voz.

algo de la presentación de Rodrigo, básicamente la figura de Félix. Encuentro que Félix es una figura increíblemente poderosa, importante, relevante, sobre todo en este tipo de discusiones. Y Félix volvió a la Universidad de Chile una vez. Se volvió a la democracia en los años 90 y Félix encontró la Facultad de Artes en Las Encinas un lugar muy poco amigable y terminó escapando (**no se entiende 2:28:22**)<sup>19</sup> Finis Terrae; encuentro que es súper duro. Félix, creo yo, es uno de los escultores más importantes de Chile y tal vez uno de los menos representados en la teoría o historia. Es esperanzador que se está estudiando su obra, y digo que es importante la figura de Félix porque es un tipo que lo desbordó todo, en muchos sentidos, es súper inclasificable qué fue lo que hizo, y al mismo que es muy inclasificable es muy experimental (**no se entiende 2:28:56**), es infinitamente político (**no se entiende 2:28:59**), está en un límite ahí muy interesante, muy poderoso y encuentro que es una figura que de repente los estudiantes podrían recuperar, estudiar. Porque, al menos el tiempo que me tocó ser ayudante a mí, uno veía un profundo conservadurismo por parte de los estudiantes de pregrado. Eso es uno de los temas que hizo que yo me saliera de la Facultad. Gente que, básicamente, quería repetir los mismos patrones. Y, al mismo tiempo, fue un momento donde hubo mucho paro, mucha toma, mucha reflexión crítica -este tipo de críticas también- y yo decía: por qué eso no se refleja en la práctica artística, **por qué no hay un flujo real entre arte y política, no panfleto, no conservadurismo, sino que algo entremedio donde la crítica es una crítica que se expresa en la obra, va de la obra a la sociedad y se devuelve.** Siento que hay algo poderoso de lo que pasó en los 60 y los 70, y que habla sobre una relación muy fluida, muy orgánica entre arte y política y que, yo creo, hemos perdido. Lamentablemente, los alumnos de pregrado, por lo menos lo que me tocó ver a mí, no lograban conciliar sus prácticas políticas a práctica artística, crítica (**no se entiende 2:30:27**) deconstructiva. Encuentro que es un momento, sobre todo si estamos hablando de cursos que lo deconstruyen todo, en que deberían deconstruir las obras, las prácticas y la forma de presentar. Todo en absoluto. Siendo autorreferente, el trabajo que presentamos con Sean de alguna manera intenta hacer esa pega en relación a los videojuegos. Nosotros, volviendo a lo del "rata", no somos de la generación rata, somos bastantes más viejos. Encuentro muy de la sangre esto, podría ser un "rata-art", hay algo ahí... pero eso, siento que **la discusión artística tiene que ser traspasada a la obra, es una necesidad, es una obligación por parte de los académicos, de los artistas, y también de los estudiantes.**

**Eleonora Coloma:** ¿Alguien más? Sino comento yo.

**Ponente 6:**<sup>20</sup>

Bueno, al igual que lo que comentaba Sean, era extraño venir acá. Hay gente que sencillamente tomó la decisión de no aparecer hoy día y lo entiendo, yo estuve también pensando qué hacer, pero había un compromiso y acá estamos. Y quería comentar dos cosas en torno a eso. Lo primero es que independiente de todo lo que se pueda conversar sobre la crisis actual en la que está la Facultad; que es una crisis bien particular porque, claro, está siempre el comentario de que "la Facultad de Artes está en crisis", etc. En el fondo, ya llevamos no sé cuántos años en crisis de corrido, entonces la cuestión deja de ser aguda y pasa a ser crónica, uno deja de percibir los síntomas más agudos de esa crisis. Pero esta crisis es bien particular, porque hay un tema de confianza sobre la mesa que es difícil de trabajar. Y aquí, el aporte que yo quería hacer, es que independiente de lo que hagamos, todos queremos que esta crisis llegue a buen puerto, y si estamos acá es una demostración de que le tenemos cariño a la institución, también. Pero yo siento que la confianza, cuando se pierde, solo se puede reconstruir con actos concretos. Entonces, siento que estamos en un momento en que la inacción por parte de cualquiera de los actores que está involucrado, no contribuye. No lo digo por esta sala, de hecho, no venir es una acción, también. Sino que lo digo porque espero que haya más posicionamiento de los miembros de esta comunidad. Los estudiantes han sido súper claros y enfáticos en su posicionamiento, es evidente, está descrito. El decanato ayer saca una declaración en la que se hace explícito el posicionamiento. Pero todavía me faltan miembros de la comunidad que expliciten qué están pensando, para, por lo menos, poder ahí tratar de

empezar a inventar un camino por el cual salir. Por lo tanto, en ese sentido, yo espero y entiendo que mañana hay Consejo de Facultad, y espero que ahí representantes de los académicos también expliciten sus puntos de vista. Porque a mí me complica eso, no tener claro qué es lo que opinan todos los colegas sobre una cuestión súper radical que se está planteando en este momento. Y por el otro lado, para vincularlo también con lo que estamos conversando ahora, esa confianza yo creo que se construye con hechos concretos no solo a nivel de personaje adentro de la institución, sino que también para afuera. Si la Facultad de Artes no tiene vocería en el marco institucional es porque **han faltado hechos concretos, ha faltado vinculación con los actores que están construyendo el campo cultural**, y por distintas razones. **Y ahí pienso que es fundamental lo que se está hablando en torno a la conexión arte y vida.** De hecho, yo no sé cómo puede estar separado eso. Yo no puedo, por lo menos. Y tampoco la academia. No tengo la capacidad de dissociarme entre un académico y que después "hago otras cosas". Yo siempre he estado involucrado en actividades de activismo político, y eso permea mi creación artística y mi investigación. Por lo mismo, es que estamos tratando de agarrar el tema de los videojuegos desde una visión compleja que involucra aspectos de relaciones de mercado, de relaciones éticas, etc.; porque no se puede hacer de otra manera críticamente. Si es que nos ponemos a analizar el videojuego solo como objeto estético, para mí se acabó el juego, mejor no lo hago. Es ridículo. Entonces, en ese sentido, creo que es importante que este tipo de encuentro nos lleven a reflexionar sobre nuestras prácticas, en qué vida se inserta esto. **O cuál es la vida que estamos viviendo con nuestras prácticas artísticas y con quién estamos caminando.** Para mí de eso se trata, un poco. Me pasa que ese cuestionamiento es lanzarse al vacío, al menos como artista. Uno puede llegar y quedar autocuestionado en su fuero interno de que estás haciendo algo que, a lo mejor, no tiene conexión con nada. Pero ese es un momento seminal de creación brutal, lanzarte al vacío y no encontrar el piso también puede ser energía creativa. Entonces, siento que falta debate, pero no solo el debate formal de hablar de lo que hacemos, de la disciplina desde nuestros propios marcos disciplinares; sino que también me falta una conexión vital. Por eso el tema de los videojuegos me funciona con los cabros de LUDUM, porque tenemos una experiencia vital ahí. Nosotros vibramos con la cuestión, nacimos en eso, y a partir de eso queremos, no conectar con la vida, vivir nuestra propia vida. No es necesaria la conexión con la vida porque nosotros estamos vivos. A mí me complica esa disociación que siempre empezamos a hablar, que **la Facultad de Artes no está vinculada con el medio... ¿por qué son cosas distintas? ¿en qué momento la Facultad de Artes quedó parapetada y dejó de ser parte del concierto cultural?** Y claro, ahí uno puede ver fechas, hitos específicos, modos de gestionar la universidad que fueron haciendo que eso pasara, pero estamos en un momento en el que creo que es urgente que se considere revertir esta situación. Y con eso termino. Yo vuelvo al tema de los hechos concretos, de repente puede parecer "simpático" lo que hacemos con LUDUM porque "videojuegos" saca muchas sonrisas, me gusta eso, que la gente sonría. Pero, en el fondo, lo que hacemos es conectarnos con la vida de personas reales que vibran al igual que nosotros con lo mismo, solo que ellos lo hacen de otras maneras. A nosotros nos gusta la academia, también lo queremos hacer por este lado, hacer creación artística, pero cuando nos juntamos y nos miramos a los ojos con esas personas, sabemos que tenemos algo en común. Y para mí eso no es poesía, es lo concreto, es por lo que yo me agrupé con gente para hacer activismo político, es por lo que fui dirigente estudiantil. Y creo que todos los que estamos en la universidad tenemos algo de eso, porque por algo decidimos integrar una institución y formar parte de algo más grande que nosotros mismos para tratar de cambiar algo en la sociedad. Porque si no, quizás estaríamos en otra universidad. Pero estar en la Chile no es tan grato, en el sentido de que tiene un montón de cuestiones no gratas, desde la infraestructura, y todas las cosas que uno puede hacer la lista. Pero la

21. Se presume que lo que se indica aquí es "Gutés", apellido de la académica del Departamento de Danza referida.

22. Posiblemente intervención de Sean Moscoso.

gente igual permanece y los estudiantes siguen llegando, y sigue habiendo conflictos con los estudiantes que, al final, terminan. Esos conflictos terminan y se sigue construyendo. Entonces, lo que pienso es cómo me dispongo para avanzar, para ayudar, para apoyar. Y esto no es para hacer un discurso bonito, para hacerle el quite a la gran crisis que tenemos, porque como dije, hay una cuestión súper radical planteada sobre la mesa que uno no puede ignorar, hablemos de eso también si es necesario, cada uno tendrá su posición, no lo sé. Pero pienso, en el fondo, que lo mismo que yo creo que hace falta para resolver este conflicto es lo que **hace falta para resolver esa disociación con la sociedad. Esa honestidad brutal de ponerse a disposición de un proceso histórico.**

**Eleonora Coloma:** Ya, entonces voy a opinar yo. A propósito de lo que se ha dicho, ayer con Andrés estuvimos todo el día pensando "¿suspender o no suspendemos?", esa fue la gran incógnita del día, ¿no, Andrés? Y no sé cómo llegamos... o sea, sí sé, decidimos no suspender, un poco por lo que dice Ariel. Lo pensé yo en algún minuto y se lo dije a Nury (**no se entiende 2:39:17**)<sup>21</sup> que decidió no ser moderadora de la mesa de mañana: "¿sabes qué? Puede que me equivoque, pero me quiero equivocar si me toca equivocarme". Puede ser que lo que haya que hacer es suspender. El problema es que, si suspendemos, no hay encuentro. No es que nosotros tuviéramos la alternativa burocrática, porque estamos en una universidad burocrática. El encuentro no lo estoy haciendo en mi casa, porque en mi casa yo puedo suspender y decidir hacerlo el próximo fin de semana. Y puede que algunos no puedan y otros sí. Suspender era suspender, se acabó, no hay. Y con un tremendo problema burocrático detrás, que uno podría haber asumido, por qué no, y tuvimos reunión para ver cuál era el problema burocrático que implicaba la suspensión. Pero luego de eso, también fue "¿sabes? la realidad es esta". **Necesitamos de manera urgente una política de creación e investigación en la Facultad. Necesitamos de manera urgente ver cuáles son los trabajos.** A mí me ocurre una cosa muy absurda. La otra vez fui investigadora sumaria en un proceso y entrevisté a un académico de artes visuales, y cuando me dijo "¿y tú qué haces?" yo le dije "soy del Departamento de Danza, soy compositora, y estoy en composición, en la carrera". "Ah", me dijo, "¿composición se estudia!" Y yo dije bueno, ese es el nivel de falta de mirarnos que hay. No es que él esté mal, es que hay un problema acá y no estamos haciéndonos cargo. Yo insisto en eso, no sé si serán los problemas en que fue sumida la Facultad luego de prácticas políticas más antiguas o la sociedad actual en la que estamos, pero parece ser que **este tipo de sociedad a los artistas nos viene muy bien para mirarnos el ombligo**, aún más. Tengo esa impresión a veces. Y creo que eso es lo que nos sigue manteniendo en esta situación. Entonces decidimos hacerlo, aunque fuéramos nosotros dos de público, los expositores, aunque terminemos conversando, así como estamos conversando ahora. Es la realidad, eso es. **Y necesitamos generar las políticas, y si el punto de partida es generar un principio de esa política con las personas que estamos aquí, entonces ese será el punto de partida**, y de ahí la socializaremos en otra forma en que seremos un poquito más. Porque nosotros teníamos la aspiración de las cien personas en cada jornada. Pero ahora que estoy aquí, uno podría echarle la culpa a la situación de crisis de la Facultad, sin embargo, lo cierto es que siempre somos esta cantidad de personas. En clases, en toma, en paro. Siempre. No somos muchos más que los que estamos aquí, quizás un poquito más, pero no más que eso. Entonces yo, personalmente, y esta es una opinión muy personal, elijo el hacer. Como dice Ariel, el trabajar. Elijo el trabajar, aunque esté sola trabajando y aunque me acompañen dos o tres personas no más. Y ojalá cada día vayan acompañando más, pero creo que esa es la lección que nos tiene que llevar. Quiero preguntar si alguien quiere opinar libremente, porque si no, tengo una pregunta para la mesa. ¿No? Quiero pedir a Sean y Felipe que nos pudieran contar cómo llegan a lo que hicieron. Pero estoy pensando en procedimientos artísticos y también un poco en lo que está diciendo Ariel. Cómo yo hago y no estoy separado de la vida que tengo cuando hago lo que estoy haciendo.

**Ponente 7:** <sup>22</sup>

**(2:43:54)** Me gusta **pensar eso de arte-vida, arte-ciudad**. En algún momento me di cuenta de que no podía abarcar todos los libros y toda la inteligencia del universo y me dije "ya, siempre voy a estar atrasado con eso, me voy a dejar de sentir tan mal". Y reconocí

que Beethoven es muy influyente para mí, pero en realidad los más influyentes siempre fueron mis amigos, mis artistas alrededor. Una cosa es el poder que me dice "esta es la historia de Europa y todo" y yo pienso "en mi casa yo no pongo Beethoven para bailar, pongo otra música, esa me hace vibrar". Hay compartimientos donde dejo las cosas. En ese sentido, con Felipe somos compañeros desde IV medio, desde un colegio artístico. Entonces inevitablemente **su obra ha tenido que ver con mi obra, y mi obra ha tenido que ver con su obra**, espero. En algún momento quizás a uno le cuesta ver esto, pero yo siento que se parecen mucho, desde trabajar con material con contenido cultural, producción, mezcla. Así, hace un tiempo salí del Magister en composición, mi obra es generativa con un montón de factores aleatorios. Y así dije "bueno, sumémoslo a tu obra y planteémos estos límites que ya estaban permeados". Funciona muy bien que seamos amigos porque domina el ego, un poco. **De repente uno está muy conforme con lo que propone el otro, y te propone preguntas que tú no te habías hecho respecto a tu propia obra, e incluso no se da cuenta de las falencias que uno tiene, y piensa "yo estas cosas no me las pregunto nunca, ¿mi área no se las pregunta?" y así hemos tenido discusiones sobre qué significan nuestras disciplinas**, si tiene sentido hablar de disciplinas... un poco eso fue el origen. ¿Quieres comentar algo más inteligente que yo?

**Ponente 8:**<sup>23</sup>

**(2:46:01)** No puedo decir nada más inteligente que eso, pero sí me puedo dedicar un poco a la **(no se entiende 2:46:12)** yo creo que puede ser válido igual. Sean ha estado trabajando los últimos 5 años en la **relación entre la composición y el algoritmo, música algorítmica**, que siguen patrones, que sirven comportamientos y yo estaba trabajando exactamente lo mismo, pero desde las artes mediales/artes visuales, particularmente desde las instalaciones interactivas, etc. Y rápidamente a mí me pasó que el **tema de la instalación interactiva suponía ciertos circuitos, cierta economía, ciertas formas de negociación, de transmisión del conocimiento que me parecían que hoy está súper coartado, súper limitado desde las instituciones del arte**. Por otra parte, más anecdótico, soy una persona que juega muchos videojuegos -yo en ese sentido sí soy niño rata- y dije, bueno, qué situación de instalaciones, porque sigo intentando trabajar con estos medios que en parte han sido superados, clausurados, definidos por la historia; y tenemos otros medios que son increíblemente poderosos y que de alguna manera dialogan con las artes visuales, la música, con las artes de la representación en general, que son increíblemente potentes y de los cuales también ya hay mucha historia entre prácticas artísticas y videojuegos, sobre todo en los años 90. Entonces, empecé a trabajar en cómo poder llevar la reflexión crítica de las artes visuales al mundo de los videojuegos y cómo eso permitía también **(no se entiende 2:48:05)** a formas de presentación o representación y no estuviesen tan ligadas a espacios súper determinados. Entonces, surge esta idea como de que un videojuego puede ser jugado, tocado... en ese sentido los gringos lo tienen más claro, como Play the guitar, play the game es muy parecido. Puedo jugar, tocar, interpretar son conceptos muy cercanos y suponen también cierta economía. El juego tiene también cierta economía que es muy agradable, esto de que te mando un juego por internet, tú lo juegas en tu casa, es algo que a mí me parece particularmente poderoso. En ese sentido este juego es como resultado de una investigación que también lleva algo así como 5 años. Hay un campo, estamos trabajando de alguna manera técnicas muy parecidas. Sean está haciendo cosas que tienen que ver con las artes visuales. Yo, en los videojuegos obviamente tenía que ver temas que tenían que ver con la música y el sonido. Y de alguna manera los dos teníamos patas súper cojas en ese sentido, lo que yo hago de sonido es muy malo -no el Sean en artes visuales, ni tampoco particularmente bueno- y de repente si mezclamos las dos cosas sale algo que puede potenciar lo que

23. Posiblemente intervención de Felipe Weason.

24. Posiblemente intervención de Sean Moscoso

25. Posiblemente intervención de Rodrigo Bruna.

los dos creemos hacer bien y mejorar lo que puede salir mejor, da para mucho. Ese más o menos es el contexto en el que surge LUDUM.

**Ponente 9:**<sup>24</sup>

**(2:49:49)** Sí, yo quiero agregar una pura cosa. Estaba hace rato tratando trabajar como desde el no-autor, como cosas medias sesenteras, setenteras, a la italiana, y entonces buscaba inteligencia artificial, disolverme y generar un patrón. Luego me di cuenta de que podía trabajar con la máquina y resolver esto como de lo automático y de lo orgánico... entonces, que el otro player me genere una cuestión que tenga que resolver fue una solución que está todo el tiempo encima, pero uno viene educado con cierto chip para hacer algo en una cosa. También la autoridad colectiva es una cuestión paradigmática. Por eso me molestaba un poco porque en el programa no salía Felipe y me da risa que salga más gente en esto, porque **la obra no es solo de uno, está disuelta entre esto y eso, uno diseña un ambiente donde la obra se produce**, ocurren errores técnicos constantemente. Entonces esa suma de partes: máquina (otro artista y yo) resolvía cuestiones que yo estaba buscando que, al parecer, o son más complejos y no los podía resolver solo desde un crisol, o realmente soy muy inepto y no pude resolverlo solo con las herramientas de la computación.

**Eleonora Coloma:** Yo voy a seguir preguntando. Yo quería preguntarle a Rodrigo cómo el proyecto que presentó lo vincula con los conceptos de corporalidad y experimentalidad -ese fue más evidente en la ponencia-.

**Ponente 10:**<sup>25</sup>

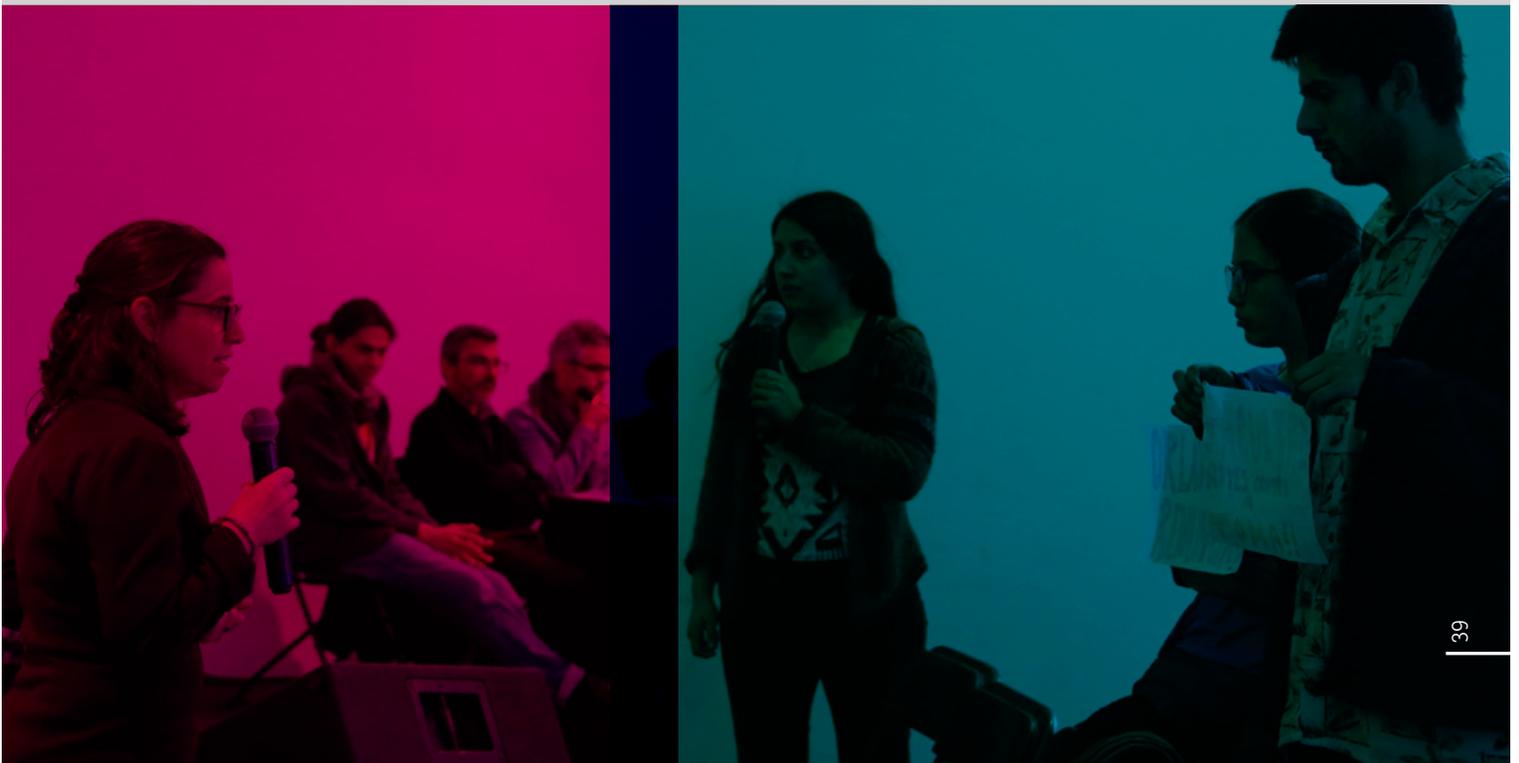
**(2:51:34)** Yo creo que de los casos que están presentes a mí el que me hace más sentido, sobre todo, un poco por la mesa también, es el trabajo que hizo Félix en la Escuela de Bellas Artes. Este fue un caso que yo tomé, pero deben haber existido otros casos donde se integraba un trabajo que se le reconoce a él, pero es una autoría compartida. Sobre todo, porque yo lo mencioné de manera muy somera, quedé un poco corto en esa parte investigativa, cómo se vinculó con otros académicos. En ese momento no estaba la Facultad, pero estaba la gente de música y de danza, con quienes generó una pieza multidisciplinaria, que era como el término para ese momento. Y yo creo que, en ese sentido, la idea de lo corporal es inmanente en esa obra, pero también dentro de la investigación. A mí lo que me parecía interesante, sobre todo de las investigaciones que se han hecho fuera, era que las prácticas instalativas tienen que ver con el cuerpo, su gran sustento viene de la fenomenología de Merleau-Ponty (2:52:55) en donde habla de esas relaciones. Yo creo que desde las artes visuales está muy clara esa idea, pero no es entendida como que es así, es decir, que, en el caso de una instalación, el cuerpo del espectador se hace partícipe en el dispositivo que organiza el artista. Yo lo tengo más claro desde el campo de la visualidad, pero siento que cuando el término "instalación" se utiliza en el campo de las artes escénicas, ahí todavía no se ha entrado en discusión, a pesar de que existen muchos buenos ejemplos donde los artistas han trabajado, por ejemplo, con intérpretes en danza. Estoy pensando en las obras de Morris (2:53:42) en los años 60; en Brasil también, en los años 60, entonces es interesante, porque creo que también **la investigación abre una posibilidad para entender esta misma práctica no solamente en las artes visuales**, sino que también en otras disciplinas. Y creo que también pueden ser entendidas y nutridas desde sus propios ámbitos matrices. En el caso de los dos ejemplos que yo presento, son artistas que vienen de casos disciplinares absolutamente opuestos: uno viene de la pintura y evolucionó hacia arte cinético -en el caso de la Matilde Pérez-, y en el caso de Félix que venía de la escultura. Pero hay casos que vienen de distintos campos, desde el grabado que se desplazan a problemáticas espaciales o desde la pintura, también, que son los más conocidos. Pero no sé si los artistas, **los creadores, tienen esa conciencia de lo que implica que un espectador articule y le dé sentido a una propuesta**. Pienso que se da por hecho que, en el caso de una instalación, y es lo que a mí me sorprende muchas veces, cómo el término y la práctica se valida sin tener en consideración todos esos otros elementos que se hacen parte. La revisión que yo he hecho es principalmente

entender que existen prácticas instalativas en la escena local, pero que se da por hecho que es una práctica, no lo que ha sucedido este último tiempo con la performance, que ha dado mucho más tiempo y espacio reflexivo. En el caso de la instalación surge, se incorpora, se valida por el hacer, pero no se ha detenido a ver cuántos vínculos con lo corporal se podrían establecer. Hasta en algún momento me dijeron que la investigación debería haberse hecho hace 20 años atrás, por la premura del problema. Pero creo que es importante. De hecho, es una investigación solamente desde el punto de vista exploratoria, creo que eso también es importante, como que trato un poco de ordenar ciertas líneas de trabajo y de ahí uno se va dando cuenta de que empiezan a existir otras posibilidades.

**Andrés Maupoint:** No sé cuánto tiempo habrá. Aquí se han dicho cosas bastante interesantes, felicito a todos los expositores, muchas gracias por su trabajo, por el tiempo que les tomó hacer esto. La crisis, sí. La Facultad de Artes está en crisis, cuántas veces hemos escuchado eso. Nosotros los académicos que hemos llevado tanto tiempo, ese edificio, unos más que otros. Yo desde que llegué a trabajar en la Facultad de Artes el 2008 como académico -antes había sido estudiante- han estado presentes los paros, las tomas, son parte de la geografía de nuestra Facultad de Artes. Por lo tanto, yo creo que las crisis han estado siempre -desde que yo era estudiante también e incluso por temas similares- y las crisis han estado hoy y van a seguir estando. Por otra parte, uno podría decir que las crisis, sobre todo en el arte, son inseparables, porque justamente yo creo que **el arte tiene vida cuando tiene crisis, y así se logra expandir fronteras, desarrollarse y... no sé si evolucionar será la palabra correcta**, pero se van produciendo cambios a lo largo de la historia. Como decía Eleonora, nosotros ayer estábamos un poco en jaque con todo esto. Pasó lo que ya todo el mundo sabe y teníamos esto encima, ya estaba prácticamente organizado, era imposible burocráticamente dar un paso atrás, desde muchos puntos de vista, económicamente era imposible dar un paso atrás. Entonces temíamos que quizás, y de hecho así lo vieron algunas personas que decidieron no venir aquí, incluso algunos núcleos que iban a participar, dieron un paso al lado, que cómo era posible que estuviéramos organizando esto, realizando esta discusión aquí con todos los acontecimientos que están pasando, era darle la espalda a todo lo que está pasando y nosotros seguíamos como si no pasara nada. Pero, por otra parte, nosotros pensábamos con Eleonora, y creo que aquí se manifestó también, lo importante de que esto era el primer encuentro, y como dice la palabra "encuentro". Un primer encuentro departamental, un primer encuentro de diversas disciplinas, que yo desde que estoy trabajando acá, nunca lo había visto. Por eso primer encuentro, de departamento, que nos pudiéramos conocer mutuamente aquí. Por ejemplo, he visto una serie de cosas que yo no sabía que se estaban haciendo en la Facultad. Eleonora Coloma dijo recién que un colega de Artes Visuales ni siquiera sabía que existía la carrera de composición, entonces eso deja entrever lo poco conectado que estamos, y yo también lo he visto en las asambleas. La semana pasada, o hace dos semanas atrás, en el Departamento de Música, los estudiantes ya estaban en paro, porque siempre están poniendo cosas sobre la mesa y se produjeron discusiones. Tuve la posibilidad de intercambiar opiniones, pero siempre es un poco triste ver que siempre son veinte alumnos y veinte académicos de una población mucho mayor. Yo tenía la intención de que aquí podría estar rebosante de gente, que sería una cosa realmente importante, necesaria, valioso para nosotros como comunidad, entonces eso me produce una serie de contradicciones. Por una parte, uno escucha en los pasillos que se puede hacer eso, se puede hacer esto otro, y cuándo vamos a hacer esto. Pero cuando llega el momento no pasa mucho, entonces uno tiene que estar empujando, acarreado, es un poco triste. Entonces ahí también nos damos cuenta de que hay una crisis, una apatía. No sé si lo que dijo Ariel antes, de que todos los años los paros... entonces ya casi es una rutina que no tiene impacto en muchos académicos, están quizás la mayoría en sus casas, no tengo idea de qué están haciendo. Pero, no obstante, no sé si los estudiantes estarán acá todavía... ¡se fueron! Les iba a decir a ellos que quizás podían convocar a los otros estudiantes, esta es la primera jornada, nos quedan cuatro cartuchos más. Yo no sé qué va

a pasar con los otros cartuchos, en la tarde va a ser menos gente, entonces la crisis de la Facultad de Artes... **pero nosotros somos los actores**, ¡y dónde están los actores! Dónde están los actores que a veces sedientos dicen que podemos hacer esto y esto otro, que le falta empuje a la Facultad, y los actores no están en ninguna parte y somos nosotros mismos. Bueno, quería hacer una catarsis, aunque más bien fue un comentario. De todas maneras, agradecer que están acá, somos poquitos y espero que en la tarde seamos tres más. Gracias.

**Eleonora Coloma:** Ahora sí estamos en el cierre, no sé si alguien más de la mesa quiere agregar algo... ¿no? ¿Alguien más? Ok. Bueno, me sumo a la catarsis de Andrés, yo prefiero esto a nada y de verdad muchísimas gracias, porque lo que ustedes han hecho hoy día nos ayuda a nosotros dos para poder mirar de otra manera todo lo que... nosotros dos tenemos una tremenda responsabilidad. No sé si en las otras, yo voy a muchas reuniones de los directores de investigación de las otras facultades y veo que están bien atormentados también los otros directores, no los veo muy tranquilos. Pero tengo la sensación siempre de que, en esta Facultad, la responsabilidad del director de creación, y del director de investigación, curiosamente, es como una "cosa que tienen que hacer". Y cuando uno se mete en este tema se da cuenta de que es la tremenda responsabilidad. Porque, en el fondo, el motor es la actividad que hoy día están representando ustedes. Y esa actividad que están representando ustedes es la que tiene que involucrar a los estudiantes, que no los tenemos aquí. Entonces cuando la tarea nuestra fue **¿quiénes son los investigadores? ¿quiénes son los creadores, qué es lo que están haciendo?** Y nos empiezan a llegar fichas de gente que dice "yo hago esto, yo hago esto otro" pero la ficha no dice nada más que el nombre, el currículum y hoy quiero agradecer, de verdad muy fuertemente, de ver el trabajo de ustedes, porque me pasa que me dan una radiografía un poquito más profunda, quizás casi una resonancia magnética, de lo que está ocurriendo en la Facultad. Y eso sí me da esperanzas. Y si tengo aquí a seis expositores y tengo una Facultad que tiene cuántos académicos, 500; entonces digo qué es lo que hay, aquí hay hartito. El tema es cómo lo empezamos a sacar. Hoy somos súper pocos, quizás en la tarde seamos menos, siempre viene menos gente, eso es así. Capaz que mañana no sea nadie, no importa. Yo de verdad creo que esto es el motor positivo y es de aquí que hay que jugársela. Así que, profundamente, muchas gracias. A las tres seguimos, para todos los que quieran volver.





SEGUNDA JORNADA: 04 DE SEPTIEMBRE PM  
Duración: 15:00 a 18:00 hrs. (3 Horas de grabación)

---

## PALABRAS DE BIENVENIDA

Prof. Andrés Maupoint, Director de Creación Facultad de Artes 2019

### Andrés Maupoint:<sup>26</sup>

...está exigiendo el estamento estudiantil tiene que ver, tiendo a pensar que sí tiene que ver en gran medida que haya tan poca gente hoy. Pero, por otra parte, quizás, esta también es reflejo de lo que somos desgraciadamente como Facultad que... poca concurrencia, ¿no? Este primer encuentro, que se llama Primer Encuentro y que hasta donde yo sé, es **el primer encuentro donde efectivamente tenía como propósito en primera instancia tener una interrelación, concernos mutuamente, donde núcleos de seis Departamentos de la Facultad de Artes podrían exponer y producir**, que es lo más importante y eso, para que ustedes sepan, lo que ustedes comenten aquí, lo que se diga acá, va a quedar documentado, tenemos unas cámaras, y justamente es la discusión que se produce en torno a lo que estamos haciendo, quiénes somos, qué es lo que somos y para dónde podríamos seguir yendo, era también la motivación y **algo necesario para nuestra Facultad y nuestros Departamentos**. Dicho esto, te doy la bienvenida y muchas gracias a los núcleos que a pesar de las circunstancias que estamos viviendo han decidido estar aquí, muchas gracias por eso. Entonces voy a dejar a continuación a quien va a actuar como moderadora de esta jornada, a Constanza Acuña. Gracias.

---

26. La grabación comienza en este punto, sin registrar las palabras iniciales que inauguran el segundo bloque.

BLOQUE 2:  
ARTE Y  
MATERIALIDADES



## BLOQUE 2: ARTE Y MATERIALIDADES.

Modera Prof. Constanza Acuña. Departamento de Teoría del Arte.

### Constanza Acuña:

Voy a interrumpir solo un poquito para presentarlos. Muchas gracias Andrés, Eleonora y, bueno, a todos los presentes que están acá, me alegro que se haya hecho el encuentro, yo por lo menos estoy muy expectante y con ilusión de escucharlos, leí un poco sobre el trabajo y se ve muy interesante. Solo comentarles al público que el Núcleo de Escultura y Contemporaneidad está integrado por los profesores Luis Montes, aquí presente, Sergio Rojas es parte también, Mauricio Bravo y las egresadas Verónica Figueroa y Magdalena Guajardo. Solo comentarles que el núcleo está trabajando desde el año 2014 y ha llevado a cabo un conjunto de proyectos de investigación de carácter curatorial y de creación tendientes al desarrollo del pensamiento y producción artística desde la perspectiva que propone la disciplina escultórica entendida como un campo reflexivo donde convergen conceptos fundamentales como la historia, la memoria, el tiempo, la materia, la ciudad y el poder. Bueno, los dejo entonces con el núcleo, muchas gracias, y después haremos las preguntas, comentarios que seguramente surgirán.

## NÚCLEO ESCULTURA Y CONTEMPORANEIDAD Departamentos de Artes Visuales y de Teoría del Arte

### ESCULTURA Y CONTINGENCIA.

Luis Montes, Verónica Figueroa y Magdalena Guajardo

#### Luis Montes:

Muchas gracias, voy a solicitar apoyo visual porque algo pasó con el data. Muy buenas tardes. Primero agradecer la invitación a este Primer Encuentro de Creación e Investigación y cruces disciplinarios. Me parece que **una instancia de conocimiento de la producción académica de nuestra Facultad era completamente indispensable. Me parece que el reconocimiento del trabajo que se realiza en cada una de las unidades entendiendo nuestra compleja configuración no solamente territorial sino también disciplinar hace necesario este tipo de trabajo que permita visibilizar aquello que se produce más allá de las fronteras incluso de nuestra propia sede.** En este caso el proyecto del Núcleo de investigación de Escultura y Contemporaneidad se articula entre dos Departamentos: el Departamento de Teoría de las Artes y el Departamento de Artes Visuales, y por lo tanto la integración ha sido compartida tanto por académicos como egresadas de esos departamentos. Sergio Rojas como académico del Departamento de

Teoría, Mauricio Bravo Carreño como académico del TAV, Claudia Páez que participó en los dos primeros proyectos importantes que tuvimos, que es egresada del Departamento de Teoría de las Artes, Verónica Figueroa quien me acompaña a mi derecha y Magdalena Guajardo también egresada del Departamento de Teoría y que también comparte la mesa y yo que trabajo como coordinador del núcleo.

Bueno, partir comentándoles que este Núcleo se forma a partir del año 2014, a partir de un proyecto en particular que es el proyecto Escultura y Contemporaneidad en Chile que termina en la publicación del libro que tiene como subtítulo "Tradición, paisaje y desborde desde el año 85 hasta el 2000". Este núcleo ha trabajado fundamentalmente proyectos de investigación y así se denomina, un núcleo de investigación, pero donde se han realizado **proyectos que no solamente están vinculados a la producción reflexiva y textual sino también a proyectos de carácter curatorial y de creación artística.** El primer proyecto adjudicado fue este Fondart de investigación





del año 2014 que se desarrolla durante el 2015 y se publica el año 2016, junto con el segundo proyecto importante que es el Coloquio Internacional de Escultura y Contemporaneidad. Esto fue a través del concurso Seminario de la iniciativa Bicentenario Juan Gómez Millas y que nos permitió traer a una serie de profesores extranjeros y también del medio local que participamos de cinco largas jornadas de trabajo y conversación en el museo, en la sede Las Encinas y, me parece, también en algunos otros lugares porque también incluimos workshops para los estudiantes de pregrado y de posgrado. El tercer proyecto "La densidad política del monumento general Schneider y a Salvador Allende" es un estudio que después ahondaremos más, que tiene que ver con una investigación sobre las bases de concurso de los monumentos que estudiamos. Cómo las bases de esos concursos permiten entender su contextualización y por lo tanto la lectura posterior de la misma obra y que está pronto a publicarse por las ediciones del Departamento de Artes Visuales, esperamos que, durante noviembre, a finales de año, casi diciembre, podamos tener el libro ya en circulación. Y en este momento nos encontramos trabajando también "Escultura y contingencia: producción estética entre el año 59 y el 73", que Magdalena después referirá, que fue financiado a través del Fondart de investigación del año 2018, ejecutándose este y que estaremos publicando probablemente en

el primer semestre del próximo año. Al mismo tiempo comentar que estos proyectos han permitido generar también líneas curatoriales o que han devenido de líneas curatoriales que se han ido trabajando en paralelo. Cuando hablamos del monumento al General Schneider y al monumento al presidente Salvador Allende estábamos pensando también en un proyecto curatorial que se iba a materializar en Matucana 100 en un momento determinado, finalmente aun no encuentra lugar para su realización, pero ese proyecto incluía esta investigación como una parte central de la curatoría. Finalmente, llevamos a cabo el proyecto de investigación y la curatoría todavía está en una fase, digamos, de latencia. Asimismo, los proyectos de creación que nos hemos adjudicado dentro del departamento, en mi caso "Santa Lucía", "La casa en ruinas" y "Mesa de centro", son proyectos que se han exhibido en MAC, y ahora los dos últimos "La casa en ruinas" y "Mesa de centro" pasan a formar parte de un proyecto curatorial que se exhibirá a partir de octubre en el Museo Nacional de Bellas Artes. Mauricio Bravo con "Archivos para pensar nuestra derrota" y este proyecto curatorial que fue financiado a través de las propuestas curatoriales del Foro de las Artes del año 2018. Este primer proyecto es un proyecto de curatoría dirigido por Mauricio Bravo que se muestra en el Centro de Extensión de la católica a finales del 2017 y principios del 2018 y que considera gran parte

de los artistas que se pueden articular sobre una o a partir de una noción de escultura contemporánea. También fue acompañado de una serie de charlas y mesas de conversación donde los miembros del núcleo y adyacentes pudimos reflexionar acerca de las líneas curatoriales que habían sido propuestas por Bravo. El siguiente, que ya había sido nombrado, "Economías barrocas y pragmática popular", Mauricio Bravo es el curador de la obra de Mauricio Tejo, no me acuerdo el nombre y Rodrigo Herrera. Los dos en la Galería Metropolitana y ahora recientemente en la revista Foro 33 aparece un artículo redactado por Mauricio acerca de esta curatoría. Está el proyecto "Contra la razón", donde yo soy el artista expositor y Mauricio Bravo como curador, que se presenta en Sala Matta en el Museo Nacional de Bellas Artes a partir de octubre de 2019 y donde también se incluirá una mesa de conversación en vinculación con el Foro de las Artes. Y este proyecto es el proyecto curatorial que está agendado para el próximo año, para octubre del 2020 en el MAC de Parque Forestal donde, a partir de la noción de ornamento, se estructura una reflexión sobre la idea del caballo de Troya, de este regalo envenenado que sería la obra de arte, que a través de una especie de pequeño ornamento o de, digámoslo así, engaño visual, permite incorporar un tema de alta reflexión crítica. Y tenemos entre los artistas convocados a Cristina Lucas, Fernanda Sánchez Castillo, Rogelio López Cuenca, que son artistas españoles, y a Pablo Rivera, Mario Irrázabal, Víctor Hugo Bravo, Daniel Cruz, Nicolás Miranda, Sebastián Calfuqueo. En ese sentido, también una muestra que se vincula desde la noción de escultura y que integra tanto a artistas consagrados por el medio, también académicos de la universidad y egresados de nuestra propia carrera.

Ahora vamos a tocar, de forma muy superficial, tres proyectos. El primero "Escultura y contemporaneidad en Chile: genealogía de una transformación" que fue el proyecto beneficiado por el Fondart 2014. En este proyecto partimos haciéndonos una pregunta sobre la noción de contemporaneidad en la escultura. Cómo emergía esa idea de lo contemporáneo tanto en el arte en general como en la escultura en particular, entendiendo que las transformaciones que habían acontecido en un momento determinado, específicamente en la década de los 90, podían permitirnos entender un problema que había acontecido. En ese sentido Mauricio Bravo hacía una reflexión que me parecía atingente, entendiendo **que la escultura en una transformación del mundo de las cosas, digámoslo así, de los objetos, en un momento donde Chile se empieza a poblar de objetos para comercializar**, cuando tu podías por primera vez irte a Falabella y encontrar que ahí había 400

marcas de licuadoras y de aspiradoras que parecían que contenían más potencial escultórico que las propias esculturas que se estaban realizando. Esa reflexión sobre esa mirada sobre el mundo de las cosas y la transformación de Chile, de ese Chile que parecía que explotaba a partir del consumismo y del modelo neoliberal finalmente instalado, permitía poner a la escultura en un lugar interesante de reflexión respecto de ese acontecer. En ese sentido, es que decidimos proponer este núcleo como un lugar donde se pusiera en ejercicio una visión intersectada del problema. O sea, **no solamente una reflexión desde el aspecto teórico, asentado en una práctica disciplinar que podría ser la estética o la historia del arte, sino más bien complejizándose en relación con el pensamiento artístico, o sea, dos escultores, Mauricio Bravo y yo, junto con Sergio Rojas que provenía del área de la teoría, pensando el problema para que pudiese emerger otra cosa, pensamiento artístico.** Y en ese sentido, la referencia a artistas fue totalmente un pilar. Todo se articula a partir de referencias que tienen que ver con algo que para nosotros es muy importante, y hace relación con el relato. Por la manera en que ellos mismos relataban ese acontecer nos encontramos con historias muy impactantes, especialmente de la Escuela de los años 80 donde uno tenía la idea de un espacio lúgubre y muy constreñido por la represión que evidentemente acontecía en esos tiempos, pero finalmente el relato de la gente que estaba ahí te decía totalmente lo contrario. A pesar de la existencia de represión (nos contaron, por ejemplo, de un examen de grado que se toma con fusil en mano), finalmente lo que acontecía adentro de los talleres era totalmente distinto. Y por lo tanto desde ahí emerge una figura que para nosotros era fundamental que fue la idea de un nuevo maestro. O sea, el antiguo maestro, el que te abría el mundo, el profesor de la academia que te daba la cátedra y que te permitía acceder a esa misma carrera que él desarrollaba para terminar coronándose con el premio nacional hoy no tenía nada que ofrecerte. O sea, **a partir de los años 80 ya no había mundo que ofrecer y por lo tanto el maestro dejaba de ser ese maestro fuerte que te entregaba su propio mundo si no para configurarse como un maestro que era más bien acogedor y que terminaba estableciendo relaciones de carácter absolutamente transformadoras y que de alguna manera se viene a materializar en la manera en que hoy seguimos ejerciendo la docencia en la universidad.** Obras como las de Pablo Rivera, Cristián Salinero, Marcela Correa, Sergio Cerón y, bueno, la referencia a la misma Elisa Aguirre que fue la del relato de este examen de grado que fue tomado con la metralleta mientras iba a la oficina del decano. Y también del origen de las escuelas,

la transformación del mundo institucional en ese momento, ya no era solamente la Universidad de Chile, había aparecido con fuerza no solamente la Universidad Católica, que ya había funcionado como Escuela por muchos años, sino también la universidad ARCIS. Este proyecto que se materializa en los libros, finalmente, da origen a dos cosas: primero a una pregunta sobre el hacer, aquí es donde hacemos el vínculo con la idea de la materialidad en esta mesa, y es donde le preguntábamos a los artistas: ¿qué sentían ustedes, cuando estaban produciendo esto? Podían ocupar nuevos materiales, y ocupaban plástico, a veces materiales de desecho. Sentían verdaderamente que estaban inaugurando algo. Parece que todo esto que estaba pasando en los años 80 era completamente inaugural. Nosotros sabíamos que en los años 60 algo había pasado. Ahí surge una pregunta ¿cómo se había producido una desconexión tan relevante para la producción artística al interior de la universidad hasta el año 73 y aquello que nos estábamos preguntando el año 85? Y eso da origen al proyecto "Escultura y contingencia" que posteriormente comentará Verónica y Magdalena. Y lo segundo que nos permitió generar este proyecto, que es el Coloquio Internacional de Escultura y Contemporaneidad, donde pudimos invitar a Fernando Castro Flores y Miguel Cereceda, profesores de la Universidad Autónoma, Rocío Garriga, hoy día profesora de la Universidad Politécnica de Valencia, que también es escultora y doctora en Bellas Artes, Paula Sibilía, argentina residente en Brasil, investigadora, y Lukas Kühne, que es escultor, más bien escultor, arquitecto y artista sonoro, un artista de carácter interdisciplinar, además de todos quienes desde el medio local participaron en esto haciendo verdaderamente un encuentro interesante para comprender la posición de la escultura en el campo del arte contemporáneo, y **las reflexiones que evidentemente se disparaban hacia fuera de la disciplina**. Yo dejo con ustedes a Verónica, que va a comentar el proyecto siguiente.

#### Verónica Figueroa:

Buenas tardes, voy a comentar sobre este proyecto, "La densidad política en el monumento al monumento general Schneider y al monumento Salvador Allende". Como fue dicho anteriormente por Luis, este proyecto nace a partir de un proyecto curatorial que estaba programado para ser expuesto en Matucana 100 y, esta pregunta llevó a hacerse otra pregunta sobre la necesidad de una investigación. Bueno, la descripción de este proyecto es que busca poner de manifiesto la relación entre las condiciones políticas y la producción escultórica materializada en dos monumentos de relevancia ubicados en Santiago, cuya situación histórico temporal permitía

entender las vinculaciones entre voluntades políticas y la producción escultórica monumental, inherentemente relacionada con la administración del poder y del espacio público. A partir de esta búsqueda es que como núcleo comenzamos a partir de la reflexión en torno a estas dos obras, comprendiendo que la mejor forma de proceder era a partir de un estudio documental y archivístico que nos diera luces del contexto histórico que atravesaba cada monumento al momento de su producción. Este estudio documental, que fue un trabajo de revisión de prensa, bases de concursos principalmente, cartas y también entrevistas, se realizaba simultáneamente con las reuniones del núcleo y que con la aparición de estos nuevos antecedentes progresivamente incrementaba la profundidad de los argumentos. Especialmente cuando finalmente aparecieron las bases del concurso al monumento Schneider, que prácticamente resolvió la gran pregunta que nos hicimos en torno a este monumento. Uno de los puntos que más atrajo nuestra atención como núcleo fue que en ambos casos, aun con escenarios temporales completamente diferentes, tenían una misma problemática, que era el emplazamiento. Por un lado, mientras que el monumento al General Schneider tuvo variadas propuestas en distintos lugares, una de ellas incluso ligada con el conjunto habitacional de la villa San Luis, el monumento a Salvador Allende se encontraba en una disputa por cuanto a su ubicación dentro de la misma Plaza de la Constitución. (Ahí está la imagen del concurso al monumento Salvador Allende y la obra final). Todo eso va a ser profundizado al momento del lanzamiento de esta publicación, pero quisiera hacer hincapié en la relevancia que tiene realizar este tipo de investigaciones que se valgan tanto de la documentación como de la reflexión. Son los archivos los que nos entregan los hechos, el acontecer, pero es el pensamiento que genera lo que entrega un orden de sentido y que es el real valor de estos proyectos. Considero que dentro de esta investigación se logró el objetivo, incluso a modo personal superé mis expectativas, ya que en verdad yo pensaba que iba a ser un estudio de archivo, pero lo que nos encontramos fue realmente muy sorprendente, especialmente en el caso de Schneider, y creo que es un punto de partida para nuevas valoraciones en torno a estos monumentos.

#### Luis Montes:

Gracias Verónica. Complementar simplemente viendo justamente a este tema: la localización como un eje interpretativo de la obra, donde hoy acercarse al monumento Schneider no tenemos las claves que nos permitan entender no solamente el sentido propio de la obra si no el sentido de la

relación que exhibía esta con respecto del espacio público. Hoy día, finalmente, cuando se habla de las ruinas de la Villa San Luis yo podría decir que este momento está en un estado de ruina significativa. Y me parece que no hay ninguna clave para poder comprender aquello que se intentó materializar, que fue un monumento hacia la democracia y su intangibilidad. Es divertido, porque en el último artículo que también sale publicado en la revista, se confrontan dos documentos: el primer documento es el del concurso, donde aparece esta frase sobre la democracia y la defensa férrea del compromiso a su defensa, y esa frase, fue exactamente replicada en el documento que emana de un jefe militar después del Golpe, el año 74, cuando terminaba por ser inaugurado. Quiere decir que, verdaderamente, ya desde su inauguración, el monumento ya no consta digamos férrea defensa que pretendía ser de la democracia, ya había fracasado. Respecto al monumento Salvador Allende, ya sabemos que fue parte de una negociación, una negociación acontecida en democracia, donde se producen equilibrios políticos y se permite la construcción del monumento al presidente Allende, una vez que se acepta la construcción del monumento al senador Jaime Guzmán. Y, detalles muy particulares como, por ejemplo, el permiso para poder construir este monumento en ese lugar se consigue una vez que se logra comprender o articular una necesidad técnica respecto de la ubicación. Ese monumento hasta el día de hoy también una suerte de chimenea de ventilación del subterráneo y ustedes lo podrán ver cuando se acerquen al monumento y vean que las placas están desplazadas, y las placas conmemorativas están desplazadas porque el interior del pedestal es totalmente hueco y permite la ventilación de los subterráneos de La Moneda. No quiere decir que efectivamente las localizaciones muy peleadas no pudieron en ningún momento, y esto sí lo tomamos la investigación, no permitieron mover el monumento a Diego Portales, que evidentemente configura un eje significativo importante para otro grupo político. Dejo con ustedes a Magdalena.

### Magdalena Guajardo:

Les voy a contar acerca del proyecto en el que estamos trabajando actualmente, que se llama "Escultura y contingencia: producciones críticas entre los años 1959 hasta el 73". Es una investigación sobre los procesos de producción de escultura en Chile. La periodización de esta investigación comienza con la fundación de la Escuela de Artes de la Universidad Católica y, bueno, termina con el Golpe de Estado de 1973. La fundación de la Escuela de la católica es importante debido al ingreso de profesores extranjeros que empiezan a educar a estos nuevos

escultores con visiones distintas a la escultura tradicional que se venía llevando a cabo hasta esa época. Actualmente, porque **estamos trabajando en esa investigación ahora, estamos haciendo un proceso de documentación, de recolección de archivo**, hemos tenido entrevistas con los principales actores de la época: Valentina Cruz, de la UC, Víctor Hugo Núñez, Langlois, Brugnoli, entre otros. Gracias a esta recolección de archivo, que ha sido muy importante, tanto para esta investigación como para las investigaciones anteriores, hemos podido encontrar que hay hitos importantes que han marcado como eje central que han llevado a esta investigación por ciertos caminos. Y, parte de estos hitos, son tres los que les voy a mostrar ahora pero realmente podrían ser muchos más, que son: la obra de Félix Maluenda, "Peligro", de 1969 y "Espacios escultóricos" de Víctor Hugo Núñez, del mismo año, ambas obras dan luces de estas experiencias, de las exigencias políticas sociales, los nuevos medios de representación y las materialidades con las que se estaba trabajando en la época. Y, por otra parte, también, que es muy importante, de hecho, ha llevado el tema central de esta investigación desde sus inicios, ha sido la exposición La imagen del hombre curada por Rojas Mix, que juega un papel importante por la voluntad de hacer escena con un sustento teórico bajo el alero del Instituto de Arte Chileno Latinoamericano de la Universidad de Chile, que dan cuenta de los procesos de cambio que se han ido viviendo. La importancia de las obras, por ejemplo "Peligro" de Félix Maluenda (ahí está parte del catálogo), él instala los fuselajes de avión en el hall central, lo llamó como experiencia escultórica, en el hall central de la Escuela de Bellas Artes, el actual MAC. **Junto a esta exposición había bailarines, personas del teatro, se proyectaban imágenes audiovisuales, diapositivas, música y sonido.** Y por otra parte también, que hacía esta unión, era la exposición de Víctor Hugo Núñez, donde él expone por primera vez en la galería universitaria de la Universidad de Chile, en la Casa Central, donde él rompe el muro también y ubica diferentes materialidades, por ejemplo, él contaba mucho que se había inspirado en las iglesias, en la misa, y que por eso él, finalmente, había notado que en la misa todo era escultura. Desde el que cantaba, la muralla, las vigas, todo lo que ahí acontecía podía ser escultura. Entonces él rompe el muro, que eso es de las cosas más relevantes de su obra a mi modo de ver, y hace hablar a esta Alameda con la Casa Central de la Universidad de Chile.

### Luis Montes:

La verdad es que el título yo creo que hace un guiño bien importante a la manera en que se van configurando ciertos conceptos. No existía para ellos la

palabra instalación. Y como no existía ese término, Víctor Hugo Núñez de alguna manera configura esta idea de los espacios escultóricos. Y me parece que en ambos casos **la desarticulación de la idea de una escultura atada a un pedestal se configura interdisciplinariamente cuando el sonido, cuando la presencia de coros y de ballet permiten pensar la escultura ya no solamente como aquel objeto material que se emplaza cerrado en sí mismo y por lo tanto obedeciendo normas modernistas**, por llamarlo de alguna forma. Y el gran acontecimiento para nosotros, el gran descubrimiento, fue esta idea de la ruptura del muro de la Casa Central. O sea, lo que hace Víctor Hugo Núñez es que un día en la noche, mientras estaba montando, le hace un hoyo literalmente a la Casa Central y marca una línea con pintura negra que une una vereda con la otra, la vereda norte con la vereda sur de la Alameda, para terminar, repartiéndonos panfletos denunciando una protesta que estaba sucediendo con trabajadores en el norte, si no me equivoco. Y claro, la idea de La imagen del hombre, esta exposición que plantea Miguel Rojas Mix a partir del Instituto de Arte Latinoamericano finalmente viene a configurar esta noción de escena donde parece ser que la escultura, donde los estudiantes habían exigido a sus profesores una manera nueva de enseñar, una manera que se condijese con la situación política que se vivía en esos años y, por lo tanto, una transformación de la estructura misma de universidad. Y por eso llamamos a este proyecto "Escultura y contingencia" **porque no solamente el contexto como una especie de atribución a esa relación entre objeto y mundo, sino más bien como la dimensión política finalmente termina por ingresar a la obra**. La utilización de materiales precarios y de la noción de escena fundamentalmente son lógicas de producción que de alguna forma destituyen esta idea de la escultura centrada en el bloque cerrado, tradicional que conocemos. En ese sentido viene a responder esa primera pregunta, la pregunta inicial, de esa investigación que se situaba en los años 80. La desconexión había sido efectuada por una voluntad de carácter político y el soterramiento de ciertas producciones queda así hasta el día de hoy. Todavía no han emergido todo aquello que se produjo en esos años y solo tenemos algunos

destellos de lo que se realizó a finales de los años 60 y a principios de los años 70. Bueno, nosotros dejamos hasta ahí, me parece que pudimos habernos pasado un par de minutos en el tiempo, bueno, agradecemos esta oportunidad de presentar el trabajo del núcleo. Muchas gracias.

#### Constanza Acuña:

La modalidad es la presentación primero de cada núcleo y luego haremos una discusión conjunta. Así que quédense por favor, no se vayan. Yo los presento mientras se acomodan. Bueno, seguimos con nuestra presentación de hoy día en la tarde y ahora vamos a escuchar al Núcleo de Arte, Política y Comunidad que vienen del departamento de Teatro y también de Música, entiendo, por Rodrigo Torres, son de ambos departamentos. Bueno, acá están todos los integrantes, los voy a mencionar. Entonces, Núcleo Arte, Política y Comunidad, 1000 y 1 días de(des)tejido colectivo, está la profesora Ana Harcha, Rodrigo Torres, académico de música, Alice Abed, Magíster en artes con mención en dirección teatral, recientemente egresada dice aquí, Jorge Gannem, percusionista en el Departamento de Danza, Ana Allende, profesora de filosofía y bailarina, Camil Barral, ilustradora, Rosa Amelia González, tejedora y Marcelo Troncoso, músico que trabaja fuera de la Facultad. Algunos breves antecedentes curriculares del núcleo, **práctica y proceso de investigación** ha contado con el VID, Creart, Crea y Fondart, y ha sido desarrollado en diversos contextos en su devenir, esto significa espacios académicos, tanto dentro como fuera de Chile: México, España, Colombia, Costa Rica, así como otras instituciones, tanto ligadas a educación, como colegios, al desarrollo de prácticas artísticas, por ejemplo, en Nave, proyecto que trabaja directamente sobre **una pregunta por las posibilidades de una práctica de colectividad, co-laboralidad y comunidad en el espacio público**, teniendo desde sus inicios como gran eje de acción la Plaza de Armas de Santiago. Bueno, entonces los dejo ahora con Ana Harcha y Rodrigo Torres, muchas gracias por estar aquí.

## NÚCLEO ARTE, POLÍTICA Y COMUNIDAD

### Departamentos de Teatro y de Música

#### 1000 Y 1 DÍAS DE (DES)TEJIDO COLECTIVO.

Ana Harcha, Rodrigo Torres, Alice Abed, Jorge Ganem, Ana Allende, Cämil Barral, Rosa Amelia González, y Marcelo Troncoso.

#### Ana Harcha:

Hola, buenas tardes, quiero agradecer la presencia de ustedes acá y de las personas del núcleo, también pensando en la contingencia que se está viviendo, que es una cuestión que nosotros como núcleo no vamos a obviar antes de empezar a hablar. Teníamos muchas dudas de si participar o no hoy día en la situación porque está pasando algo importante en la Facultad de Artes. Y que tiene, desde nuestra perspectiva, un carácter un poco más radical que en otros momentos. Entonces, como aquí no vamos a resolver ese problema, nosotros decidimos participar del encuentro, también porque creemos que nuestro trabajo tiene mucho que ver con algo de las problemáticas que están surgiendo permanente hace un tiempo en la misma Facultad. Pero más allá de la Facultad también, como contexto país, y que tiene que ver con esta cuestión de **cómo se construye lo colectivo**, que es un problema, y una cuestión, no fácil de hacer. Entonces, todo esto va a quedar grabado, como dijeron por ahí, no sé si eso me tiene que tranquilizar o asustar, pero, quiero que quede grabado que Núcleo de Arte, Política y Comunidad siente resonancia con lo que está pasando actualmente a nivel político en la universidad y **propone el fortalecimiento de real**

**democratización de las decisiones universitarias y de prácticas de colectividad que sean más permanentes.** Esto puede ser una opción, pero hay que imaginar juntos también otras opciones y si no pasan esas cosas no sé cuánto sentido tiene que podamos seguir hablando de lo artístico que hacemos. Creo que, por ahí, ¿así?, ¿está bien? Es que estoy tratando de ser representante de más voces. Es más lento ponerse de acuerdo de a más, pero también se puede hacer.

Entonces, lo primero que quiero plantear es que, voy a leer una parte de un texto, paso la palabra a Rodrigo Torres y vuelvo yo a presentar. ¿Nos podemos pasar un poco de la hora estipulada? Porque está corrido, también. Gracias. Es posible que los enredos se estén produciendo constantemente, pero es en el momento en que somos conscientes de los enredos, como ahora, cuando nuestro estado de atención cambia, para instalarlos en la posición de una toma de decisión. Mitote le decían los antiguos aztecas, a los enredos de voces en nuestro interior. No hablaban de enredo solo como nosotros entendemos el enredo hoy en día, como un problema de la información, redes sociales, etcétera, los enredos y





desenredos parecen ser una parte más de nuestra existencia humana. Los mitotes, según los toltecas, son una especie de humo interior, que se forma cuando perdemos la capacidad de estar implicados con el presente vital para dejarnos llevar por una idea de lo vital que no nos pertenece, si no está determinado por un sinfín de voces que hablan desde sus propias certidumbres haciéndonos olvidar el presente y la muerte. Memoria de lo mortal que no se activa para aterrorizarnos respecto del provenir, sino que tiene la misión de recordarnos la finitud terrena de nuestras vidas y la vulnerabilidad de nuestros cuerpos para que, conscientes de ello, nos comprometamos con la potencia vital del presente. "Ángel de la muerte" le llaman a esta consciencia, por su capacidad de insuflarnos vida. Nosotros podemos presentar este trabajo que vamos a mostrar aquí, porque hemos estado junto a mucha gente diferente. Tanto los que nombró Constanza como otros que no están nombrados acá y que son personas que han pertenecido a distintas instancias del **espacio académico, pero también del espacio no académico de la generación de registro estético artístico, y también al espacio de la calle, al espacio de escuelas, al espacio de otra universidad, otras universidades,** etcétera. Y podemos hablar de todo esto porque se ha hecho este trabajo colectivo, si no hubiese estado eso, yo no podría estar aquí representando ni hablando de nada de esto. Y pensamos en todas esas agencias y agentes que han participado de esta experiencia como un

poco un hilo distinto de colores de la lana. Y pensamos que todas esas agencias y personas nos ayudan a tejer la acción que queremos compartir y realizar. Nuestro núcleo se formó el año 2014 para trabajar sobre un archivo sobre la dictadura militar chilena, la comisión Ortúzar, que fue los que redactaron la constitución del 80. Nosotros encontramos ese archivo, que eran once mil páginas de reuniones de la comisión organizada por Jaime Guzmán y otros abogados constitucionalistas y gente afín al régimen, e hicimos **un trabajo a partir de estas actas, un trabajo que fue multidisciplinar y en ciertos momentos también interdisciplinar en donde trabajamos con gente de artes visuales, de música, de teatro, eso era como principal, hubo gente de cine en algún momento, historiadores y abogados constitucionalistas, para abrir este archivo,** que sienta las bases de esta constitución que nos rige hasta el día de hoy, que tiene hartos que ver con el desmantelamiento de la educación pública al que asistimos hoy en día. Veníamos llegando para acá y está lleno de guanacos afuera del INBA, está lleno de guanacos afuera del Instituto Nacional hace varios meses ya, hay guanacos afuera de Juan Gómez Millas. Yo no creo que todo eso sea casualidad, creo que es parte de un tejido que está bastante organizado y pensando desde ciertos lugares y que se manifiesta como síntomas en estas cuestiones y disputas entre adolescentes y carabineros y fuerzas especiales. Entonces, luego del trabajo con esto empezamos a materializar cómo salían

para afuera estas actas, entonces en eso probamos un sinfín de alternativas que iban desde **hacer acciones performativas a exposiciones visuales, coloquios, conferencias, pequeñas escenas de obras de teatro, finalmente hicimos un montaje teatral que funcionaba en el espacio público, abierto. Hicimos también un libro, una página web.** El libro digital se puede descargar de internet, se llama Comisión Ortúzar: acciones en torno a una/la refundación. Luego de este trabajo, que para nosotros empezó el año 2013, tuvimos apoyo del Fondo Bicentenario del 2014, que terminamos de hacer más o menos el 2016-2017, nosotros entramos en cuestionamientos y preguntas porque sentíamos que habíamos abordado de una manera más clara la relación arte-política, pero menos la cuestión de la comunidad, que era un título que nosotros como núcleo nos habíamos puesto, **¡nosotros mismos! Comunidad. ¿Qué es la comunidad? Un poco de miedo a abordar esa palabra por lo manoseada que está por instituciones públicas como el Estado,** etcétera, y por lo que se tiende a pensar, así como automáticamente cuando se escucha comunidad que es como que es algo donde toda la gente piensa lo mismo. O la comunidad es una comunidad de iguales. O la comunidad no tiene conflicto. Y entramos en eso. Estudiamos teóricamente eso y

empezamos a hacer acciones para entrar en una relación artística, creativa, respecto a este problema de lo colectivo y la comunidad, que a grandes rasgos puedo decir que descubrimos, o planteamos ahora, no tiene por qué ser igual, o estar siempre de acuerdo y no tiene que tenerle miedo al conflicto, sino que tiene que tener la voluntad de superar las diferencias a propósito de reconocimiento de esas diferencias de lugar de enunciación, de percepción, etc. Y empezamos a trabajar, entonces, en un lugar que está muy cerca de donde trabajamos todos los días que es el Detuch, nos prestan sala ahí para trabajar, entonces empezamos a trabajar en la Plaza de Armas de Santiago, tratando de instalar esta pregunta del problema de lo colectivo, comunitario, en la Plaza de Armas, que era la plaza de nuestro barrio y que en los últimos años se poblaba mucho más evidentemente de una diferencia que los sistemas oficiales han llamado migración, fenómenos de migración, de personas que venían de distintos países a vivir acá, y que en ese lugar del entender cómo estar acá se reunían en la plaza hacer redes entre ellos y ver cómo vivían en ese país. Un país que los recibía de maneras ambiguas, ambivalentes, donde por un lado los dejaban entrar, pero no los dejaba trabajar, etc. y que no había previsto este país este fenómeno migratorio,





entonces, no había nada en la ley que dijera que no podían venir, entonces los cuerpos lo hicieron igual, vinieron igual a vivir acá, aunque en la ley, escrita, eso no estuviera. Y entonces, empezamos a trabajar en la Plaza de Armas, como lugar desde el presente. Pero al entrar en el presente de la Plaza nos encontramos con un sinfín de capas de habitación de ese lugar que nos son las cuestiones que evidentemente se perciben cuando una pasa hoy por la Plaza. Entonces ahora paso la palabra a Rodrigo Torres, que va a explicar de una forma sintética qué fue lo que nosotros fuimos descubriendo al trabajar en el espacio de la Plaza de Armas.

#### Rodrigo Torres:

Supongo que todos conocen la Plaza. Cuando vuelvan a pasar por la Plaza, les recomiendo que vayan al lugar donde está, en el centro, una fuente de agua que conmemora un homenaje en estas gestas de la independencia, hay una historia que no terminamos todavía de conocer sobre ese monumento. Pero bueno, el caso es que, en el borde norte de esa fuente de agua, en el suelo hay un hito que marca lo ahí se llama kilómetro cero de todas las distancias nacionales. Eso nos llamaba a nosotros la atención en el modo de pensar ese lugar como **un lugar que tiene un vínculo que está, de alguna manera, implícito, pero no visible, con territorialidades de todo el territorio,**

**de partida, pero va más allá de eso.** Parece que esa es una cuestión que ocurre en muchos lugares, a propósito de cuando se incendió la catedral de Notre Dame, en París, recordé que ahí también existe una placa equivalente, no es una cuestión que hizo el alcalde en algún momento de la Municipalidad de Santiago, sino que es una réplica de algo que ocurre en muchos lugares que es esta idea del kilómetro cero. Esto del kilómetro cero es también, entonces, como poner una atención sobre lo que está, pero no está visible en ese lugar. Y a partir de eso, entonces, nos dedicamos a estar en la Plaza más de lo habitual y hacer algunas acciones en ese lugar. Yo les quiero mostrar algunas cosas, todo esto está sacado de internet, no tiene ninguna exploración de archivo tan específica, pero que nos puso en la perspectiva de lo que mencionó Ana de capas, no es solamente una cuestión de distancia en este caso, el kilómetro cero, sino también de **poner en acto un intento de conexión con otras memorias, con otros tiempos, que de alguna manera están ahí, esa era nuestra idea.** Y claramente eso sí empezó a tener una relevancia. Aquí hay una serie de mapas que yo les voy a mostrar de como "el conquistador" que llegó a ese lugar, a fundar aparentemente de cero la ciudad de Santiago, hace poco tiempo que ya quedó en evidencia, con evidencia arqueológica, de que ese lugar estaba habitado y hacía mucho tiempo, y la gran referencia son dos afluentes del río Mapocho que se separan poco antes de donde



está por ahí la Plaza Italia. Ese sería el Mapocho, y ese sería el afluente y ese afluente es actualmente la Alameda Bernardo O'Higgins, donde mañana van a haber desplazamientos de gente que se convoca a un paro nacional, por ejemplo, otro tipo de afluente. El gesto representado en la pintura, que deben conocer aquí especialistas, hacía parecer como que había una nada, unos pocos indígenas, en el lugar. Ese peñón es actualmente el cerro Santa Lucía. Y ahí está, desde el año 1963, no era exactamente esa la locación original pero ahora está ahí, el conquistador mayor, Pedro de Valdivia. La referencia hoy día a toda la población que se cruce y que converge, que es mucha, en esa plaza se refieren a este monumento como "el caballo", normalmente no se habla del que monta el caballo y para nosotros este fue otro hito al que le dimos vuelta. Ahí hay una intervención que encontré de internet que me parece que es como ubicarla en la ciudad neoliberal, la misma pintura, con la torre de Paulmann, que es el gran hito que se instala hacia la cordillera actualmente. Y aquí una serie de remodelaciones que ha ido teniendo ese lugar. Estas creo que son fotografías de la última, donde se palmerizó la Plaza, ese tipo de vegetación y ahí está, en el centro, la fuente de agua, donde está esa inscripción del kilómetro cero. Ese es el punto. Bueno, ¿por qué era tan importante para nosotros ese punto? Porque simboliza esta operación de ir a otros tiempos también, anteriores a la República, todo esto son

imágenes de la República, en esa plaza, y ya por aquí estamos llegando al momento de la construcción. Y hoy día además ustedes en el eje que está entre el caballo y la entrada a la Catedral, hay un eje, que después nosotros usamos en una acción donde hay tres, la reproducción en bronce, entiendo yo -me ayudarán mis montes-, de planos antiguos con que se representaba la ciudad de Santiago. Este es de 1713, el que está ahí, uno de los tres del lugar. Y, entonces, dimos con estas investigaciones de arqueólogos que venían ocurriendo desde hace un par de décadas que sí determinaron con evidencia material el modo en que **la expansión del inca llegó hasta ese mismísimo lugar, y ese lugar de la Plaza de Armas era un centro ceremonial.** Y está, entonces, la idea de las capas que, para nosotros, y han reconstruido este tipo de referencias de cómo ese centro, ahí donde está el borde de la cancha, está en **referencia al movimiento de los astros, el astro mayor en este caso, el sol, pero más la luna y una serie de otros astros, como un punto de observación muy importante que se instaló ahí.** Estamos hablando de bastante tiempo antes de la llegada de los españoles. Bueno, esto lo vamos a hacer rápido no más porque la idea era que para nosotros esto significó que en base a la evidencia arqueológica se determinó, lo que ahí aparece, ciertas capas reales, o sea, en el suelo actual, hacia abajo, hay capas de la historia de la habitación de ese lugar que hoy día no se visibilizan en la Plaza, pero que

tampoco se visibilizan en el modo en que Chile, la República se representa, incluso hoy día. O lo hace, pero de una manera muy leve, muy tenue. Entonces esta consciencia es la que nos determinó una pregunta desde esa **historia, y esas capas subterráneas, sobre el presente**. Por ejemplo, en el, esa sería hacia abajo a la derecha, aparece el costado de la Catedral, ustedes lo ven ahí, y dice "peruanos". Bueno, desde comienzos de los años 90 comenzó un proceso de inmigración que, técnicamente algunos señalan las migraciones sur-sur, una lógica de migración en que los habitantes con problemas sobre todo económicos del hemisferio sur migran a sociedades ricas del hemisferio sur. En este proceso sur-sur es lo que está generando un fenómeno migratorio hoy día en Chile que no tiene precedentes por el origen de esa migración y por la cantidad. En este caso, ese costado señala, ustedes lo pueden ver hasta hoy día ese fenómeno, y por eso ese lugar se llama la Pequeña Lima. Ahí más concretamente ese es lugar, ustedes van a ver permanente gente, que incluso han traído sus ceremoniales, en este caso el gran, uno de los grandes hitos de las conmemoraciones religiosas en Lima, este es el Señor, el Cristo de Lima, que ocurre a comienzos de octubre, una gran procesión que ocurre no solamente en Perú si no en muchos lugares donde hay migración y comunidades peruanas y es el caso chileno ahora. Y ahí está, para terminar, la imagen de esta placa en el borde norte de la fuente de agua. Kilómetro cero es el origen de todas las distancias nacionales. A partir de eso, y de constatar, nosotros, los nuevos cruces de esta migración, es que resolvimos entonces hacer una serie de actividades en la Plaza, con toda la dificultad que significan los permisos, etc. Y eso yo creo que Ana puede referir ahora.

#### Ana Harcha:

Registro de las acciones, para hacerse una idea más concreta de qué fue lo que fuimos haciendo con todo esto. Esta emergencia de toda esta otredad que surgía de abajo, de al lado, de todas partes en la Plaza fue dando forma a una experiencia compartida y fue en esta experiencia compartida y en la emergencia de la diferencia, en donde pudimos entender qué podíamos hacer. Y decidimos esta vez **trabajar con un material que nos ayudara a establecer una relación concreta, física, en el lugar, que nos ayudara a establecer una red, pero que fuere física, que hiciera evidentes cruces, tensiones, enredos, entre los cuerpos**. Y, entonces, empezamos a trabajar con lana y activar una serie de acciones físicas y sonoras con la lana. Y la acción, como premisa para trabajar, fue tramar. Primeras pruebas en la Plaza de Armas, en el kilómetro cero, haciendo una cita también a Lygia Clark y su trabajo de baba antropofágica en el caso de la imagen de acá, nos fuimos encontrando en

la Plaza con otras personas que tejían, porque muy cerca está el paseo de 21 de mayo donde venden las lanas, y se nos fue sumando gente a este tejido que no era del núcleo, originalmente, otros tejedores, que, de casualidad, veían la acción que probábamos en la Plaza, se acercaban a hablar y algunos de ellos se empezaron a incorporar. La anterior imagen es de la performance hecha en el Paseo 21 de mayo a propósito de un rito de celebración que querían hacer los tejedores porque, finalmente, no se demolieron todos esos negocios de lana como en algún momento estuvo a punto de pasar el 2016. Después estas imágenes son la acción de la performance, no tenemos muy buen registro acá, de la acción hecha en un festival en España que se llamaba "Ser público", en la Casa Encendida en Madrid, donde la red que hacíamos entre los objetos de la plaza pasó a ser una red entre las personas. Y nos empezó a dar un material nuevo que era este tejer entre la gente a la gente. Esto es un pequeño registro de la acción hecha en Mérida, en México, en otro encuentro de performance, y este es finalmente la última versión de la performance hecha en la Plaza de Armas, en el eje del que hablaba Rodrigo Torres. La acción parte con unas encapuchadas que destejen una gran bandera chilena que está tejida, ahí en el caballo de Pedro de Valdivia, y abajo hay dos personas, performers, que están cubiertas con el material que está aquí, que pueden ver, que fue material que nosotros fuimos reuniendo de cada performance anterior. Cada vez que hacíamos la red, que se percibe acá con las personas, íbamos guardando el material, y eso en trabajos de improvisaciones de pronto se convirtió en nuestra piel. La acción avanza por toda la explanada de Catedral, va deteniéndose en los mapas que Rodrigo Torres mostró, esta piel de lana nos cubre y se descubre también, en distintas formas, fuera de la lógica del antropo como la forma principal de estar en la calle, rompiendo un poco esa relación tan central del cuerpo humano, y la gente se va sumando de forma espontánea a la acción y, finalmente, termina y nosotros empezamos, sin palabras, a compartir bolas de lana con las personas, la música nunca para, es como un gran mantra que acompaña a toda la acción, con un triciclo de bicicleta que inventamos, y la gente empieza a reunirse en un círculo, armando la red, y todas juntas, gente de la Plaza, **inmigrantes, artistas, académicos, invitados personales, niños, vagabundos, incluso prostitutas, se han sumado a la acción generando esta red colectiva que baila, suena, se mueve** en la Plaza, en una duración que es totalmente aleatoria y depende de lo que la colectividad decida que esto dura. La red tiene ciertos riesgos, muy evidentes cuando se meten niños a la acción, porque aparte de unirte a una red te puede enredar, y la lana aparte de unirte te puede cortar, entonces empieza a haber también como

un cuidado colectivo de cómo esto sucede sin que nadie salga dañado. Pero se controla bastante bien y la gente es bastante sensible con el otro que está al lado. El trabajo lo hemos presentado en distintos lugares, colegios, la Plaza de Armas, centros culturales, el año pasado la última presentación la hicimos como a nivel de exposición en un encuentro de danza y activismo en Nave, no tengo una explicación racional pero la lana junta a la gente. No sé por qué. De distintas clases sociales y etc. Quieren tocarla, el material. Y lo último que hemos hecho este año fue la misma acción en un encuentro de performance del Instituto Hemisférico en México, ahí se ve un poco el triciclo/orquesta móvil/sonadora. Y tengo que agregar a esto que todo este trabajo, sobre todo desde el 2017 para adelante, lo hemos archivado a partir de fotos y video, el clásico contemporáneo, pero además decidimos hacer un archivo ilustrado, entonces hay una ilustradora que trabaja con nosotros, va a todos los ensayos y a las muestras y dibuja la experiencia. Nosotros estamos preparando un libro digital ahora, en donde van a estar mezclados los **distintos tipos de archivo, sonoro, visual, dibujado, ilustrado y audiovisual también. Estos materiales nos han permitido encontrarnos con comunidades muy diversas e incluso hacer talleres respecto al trabajo**, a propósito del descubrimiento del trabajo

con el material, las formas de archivo, etc. El proyecto ha contado para su realización con apoyo de la VID, del Detuch, del Fondart y bueno, nuestro propio trabajo. Entonces, ahora, para presentarlo, quiero terminar leyendo un pequeño texto que no voy a improvisar. Junto con mis compañeros que, como ya se dan cuenta, están sonando.

“Así, la calle fue nuestro escenario y ha sido nuestra sala de ensayo. Para tejer lanas, bordar hilos, tramar una urdiembre metafórica sobre el presente y la memoria de un lugar, de un territorio, constituido de un espacio, de un suelo, de un cielo, de árboles y plantas, de edificios, visibles e invisibles, de objetos, de ríos presentes, de ríos ausentes, de personas. Y la pregunta que hemos podido transportar y transformar en diversos territorios, sobre un posible estar juntos, en el relato, en la narrativa, en la escena, en la calle que vivimos, desde nuestros cuerpos, impuros, y decididamente antropófagos y callejeros, cómodos en instituciones efímeras e inestables como una vereda, como la explanada de una plaza, y el aburrimiento de hacer cosas en contra de, y el cansancio de hacer las cosas en contra de, por nuestra duda respecto de su efectividad política, y la profunda necesidad de intentar, aunque fracasemos, lógicas de





encuentro, relación y de trabajo a favor de lo que queremos vivir. Micropolíticas, dirían Guattari y Rolnik, que se basen en algo que aprendamos a hacer y que tengan la potencia de ser activada por cualquier cuerpo vivo. ¿Sería esto una forma de la democracia? ¿Sería esto una forma de activar un presente? Tejer, una acción que se hace milenariamente, que la pueden hacer muchos, que la pueden percibir muchos. Una acción que proviene de gestos humanos antiguos. Hilar, tejer, jugar con ovillos, jugar con palillos, jugar con telares, jugar con objetos, como en el circo, que estén presentes, que estén junto a nuestra vida, que habiten el tiempo de nuestra vida, que permitan entender la vida entera entendiendo la relación con la materia como una forma de entender la memoria de lo vivo. Una materia que todavía es de dominio público, la lana, corporalmente humana, una materia que pueden activar muchas personas, sin necesidad de institución sino de intuición, de técnica, posible de poner en diálogo con el presente. Una materia que tiene algo de callejero y escurridizo, que se intenta atrapar y flota, y reflota por distintos contextos, de diversos modos, porque pertenece a los cuerpos desde muy antiguo. Esto último enlaza con lo que recupera Silvia Rivera Cusicanqui de la Primera

Internacional: unir el trabajo intelectual con el trabajo manual. Porque la emancipación de las personas no podría venir más que desde ese lugar. Intuimos que en esto de trabajar con un material pueda haber una operación fundamental: salir del lugar de ser un consumidor y transformarse en un productor participante. Intuimos que haciéndolo en lo pequeño puede habitar una posibilidad de resistencia y de inversión de sentido. Carnaval. Porque si no, no se aguanta vivir y nosotros sí **creemos que se tiene una responsabilidad vital con nuestra acción. Esto es un pensamiento situado. Acción ligada a preguntas que no terminan de responderse, aunque se intente.** Acción no exenta de contradicciones. ¿Cómo convertir la información en experiencia? Pregunta Angélica Liddell, le tomamos la pregunta, la copiamos. ¿Cómo extrañar la realidad para que lo que se presente no perezca en lo informativo, en lo cotidiano anestesiado y se vuelva real? ¿Cómo implicarse con lo real de forma tal que lo presentado tenga que ver con lo vital, con la vida, con algo verdadero, al tiempo de no sentir temor respecto del poder de la imaginación, de la ficción, de la posibilidad poética de la acción? ¿Qué sería hoy generar vida en un contexto de mundo en donde las personas al tiempo que marchan en contra del terrorismo en Barcelona se muestran indiferentes ante las tres mil muertes de inmigrantes africanos en las costas del mediterráneo solo durante 2018? ¿Por qué hay muertos que valen y otros que no? Nuestro poder de indiferencia puede llegar a ser supremo, quizá esa sea una de nuestras más duras batallas. Quizá no podemos transformar el mundo, el de los otros, ajenos a nosotros, pero quizá podemos transformar nuestro mundo, todo aquello de lo cual, sin la ausencia de contradicciones, nos sentimos parte. Todo aquello que podemos hacer que tiene que ver con nuestra acción, con nuestras acciones, con nuestros cuerpos, con nuestro encuentro".

#### Constanza Acuña:

Muy potente. Las dos presentaciones de los núcleos, absolutamente estimulantes y me imagino que todo el público va a querer participar en un diálogo con los expositores. Me dicen los organizadores que ahora hay una breve pausa para un café, luego vamos a seguir con GEMA, que va a hacernos una pequeña exposición con su gabinete de electroacústica, ¿no? Va a ser muy larga entonces. Y después de eso tenemos el diálogo con todos los participantes de hoy. Por eso les pido por favor que se queden, hay un café y dura un ratito no más. Unos quince minutos y volvemos.

## GABINETE DE ELECTROACÚSTICA PARA LA MÚSICA DE ARTE GEMA Departamento de Música

### ELECTRÓNICA EN TIEMPO REAL Y GRÁFICAS DIGITALES. ANTONIO CARVALLO Y ANDRÉS FERRARI.

#### Constanza Acuña:

Hola a todos y a todas. Ahora es importante retomar nuestras actividades. Nos encontramos entonces con GEMA, los profesores Antonio Carvallo y Andrés Ferrari que están aquí con nosotros, muchas gracias por estar aquí.

#### Antonio Carvallo:

Bueno, primero, gracias por estar acá, gracias a la organización, primero por el cóctel y después por la invitación. A ver, nosotros venimos del GEMA, que tiene un nombre un poco rimbombante: Gabinete de Electroacústica para la Música de Arte. Este gabinete fue fundado en 1991 por el compositor Juan Amenábar, uno de los pioneros de la experiencia electroacústica en Chile, junto a José Vicente Asuar y otros notables. La idea nuestra era de alguna manera compartir con ustedes las reflexiones que se producen al interior del Gabinete y también parte del quehacer artístico que se produce en el mismo. El Gabinete parte a principios de los 90 prácticamente como una experiencia electroacústica, la idea de tomar sonidos, elaborar sonidos y ponerlos en un formato físico, que tradicionalmente desde los años 50 hasta una parte era la cinta, y, bueno, a principios de los 90 o a fines de los 90 en algún archivo de computador, lo que ya habla de alguna manera de una relación particular del músico con una materialidad distinta a la que la tradición de alguna manera imponía. Yo diría que cambios interesantes se producen en el Gabinete desde fines de la década pasada, cuando bajo la coordinación de Mario Mora se empiezan a producir los llamados conciertos GEMA, que todavía se siguen realizando, entre tres a cuatro al año, algo así, y la verdad es que me parece los conciertos dan lugar, por lo menos al interior del GEMA, a **una cierta reflexión, justamente, yo diría entre otras cosas, en torno a esa materialidad que impone finalmente el dispositivo tecnológico.** Algunas de las consecuencias primeras de esa reflexión de un Gabinete que la verdad es que **relaciona íntimamente con el área de composición del Departamento de Música, es la idea de hacer parte de este juego con**

**la tecnología del intérprete.** Entonces empieza a plantearse fuertemente la necesidad, por lo menos nuestra, de hacer parte de este proceso a la figura del intérprete en un sentido tradicional. El intérprete arriba del escenario, que de alguna manera aporta con sus sonoridades a la generación de lo que podríamos llamar el sonido electrónico. Lo que nos parece fundamental, es de alguna manera tratar de jugar con ese deseable equilibrio, si ustedes quieren, con **la dimensión material de la obra, con la materialidad de la obra, y finalmente el significado de la obra.** No sé, uno podría retrotraerse a la mirada de Hegel, por decir algo, sin querer ponerme demasiado académico ni nada, pero la música en ese sentido, en esa dualidad, en ese equilibrio tiene un lugar que, yo diría, es un lugar bastante especial. **El ingreso de las nuevas tecnologías de alguna manera, no sé si desestabilizan, pero proponen un equilibrio totalmente inédito.** Es en ese sentido que al interior del Gabinete se va produciendo esta reflexión, y bueno, empiezan a ver ciertas transformaciones en el hacer



artístico que se produce al interior del Gabinete. Lo que decía recién, por ejemplo, del paso de la obra electroacústica tradicional, encerrada en un formato, del paso de la reproducción siempre igual, a la participación de un intérprete, que no solamente pone el factor de variabilidad en el discurso musical si no que hace que además el dispositivo electrónico se comporte de la misma manera. Me refiero, y disculpen lo técnico del asunto, me refiero al hecho de que el computador reacciona de maneras variadas dependiendo del estímulo que recibe de un intérprete que ejecuta la pieza también de maneras variadas, no como tradicionalmente fue. Lo que ha venido pasando, con los años diría yo, tiene que ver con el llevar esa reflexión en torno a esta materialidad a planos distintos. Darnos cuenta de que el recurso tecnológico, no sé, en algunas experiencias musicales, tal vez las experiencias más comerciales de la música popular, imponen una materialidad gigantesca en el discurso musical. ¿Qué pasa con eso? ¿Qué podemos hacer con eso? No se trata solo de evitar, se trata de tomar consciencia y ver qué podemos hacer, de alguna manera, con eso. En este sentido, y para no alargarme demasiado y entregarle la palabra a Andrés, en este sentido me parece que dentro de las distintas experiencias que se han ido llevando a cabo al interior del Gabinete, la de Andrés resulta bastante interesante, por eso decidimos de alguna manera presentarles ese trabajo. **Empezamos, en general, a pensar cómo relacionarnos con algunos mundos que tradicionalmente, hubiéramos pensado, como fuera de la actividad musical, fuera de la actividad musical académica.** Y, bueno, aparece primero la visualidad. Y bueno, después experiencias como la que va a relatar Andrés. Yo creo que finalmente, tiene que ver un poco con esto. **Nos interesa hacernos cargo de nuestra disciplina, de la manera lo más prolija posible, pero atendemos también a la, no sé si llamarlo la realidad, pero al menos a la idea de que en algún punto, tal vez, los conceptos nucleares de nuestra disciplina han entrado en crisis, y una de las maneras de salir de ese proceso, bueno, podría perfectamente ser relacionarnos con otras disciplinas.** Y ahí es donde se abre la ventana y empiezan a pasar cosas distintas como las que le va a presentar Andrés.

#### Andrés Ferrari:

Hola, buenas tardes. Antonio me invitó acá a mostrar parte de mi trabajo, yo fui formado como músico, como compositor, pero en el transcurso de mi trabajo creativo me empecé a sentir un poco trabajado, mi intención de comunicar diferentes aspectos de lo que yo quería abordar en el proceso creativo. No me sentía totalmente cómodo en expresar ideas

solo a nivel sonoro musical en el contexto de lo que se conoce tradicionalmente como música: la utilización de instrumentos convencionales, la presentación del concierto con una obra escrita, donde todos los parámetros ya fueron prefijados y estructurados de antemano, así que poco a poco empecé a tratar de incursionar en diferentes disciplinas, primero en el trabajo visual, luego en el trabajo de interacción entre sonido y sonoridad, buscando ahí y experimentando diferentes situaciones, llegué a, lo que también me llama mucho la atención, que es la relación que existe con el juego y, en especial, con el videojuego. Y empecé a experimentar y a buscar diferentes tipos de relaciones y soluciones que, bueno, más que soluciones, problemáticas en relación a cómo utilizar diferentes aspectos del videojuego como un ente, como un marco referencial para generar obras, más que obras podríamos decir performances, donde el marco del videojuego me sirve para expresar un contenido y un sentido a las ideas que solo sonoramente me era muy difícil trabajar. Bueno, el hecho de utilizar el concepto de juego y videojuego en general no es algo que se me haya ocurrido a mí, sino que bueno, la contracultura que surgió en los años 60 con respecto al arte tradicional y diferentes grupos, como el dadaísmo, también empezaron a valerse del concepto de cómo utilizar diferentes parámetros y problemáticas del juego y del videojuego, como un fenómeno de producción de obras artísticas. Tenemos casos como el grupo Fluxus, que les voy a mostrar acá un ejemplo, una performance que está basada en el juego ping pong. "Ping pongfluxus" se llama. Donde acá, obviamente, una experiencia que se quiere producir es la de la intervención del tradicional juego de mesa ping pong interviniendo la mesa, las paletas, ahí, para ver todas las posibilidades que se puede dar al intentar jugar un juego que fue transformado. La idea de esta performance es poner ahí el juego y que los participantes puedan intervenir y generar la propia propuesta lúdica, que también pueda generar un sentido especial para ellos mismos. Eso también me interesa mucho con respecto a la utilización del videojuego en el arte, del sentido en que me interesaba mucho la participación del espectador dentro del desarrollo de la obra, porque tradicionalmente el compositor compone su obra, escribe la partitura, se la pasa a los músicos y, después en concierto, están los asistentes y reciben la información. **Lo que me gusta del concepto del videojuego es que uno puede poner al espectador dentro del proceso de la obra, en situaciones más performáticas, y acá el espectador deja de serlo y se transforma en una suerte de intérprete participativo que también va generando el propio desarrollo del discurso,** y, por lo tanto, la relación estética que se da entre la producción de sentido no es meramente



receptiva, sino que también participativa. Voy a mostrar otro ejemplo de una obra performática que se llama "Sixpacmen", que en el fondo es la generación de una performance basada en una obra de Steve Reich para seis pianos, pero en este caso, esa obra está basada en diferentes módulos sonoros que van cambiando ahí según la interpretación de los músicos, pero en este caso de esta performance, está realizada en base al videojuego Pacman, entonces los diferentes jugadores al ir completando etapas dan paso a que se produzca el cambio de módulo sonoro. Los músicos participantes, jugadores, que están ahí realmente están jugando el juego y al completar distintos procesos de la etapa hacen que el módulo sonoro cambie. En el fondo, es una reinterpretación y una reversión de la obra original de Steve Reich. Ahí podemos ver los diferentes monitores del Pacman que están controlados por cada persona y arriba los diferentes módulos sonoros creados originalmente por Steve Reich para ser ejecutados por pianos reales, ahora están ejecutados en pianos sintéticos.

Bueno, la utilización del concepto de videojuego se ha aplicado a diferentes situaciones de generación de obras de arte, voy a mostrar un ejemplo de un documental. Es un documental que habla de las vicisitudes que tiene que luchar ahí diferentes inmigrantes que tratan de pasar de África a Europa en busca de mejores condiciones de vida, y este es un documental que fue concebido por Valeriano López, que habla sobre esta problemática de los inmigrantes de África a Europa,

pero la gracia de este documental que su narrativa es un videojuego. Esta obra en sí no es un videojuego que alguien esté jugando si no que es un documental que imita las situaciones de un videojuego. Este documental tiene diferentes etapas, que acá por ejemplo está el intento de pasar de manera ilegal por el estrecho y, obviamente, está siendo atacado por diferentes fenómenos que intentan impedir su llegada. Bueno, estos ejemplos son solo para mostrar un campo referencial de cómo diferentes artistas se han valido de la utilización del concepto de videojuego para generar diferentes obras que aluden a generar diferentes discursos y a generar diferentes contenidos.

Dentro de este marco, yo también he intentado desarrollar obras que, me cuesta un poco decirles obras porque en el fondo el concepto de obra para mí va más relacionado a una creación pre estructurada unidireccional, pero lo que me gusta del concepto de videojuego es que en este caso el intérprete sea un músico, o sea un usuario cualquiera, puede ir variando el desarrollo de los acontecimientos y de esa manera no generar un discurso más lineal. Voy a presentar un ejemplo de una performance que, podríamos clasificarla entre performance e instalación, que es una obra basada en los conceptos teóricos pictóricos de Kandinsky para realizar una instalación que funciona como videojuego donde el aspecto sonoro y visual se genera por la misma acción de desarrollar el juego, donde cada persona puede asistir, tomar el joystick y empezar a generar los acontecimientos en esta

instalación. Esta obra se basa en todo el concepto teórico de Kandinsky a través de sus textos para elaborar un videojuego que se valga de todos los conceptos que genera Kandinsky en cuanto a forma, color, tensiones y relaciones entre sí para generar un discurso ahí que va presentando a través de diferentes etapas, en el fondo el planteamiento filosófico y teórico del pintor. Esta obra, como les digo, es una instalación que la estrenamos como hace dos años, antes de un concierto GEMA. Sorprendentemente ese día había paro así que no mucha gente pudo asistir. Pero llegaron personas ahí y algunos estuvieron jugando el videojuego. La idea de este videojuego es totalmente exploratorio, en el sentido de que la persona no tiene idea de cómo se juega, tampoco se sabe de qué se trata el juego, tampoco la persona sabe qué tiene que hacer para intentar pasar a la siguiente etapa, así que va explorando, probando diferentes situaciones y a través de la propia experimentación motriz y la búsqueda de los diferentes procesos interactivos que se producen, lo que va haciendo la persona es generar diferentes situaciones pictóricas que aludan a los cuadros de Kandinsky. Esta era otra etapa, por ejemplo, que se basa en la conformación de diferentes objetos visuales kandinskianos que tienen que estar compuestos en escena en diferentes proporciones, y solo logrando esa proporción, se puede pasar a la siguiente etapa. Pero, de ahí a que la persona se dé cuenta del proceso, puede ser que tal vez no lo descubra nunca, pero dentro del proceso se va generando la propia instalación. El objetivo de

este videojuego no es como el juego tradicional, simplemente llegar al final de la etapa o lograr vencer al sistema, si no interactuar de manera experimental con el sistema para ir generando la propia producción de sentido en relación a la estética de Kandinsky.

Les voy a mostrar esta última etapa que se basa, principalmente en las relaciones que tienen que ver con la energía y las inercias que plantea Kandinsky, las tensiones que se producen, las relaciones verticales gravitacionales que también plantea Kandinsky y eso, también, unido a la utilización de diferentes recontextualizaciones y apropiaciones de diferentes objetos sonoros y objetos visuales obtenidos a través de internet, de forma gratuita, y de diferentes juegos que existen en el mercado. En el fondo lo que hago desde ahí también es apropiarme de contenidos de otros videojuegos para recontextualizarlos dentro de un contexto más musical. Dentro de esa misma idea, voy a mostrar una obra, ya está más cercana al concepto de una obra tradicional, que, lo que llamamos en música electrónica una obra mixta, que es una obra que mezcla instrumentos sonoros con electrónicos, en este caso yo también lo que uso es mezclar, aparte de sonido electrónico y sonido instrumental, también el concepto visual, y junto con todo eso, genero una obra-videojuego. En el sentido de que el músico, al tocar sus instrumentos, todos los sonidos que provienen del instrumento se transforman en impulsos que capta el computador, y de esa manera, en el fondo lo que



hace el músico es controlar su avatar dentro del juego y lo que hace es usar su instrumento como un controlador dentro del juego. Este juego está basando un poco en una crítica al conflicto que se produce entre la policía y los músicos callejeros. Aunque ustedes no lo crean yo tengo relación muy cercana con los músicos que se dedican también a, como dicen ellos mismos, ganarse las monedas en la calle tocando. Así que muchas veces me han contado de los problemas que han tenido con la policía, de verse vulnerados ellos cuando quieren desarrollar su arte. En este caso, una obra para clarinete y controlador de joystick, que manejo yo, y el juego consiste simplemente en una batalla entre el músico callejero, que es el avatar del clarinetista, y yo que represento ahí a la policía que trato ahí de frenar su desarrollo musical callejero. En este caso estamos jugando los dos efectivamente un videojuego el cual es presentado en el escenario y puede ser percibido ahí por el espectador como una obra intermedial, pero que el marco generativo es la estructura de un videojuego. En esta etapa, por ejemplo, el músico tiene que ir tocando esas notas y al tocar esas notas va creando esas barreras que impiden que la policía se acerque a él para, en el fondo, chuparle la energía. Ahí viene la policía que está con el gesto de silencio, entonces la policía se acerque ahí a "destruirlo", a quitarle la energía y el músico siempre se defiende, el músico nunca ataca en este videojuego, solo se defiende, intentando poner barreras que eviten que la policía se acerque. Cuando la policía toca una de esas barreras pierde energía también. Acá, en el sentido de obra abierta, como es un videojuego, las posibilidades de desenlace son variables: puede ganar el músico, también si le pongo empeño yo, puedo vencer al músico, o también, como es común en muchos videojuegos puede acabarse el tiempo lo cual terminaría en un empate. Bueno acá, finalmente está ahí, prisionero; el avatar del músico está prisionero, pero ahora sí generando diferentes notas, lo que hace que las notas caigan para ir soltándolo ahí de la prisión.

Bueno, finalmente les voy a mostrar otra obra performática que también utiliza recursos del videojuego. Esta obra se llama "Partículas confinadas" y también es una obra intermedial, pero que se genera gracias a mi intervención como "intérprete", donde yo a cargo de un controlador Wii, que es un control inalámbrico en base a acelerómetros, controlo toda la dinámica dentro de la pantalla. Entonces yo funciono como un catalizador para que la propia estructura de la obra vaya desarrollándose y, no es implemente que yo mueva el Wii para generar movimiento de manera aleatoria, sino que lo que me propone el propio sistema es que yo tengo que ir "dentro de las reglas del juego" para ir activando diferentes procesos según lo que me está proponiendo el propio sistema. Acá todo el proceso

sonoro es generado por la interacción y las colisiones de los objetos entre sí, pero para que pueda ir avanzando el sistema yo tengo que ir tratando de golpear la figura que es propuesta por el sistema, en este caso la figura que es coloreada. Ahora, la duración de esta obra va a depender exclusivamente de mi pericia para poder golpear las figuras que está planteando allí el sistema, pero yo perfectamente podría, simplemente, experimentar con las colisiones de los objetos y el proceso podría durar indefinidamente. Bueno, la idea mía y, con el apoyo del GEMA, es seguir desarrollando diferentes situaciones y problemáticas que tengan que ver con la utilización de los recursos tecnológicos para generar diferentes propuestas nuevas de obra y, también, lo que me gusta mucho es que gracias a la innovación curricular de la carrera de composición, ahora hay diferentes líneas que se han abierto, entre las cuales está Interdisciplina y Música electrónica, **y hay muchos alumnos motivados también a desarrollar nuevas ideas, nuevas concepciones, nuevas problemáticas para generar diferentes propuestas de conceptos de obra que utilicen la tecnología pero dentro del propio universo de las posibilidades de cada persona.** No solamente una búsqueda de la tecnología porque sí, no, lo que se llama la versionitis de intentar utilizar los recursos tecnológicos más nuevos que haya, o el programa más nuevo, sino que simplemente, con los recursos tecnológicos que uno sea capaz de manejar y que uno tenga disponibilidad económica para obtener, a partir de eso también pueda desarrollar las obras. Nosotros ahí en los cursos que estamos haciendo de interactividad no tenemos los computadores más avanzados ni tenemos los sistemas de sensores más nuevos, pero dentro del material que tenemos podemos desarrollar ideas bastante interesantes. Este mismo computador que ven acá tendrá diez años y con ese computador he podido realizar estas obras, **porque la idea final no es la tecnología en sí, sino que simplemente una herramienta dentro de las posibilidades que estén a nuestro alcance y de los estudiantes, para poder desarrollar diferentes ideas nuevas en la producción de sentido a través de propuestas de obras.** Eso sería.

#### Antonio Carvallo:

La idea final es más bien la idea, más que el recurso, finalmente.

#### Andrés Ferrari:

Claro, es valerse del recurso como una herramienta, como fueran alguna vez los instrumentos tradicionales.

## DISCUSIÓN PONENTES Y PÚBLICO

**Constanza Acuña:** ...a los demás expositores a participar en nuestro diálogo. Luis, Magdalena, Verónica, Ana, parece que Rodrigo, no sé, si quieres invitar a los compañeros del grupo. Sí, podemos instalarnos aquí adelante. Que me ayuden aquí los organizadores a ver cómo activar acá el diálogo.

Bueno, muchas gracias a todas, a todos por estar aquí, también al público. La verdad es que estoy muy impactada, yo no conocía el trabajo de ustedes a pesar de ser colega, de la misma Facultad, yo soy del Departamento de Teoría de las Artes, soy historiadora del arte, y me ocupo de temas más bien coloniales, latinoamericanos, digamos, no soy propiamente del área de trabajo de ustedes. Pero, me gustó muchísimo todo el trabajo, también relaciones que fui percibiendo a lo largo de las exposiciones, y quizá una cosa que me llamó la atención, que quizá hay un hilo conductor o, podríamos llamarlo, ciertas confluencias, tienen que ver, precisamente, con lo que convoca un poco a este panel, que tiene que ver con las **reflexiones a partir de las materialidades, sus contextos, sus circuitos de exposición, y varios hablaron de generar nuevos relatos:** Luis hablaba de destellos, destellos que tienen que ver con un pensamiento, casi como una exhumación respecto del concepto de escultura, su devenir, su desarrollo, en otro tipo de expresiones también, y cómo se conectan con el concepto de archivo trabajado por las historiadoras del arte que están haciendo un trabajo con ustedes; también el trabajo de Ana y todo su equipo de ir trabajando por capas, en esta especie de viaje y de generar, como decía, nuevos relatos de interacción que es algo muy estimulante en esta generación de lenguajes entre música, audiovisual, el punto y línea sobre el plano de Kandinsky, hay mucho trabajo también teórico, reflexivo, para llegar a estas imágenes, y a estas expresiones que ustedes proponen. En ese sentido me gustaría saber cómo se da en el aula todas estas experiencias experimentales de ustedes, **¿cómo ven esa relación entre el trabajo artístico, teórico, político que están casi todos ustedes desarrollando afuera, y cómo se traduce eso en el trabajo con los alumnos y en el aula?** Porque, me parece muy estimulante y también, para nuestros alumnos, colegas, conocer ese trabajo, y me imagino que ahí hay una relación en cómo llevan precisamente al aula todo este trabajo que están haciendo, en el mundo más bien público. No sé si, ¿Luis y su grupo quisieran comentar?

**Luis Montes:** Sí, gracias. Mira, a ver yo creo que, evidentemente, **el concepto de materialidad es fundamental para poder entender la escultura, o sea, la escultura no se puede permitir la escisión entre materia y sentido.** Y bajo esa relación es que el trabajo que se da en aula, por una particularidad, primero, que se da en el Departamento de Artes Visuales, es que son trabajos colegiados. No es solamente un profesor el que está en el aula con los estudiantes sino somos dos. En el curso nuestro está Pablo Rivera y yo, y la verdad es que lo vamos haciendo es dirigir procesos de producción. Y esos procesos de producción están muy vehiculados desde, primero, la subjetividad, por lo tanto, la condición de relato nuevamente se activa ahí, y tomando en consideración estos elementos que nosotros hemos ido desarrollando en las investigaciones de forma evidentemente paralela pero donde esa tensión, sobre la relación entre obra-espacio, obra-lugar, es completamente fundamental. Y aquí me detengo sobre la noción de contemporaneidad, si uno tuviera que graficarlo en la escultura, básicamente es lo que Javier Maderuelo denomina "la pérdida de centro". O sea, la escultura deja de centrarse en el objeto sobre un pedestal para expandirse en el espacio. Y eso considera, evidentemente, un espectador activo, consciente y, por ende, invitado a operaciones de carácter reflexivo. Por lo tanto, **la contemporaneidad no sería si no una invitación a participar de esa reflexión, no una reflexión a partir de la obra si no una reflexión en la obra misma.** Y esa condición de contemporaneidad que nosotros hemos ido lentamente construyendo, desde las primeras nociones de unas esculturas expandidas a finales de los 60, principios de los 70, hacia las nuevas producciones escultóricas de los años 90 y la condición de escultura contemporánea vigente al día de hoy. Por lo tanto, si yo tuviera que decir cómo se materializa en el aula, justamente en el ejercicio docente que considera estos apartados como fundamentales en la formación de los estudiantes.

**Constanza Acuña:** ¿Ana? ¿Quisieras comentar?

**Ana Harcha:** En el caso nuestro, como grupo, yendo al detalle historiográfico, el primer proyecto surge porque el primer trabajo con las actas de la comisión Ortúzar lo hicimos con un curso de cuarto año del pregrado y había varios ahí que se quedaron entusiasmados con querer conocer más este archivo y de ahí empezamos a imaginar con Mauricio Barría, con Rodrigo Torres, en ese momento Francisco Sanfuentes también, y otras personas más, el proyecto total este de la comisión Ortúzar. Entonces, el primer proyecto, en el fondo, surge de una prueba con los estudiantes respecto de este archivo, cómo usarlo y hacer un acto performativo con eso. En el núcleo han participado estudiantes de la Escuela, sobre todo recién egresados, pero este grupo ha sido cambiante porque después de que egresan empiezan cada vez a trabajar más y se hacen profesionales, entonces cambian las prioridades también. Y, en el último período están también participando también algunos alumnos del Magíster de Dirección, y algunas de esas personas permanecen en el grupo. Eso es, por un lado, como una participación de algunos estudiantes del departamento en el propio trabajo. No es tan fácil porque no les coinciden siempre los horarios y etc. Y, al revés, lo que ha sido es que, yo doy clases en los cursos que tienen que ver con performance en general y hemos compartido algunas de las experiencias, hacer pruebas en relación a este trabajo con los materiales, que puede ser la lana u otra cosa. Es más fácil en los cursos de performance que en los de actuar representando, digamos. Y ahora con la innovación curricular que hubo en teatro estoy haciéndome cargo de un curso que tiene que ver trabajar con otras comunidades, salir afuera, y claramente la experiencia desarrollada por **el Núcleo ha facilitado mucho todos esos vínculos con las otras comunidades, u otras experiencias donde se está haciendo un trabajo liminal entre teatro, performance, danza y otro tipo de colectivos o comunidades.** Entonces, personalmente estoy guiando un curso ahora que se llama "Prácticas de observación" y vamos a trabajar afuera con otros grupos, gente que trabaja en circo, gente que trabaja en la calle, **gente que trabaja en la cárcel, gente que está trabajando con el arte desde otros lugares, ahí, más raritos, buscando hacer unas comunidades de creación que son, por un lado, interdisciplinarias y, por otro lado, junto a colectividades que no son necesariamente artistas.** Y todo eso, para mí, es fácil armarlo, creo, por todo el trabajo que he ido desarrollando junto al Núcleo y todos los vínculos que hemos estado haciendo en este proceso desde el 2014 en adelante. Así como muy práctico todo, como lo que cuento ahora.

**Constanza Acuña:** Antonio, Andrés, ¿quisieran contar también de sus experiencias...?

**Antonio Carvallo:** En, no sé, en el aula, bueno, la verdad es que cada profesor tiene una mirada. Pero me da la impresión de que, si compartimos algo, se podría expresar más o menos así: **en qué manera, en ámbito musical, que es una experiencia muy particular, existe o no la posibilidad de invisibilizar el recurso, finalmente.** Cuando uno hace música de manera más tradicional, a lo mejor, el violín para el violinista es un poco la extensión de sí. Para el pianista lo mismo, ahí hay una relación que es casi de extensión del propio cuerpo si se quiere. Me da la impresión de que la idea para traspasar a los alumnos es que el recurso tecnológico tiene que conversar con uno también con ese grado de fluidez, de qué manera (y, tal vez, Andrés se refería un poco a eso al final de su intervención, me dio la impresión), de qué manera finalmente el recurso está ahí disponible para generar, para poner en obra una idea. Y en ese sentido uno podría pensar perfectamente, siguiendo con la analogía anterior, al computador, al lenguaje de programación, como, de alguna manera, una extensión del propio pensamiento si se quiere. Como un recurso para el pensamiento. Y, me da la impresión que en ámbito musical, de alguna manera, el juego con el alumno podría tener que ver con eso: **de qué manera nos hacemos parte de esta relación de manera lo más íntima posible.**

**Andrés Ferrari:** Bueno, yo en la Facultad hago clases, en general, de nada que ver con esto, hago clases de armonía tradicional, solfeo, recién este año y el año anterior empecé a trabajar en asignaturas relacionadas con el uso de la tecnología y los recursos. Bueno, en general, como la música es tan abstracta y tan inmaterial, y como los contenidos propuestos a

través de la creación de obras también suelen ser muy abstractos, es muy extraño entre los estudiantes encontrar ideas, contenidos, que sean manifiestos muy tangibles. Sus ideas, también, cuando tratan de explicarlas, hay un nivel de abstracción que, tal vez, porque no las pueden explicar, la traducen a música. Recién estas asignaturas donde usamos tecnologías están todavía en una fase de experimentación, de juego, de aprender a conocer los recursos tecnológicos para después incluirlos en sus propios discursos que ellos, a través de la asignatura de composición van generando. El problema, creo yo, **tienen sus ideas bastante claras en cuanto a la generación de contenido, pero a través de estas herramientas nuevas tienen que empezar a descubrir y a entender cómo estructurar una forma en base a esas herramientas para verter el contenido que quieren, en el fondo, comunicar hacia el exterior.**

**Constanza Acuña:** Muchas gracias, quisiera también dar un poco la palabra al público, no sé, Leonor, Andrés, muchachos que están ahí, público cautivo. ¿Quisieran preguntar, comentar algo a nuestros expositores?

**Público 1:** Un poco en la misma línea de Constanza y un poco como haciendo una relación con lo que ocurrió en la mañana, también trabajamos, o sea, trabajamos, con la cabeza trabajamos, hubo una exposición del Ludum, que es también en relación con videojuegos, musicología y videojuegos, y Sean Moscoso con Felipe, no recuerdo, **(no se entiende 2:41:36)**, mostraban una obra, un poco en la misma línea de lo que mostró Andrés. Pero no quiero referirme a los videojuegos, quiero referirme a la conversación que hubo en la mañana, que me pareció muy interesante, respecto a que, hacia donde fue la cosa era la crisis que está actualmente en la Facultad y cómo **las distintas experiencias investigativas, creativas, abordan esta crisis.** Un poco esto es lo que se habló, entonces, a mí me gusta juntarlo todo así que juntando eso, juntando la pregunta de la Coni, es un poquito más allá de la pregunta de Constanza. Alguien dijo en la mañana, **¿cómo estas prácticas que ustedes están mostrando, así tal cual como las están mostrando, porque, en el fondo, todo, la investigación y la creación que hacemos la llevamos al aula, eso está claro, pero cómo estas prácticas así como están, el enredo, así tal cual, me encantó la palabra enredo, y las redes, y cómo el jugar con un video, o el entender la escultura como algo que se instala a la ciudad, va al aula? ¿Cómo cambiamos la práctica pedagógica que hacemos hoy día?** Que es de una tradición que lleva no sé cuánto tiempo y que, en términos formales, así nuestro cuerpo instalado en la sala de clases respecto al cuerpo de los estudiantes, es más o menos el mismo, hace mucho rato, pero cuando yo los veo a ustedes y lo que vi en la mañana, vi otra cosa. ¿Cómo esa otra cosa, si se entiende bien lo que estoy preguntando, se lleva a trabajar con los estudiantes? Eso.

**Ana Harcha:** Yo quiero responder si se puede, como una posibilidad. Yo creo que **hay que salir del aula igual. Veo una posibilidad muy concreta el realizar trabajos en otras territorialidades que no sean la academia, la universidad todo el tiempo.** Como la sala de clases las ocho horas del día que están ahí, adentro, adentro, adentro, y creo que una cuestión que ha ayudado al trabajo que nosotros hemos hecho como núcleo y a las posibilidades que hemos alcanzado a practicar con los estudiantes, que tampoco es tanto, porque, como dicen por ahí, **las mallas curriculares están hechas de una manera muy decimonónica, muy convencional, las fugas, digamos, a eso, ha sido también sacar el ejercicio pedagógico de la universidad hacia otros lugares donde sucedan otras cosas que expandan en la comprensión de lo que están estudiando desde otros lugares, y al mismo tiempo, personalmente, y lo que siempre conversamos con Rodrigo Torres y todo eso, es como, ¿cómo llevar ciertas estrategias que nosotros encontramos en otras territorialidades hacia la sala de clases?** O sea, como meter la calle, meter la ciudad, meter el otro lugar, digamos, que no está dentro de la academia, adentro del aula, como **un lugar de aprendizaje y de legítimo conocimiento, también, de legítimo lugar de generación de saber.** Yo creo que una posibilidad, no es que tenga la razón absoluta de la cuestión, es permear esa legitimidad, de **dónde está el saber, dónde está el conocimiento, dónde están los lugares desde donde los cuales se puede aprender.** Que para cada caso habrá que verlo como de una manera específica, pero lo veo un poco

así, también desde una lógica bastante concreta, en el sentido de moverse del lugar en el que estás permanentemente instalada o instalado. No sé si, Marcelo, quieres agregar algo, porque me da un poco de vergüenza hablar tanto yo en un grupo que es de muchas personas.

**Marcelo Troncoso:** Sí, pensando un poco en la misma idea de lo que tiene que ver con la pedagogía, actualmente **estamos en un momento donde el paradigma decimonónico, como hablábamos del aprendizaje y de cómo las escuelas están impartiendo su información en núcleos pequeños, siento que uno de los trabajos que tenemos que ser, o que yo me siento parte de eso, es de romper estas barreras, digamos, del núcleo de la pedagogía puesta solamente en un aula.** El aula, yo creo que, actualmente está en otros lugares. Está todo tan segmentado que, quizás, hay que hacer el trabajo de pasar al otro lado del encuentro con las personas. Siento que hay mucho que hacer en ese aspecto y siento que la pedagogía actualmente se nos queda corta en eso. Nos falta, siento yo, **experimentar mucho más, siento que las instancias de núcleos exploradores debiesen intensificarse, básicamente porque todo lo que tiene que ver con lo académico se está dando en núcleos pequeñitos.** Tenemos una periferia gigantesca donde estas cosas no llegan. Y cómo esta cultura que nosotros, o sea, todo esto lo estamos hablando en un contexto tremendamente occidentalizado, con un lenguaje occidental donde nosotros nos entendemos pero la cultura llega mucho más allá, o sea, como se piensa acá, lo que hicimos, lo que trabaja el núcleo, respecto a las capas, los enredos, tiene que ver con estos encuentros con, quizá, también, muchas personas que vienen de otra formación y que, no sé, se piensa también acá en Chile, está súper segmentado la gente que está fuera de la academia y que no tiene acceso. Tenemos lo que pasa con la televisión, lo que pasa con los medios de comunicación en general, que separan demasiado las cosas, entonces, **cómo logramos hacer que los núcleos tengan alguna incidencia más allá que lo que acontece en el aula.** A mí me hace mucho sentido eso, quizá también por eso se ha ido generando mi relación con este núcleo, que, de hecho, yo llegué hace muy poco, soy el último que se sumó al grupo, y siento que hay cosas que hacer ahí, hay maneras que explorar dentro de lo que significa romper la barrera del aula. Si piensas desde el arte, también, lo que planteaba Brecht con romper la cuarta pared, yo creo que la pedagogía del arte y lo que acontece en los procesos educativos artísticos, tiene que **romper la pared del aula, porque siento que nos falta mucho explorar en eso.** Y ahí, claro, se nos cruza todo esto.

**Público 2:** Aló, aló, ¿se escucha? No sé, yo creo que efectivamente estamos en una suerte de cambio de paradigma, tal cual como se ha expresado. Ahora, en una opinión que es tremendamente personal, yo siempre he visto a **la academia, con todos sus defectos, hoy, como una suerte de baluarte de frente al mercado y a la ocupación de todos los espacios. El mercado ha ido ganando todos los espacios culturales, etc.,** lo ha copado todo. Yo creo que la academia, en ese sentido, insisto, con todos sus defectos, tradicionalmente, debería presentarse en el juicio como un espacio frente a esa arremetida. El hecho de que el arte termine siendo un producto, el hecho de que la misma tecnología que pasa de ser un elemento para la subsistencia a ser un elemento para la producción y después ella misma se transforma en producto, creo que hay ejemplos clarísimos de cómo el mercado, finalmente, lo va copando todo. **En este cambio de paradigma yo creo que hay que ser, no sé cómo decirlo de manera elegante, sin poner conceptos negativos sobre la mesa, yo creo que hay que ser particularmente cuidadosos en cómo generamos esas transformaciones.** En ese sentido, un cambio de paradigma al interior de lo que es la academia, al interior de lo que significa la pedagogía, etc., etc., es un momento de grandes oportunidades, pero es un momento también de grandes debilidades. Y, no sé, yo en mi vida académica, como estudiante primero y ahora como profesor, qué se yo, he ido viendo realmente cómo, por ejemplo, el mismo Departamento de Música, por poner un ejemplo, va cambiando, cambiando, cambiando, y se empiezan a tomar decisiones, o porque hay que autofinanciarse, porque esto o por lo otro. Y en ese sentido, cuando hablamos de qué queremos que sea el arte, cómo queremos enseñar, yo creo que hay que abrir grandes espacios de conversación, hay que dejarse orientar por gente que sabe

mucho de esto, en la universidad hay gente que sabe mucho de pedagogía, y la libre experimentación me parece tremendamente sana, pero, como decía John Cage, **detrás de la experimentación hay un resultado que no es previsible. Y, en ese sentido, yo creo que de alguna manera hay que dejar también que hable el que sabe.** No sé si me explico. No creo que todo tenga que ser una improvisación y a veces siento que se apunta en ese sentido.

**Constanza Acuña:** Bueno, hay distintas fórmulas para entender esa... creo que tu usaste esa expresión, la improvisación como la piel de nuestro trabajo, ¿no? Creo que tú lo dijiste, Ana, en un minuto. Yo encontré muy interesante lo que plantearon, también, en términos de trabajo de archivo, de entrevista, Magdalena y Verónica, me gustó mucho lo que están armando con la gente de artes visuales, con el profesor Sergio Rojas, que entiendo que salió de ahí un seminario, precisamente, el trabajo que ustedes están haciendo. Entonces, me gustaría también que las chicas contaran un poco cómo ha sido esta experiencia y esto de armar un nuevo archivo y una nueva forma de trabajo, ¿no? Que me parece a mí muy interesante.

**Verónica Figueroa:**

Yo llegué primero al núcleo, después llegó Magdalena y, bueno, esto es desde la visión contraria a ustedes porque nosotras, yo era por lo menos todavía estudiante cuando entré al núcleo, entonces fue como una experiencia totalmente distinta, porque, **al menos en teoría, uno hace trabajos de investigación y todo, pero nada tiene un fin claro, un fin de publicación, o una investigación con un resultado que llegue al resto.** O sea, llega a los profesores con una nota, pero ahí queda, en cambio cuando llegué al núcleo y **las investigaciones tenían un peso real era una experiencia** que en verdad no conocía hasta al momento. Y es algo que tampoco se puede experimentar desde la sala de clases, como ustedes decían, entonces, considero que **los núcleos son, en este caso al menos, en teoría, y en conjunto con las artes visuales, son el lugar donde podemos realizar una investigación interdisciplinar que tenga un montón de posibilidades y que sea, al mismo tiempo, como una "práctica profesional"**. Y también un aprender sobre la marcha, porque yo tampoco sabía cómo conformar un archivo, porque se habla mucho del archivo, aquí, acá, pero no hay un ramo de archivo actualmente, no sé si en la malla nueva, pero fue un aprender leyendo, preguntando, pero siento que vamos por el camino correcto a pesar de ir tanteando de a poco, y van surgiendo ideas que una antes, en la sala de clases, no tiene. Y ahí acá tienen espacio, se escuchan, se comparten y crecen.

**Magdalena Guajardo:**

Bueno, yo me sumo a las palabras de mi compañera. Eso, le comentábamos a la profesora Coni que nos había enriquecido mucho esto de participar del Núcleo de Investigación, yo me encontraba haciendo la tesis con Sergio Rojas y fui invitada por Valentina, realmente, al núcleo y he aprendido mucho también, porque como dice Valentina se aprende sobre la práctica y el núcleo también ha sido muy solidario con nosotras porque somos egresadas, entonces nunca nos vamos a equiparar con el conocimiento que puede tener un doctor en filosofía, un doctor en literatura, pero, bueno, nace también desde esa humildad de querer aprender, de querer ser súper busquilla porque también es muy importante. Que nosotras estemos en este núcleo también habla de que, no sé, yo por ejemplo converso con compañeros de Historia y Teoría del Arte, egresados, y muy pocos están trabajando en lo que estudiaron. Y no porque no quisieran, sino que, porque al parecer hay pocas instancias, como esta, en la que al parecer se les presta esta ayuda, porque, pese a que es un trabajo, para mí es de gran valor. Y, con respecto a lo que se hablaba, es de, por ejemplo, de lo que se aprende dentro de las clases y las voluntades que tienen los profesores para enseñar, ¿no?, de estas **nuevas prácticas, de estas nuevas formas de hacer, me parece que, bueno, ahora se está implementando la nueva malla con Historia y Teoría del Arte, pero pasaba mucho que el conocimiento también tenía que ver siempre con una academia que miraba hacia Occidente, pero que no era capaz de mirar lo que estaba sucediendo directamente en el país.** Como, por ejemplo, nosotras nunca tuvimos clases de arte chileno, directamente,

que no era un ramo troncal, era un ramo optativo donde había cuatro personas, entre esos nosotras dos y dos más, que tuvimos que conseguir, entonces esas pequeñas cosas nos hablan de realidades, de lo que queremos forjar. Finalmente, **no creo que hacer escuela sea salir de la sala, sino que dentro de esa misma sala que exista un abanico de posibilidades donde yo pueda elegir, lo que me interesa, dónde quiero llegar.** Bueno, eso. No sé qué más podría decir.

**Constanza Acuña:** Estamos en la hora, bueno muchísimas gracias a todos, yo lo pasé súper bien, sin duda me gustaría seguir dialogando y ojalá invitándolos a, bueno, ustedes son de Las Encinas, pero los compañeros de teatro, de música, y para que, bueno, en otra ocasión tengamos un público, también, más masivo. Pero bueno, **está todo registrado así que se difundirá.** Sí, muchísimas gracias a todo y un aplauso. Gracias a los organizadores también.





## TERCERA JORNADA: 05 DE SEPTIEMBRE AM

Duración: 9:30 a 13:30 hrs. (3 Horas y 15 minutos de grabación)

---

### PALABRAS DE BIENVENIDA

Prof. Andrés Maupoint, Director de Creación Facultad de Artes 2019

#### Andrés Maupoint:

Andrés Maupoint: ...donde está, donde funciona el Departamento de Música, Danza y Sonido, se han tomado la Casa Central, y entre las cosas que se exigen es que nuestro decano, Luis Orlandini, renuncie. Bueno, son momentos que son bastante dolorosos para nosotros y a raíz de esta situación debo comunicar, también, que nuestro programa sufre algunas modificaciones. También, lamentablemente, hay que enfrentar eso. Algunos núcleos se han bajado por diversas razones, y es de las cosas que, un artista visual se nos ha enfermado y teníamos una exposición de Sanfuentes, Francisco Sanfuentes, que justamente es nuestro vicedecano, que se ha comunicado con Eleonora Coloma, que es nuestra directora de investigación, que también ha organizado este encuentro, se ha comunicado recientemente con ella por Whatsapp que no va a poder hacer su presentación, lógicamente en su calidad de vicedecano tiene que estar, seguramente, ahora negociando, reuniéndose con su equipo, para él es imposible estar acá. Bueno, no obstante, nosotros consideramos con Eleonora Coloma, a todo esto, creo que no me presenté, yo soy Andrés Maupoint, soy el director de Creación, y con Eleonora Coloma, que más tarde se va a dirigir a ustedes también, hemos organizado esto, y si me sincero con ustedes, claro, el lunes, cuando se produjo la toma de la Facultad de Artes, nosotros con Eleonora pensábamos: ¿qué hacemos con esto, ahora?, pero, por diversas razones, era inevitable no seguir adelante con este encuentro. Por diversas razones que van desde lo burocrático, por decirlo así, financiero, por decirle así. Y lo otro, es que nosotros consideramos que, a pesar de esta crisis, justamente, quizás, este podría ser también un encuentro, **una instancia para discutir y también conversar estos temas álgidos que están ocurriendo hoy.** Y lo otro, también muy importante, a los que van a exponer acá, claro, yo entiendo que siempre produce mayor energía, y quizás cierto mayor entusiasmo, cuando está la sala llena. Si bien ahora creo que hay un buen número de público, así que muy agradecidos de que estén aquí, a pesar de la contingencia, que no nos desanimemos porque esto se está grabando. Se está grabando, así que **esto no va a quedar aquí solamente: se va a producir un documento,** y que, a futuro, nosotros, como parte del proyecto de Investigación y Creación, pretendemos hacer una memoria de muchos proyectos que se están realizando actualmente en la Facultad. Bueno, bienvenidos todos, entonces, ahora le doy paso a mi colega Eleonora Coloma en su calidad de directora de Creación, y que va a fungir esta vez de moderadora, muchas gracias.

# BLOQUE 3: ARTE Y LO HUMANO



## BLOQUE 3: ARTE Y LO HUMANO

Moderada Prof. Eleonora Coloma. Departamento de Danza

### Eleonora Coloma:

Oh, qué triste el aplauso. (Risas) Sí, yo estoy bien complicada con hacer esto que estamos haciendo, pero creo siempre que hay que hacer en vez de no hacer. Y si se va a dar una discusión más rato, me encantaría que se pudiera **conversar, discutir, en torno a lo que plantean los creadores que hoy día están y lo que nos aqueja**. Bueno, a la pega. Hoy día se presenta el Núcleo Red Interdisciplinaria de Arte Tierra de Larry. Entiendo que van a hacer una exposición acerca de del proyecto RIA-TDL de arte colaborativo en red, y **la noción de pensar en red como principio cognitivo a partir de la improvisación**. Los profesores que están en este núcleo serían Rolando Cori, Edgardo Cantón, Cristián Errandonea, Leonardo Cendoyya, Eduardo Amuy (de FACS), Bruno Perelli (de FAU), Lilian Pizarro (egresada de danza), Andrés Daneris (estudiante de posgrado) y Franco Inostroza (estudiante de pregrado). Los dejo entonces con Tierra de Larry.





compartimos con Tierra de Larry, concierne la posibilidad de **traspasar las fronteras y ver de qué manera se genera otro tipo de creación**. Después quizás, si hay algunas preguntas quizás eso podría, porque para poder contar todo esto quizá es mejor si hay alguna pregunta que se genera en este momento que yo pudiese responder.

**Rolando Cori:**

¿Habría alguna pregunta de la audiencia? Para que Vivian contextualice o hable un poco más.

**Vivian Fritz:** ¿Podrías repetir?

**Rolando Cori:** Estoy pidiendo la...

**Eleonora Coloma:**

...o sea, ¿cuáles son los procesos mentales que van ocurriendo mientras se va realizando la improvisación?

**Rolando Cori:**

No sé si escuchaste: Eleonora Coloma, profesora del Departamento de Danza, ella es músico, pregunta

cuáles son los procesos mentales que se generan, ¿escuchaste?

**Vivian Fritz:**

Sí. Bueno, en realidad muchas preguntas con respecto a este lugar de creación, porque, yo parto de la base en que del punto de vista de la danza hay tres factores que se rompen con este tipo de trabajo, que son las bases de la creación coreográfica. ¿Escuchan?

**Rolando Cori:** Sí, perfecto.

**Vivian Fritz:**

Que es **el cuerpo, el espacio y el tiempo**. Esos son, **para mí, los tres puntos que generan reflexiones importantes con respecto a crear la danza de esta manera**. Porque, por ejemplo, el cuerpo es un cuerpo presente, desde donde se genera la imagen, pero al mismo tiempo es **un cuerpo que se desdobra un poquitito en muchas áreas según los puntos desde los que uno se conecta**. Entonces uno pierde, podría decir, esa corporalidad de origen se pierde en la red,

que puede ser modificada, puede ser vista miles de veces, etc. Entonces para mí, en realidad el bailarín se convierte en otro tipo de bailarín, que puede ser múltiple. Eso ya es un problema. Después el tema del tiempo. Que no podemos trabajar de la misma manera que se trabaja frente a frente, porque en la red el tiempo es diferente. Y el espacio, por supuesto. El espacio escénico, normalmente uno define un espacio escénico, ¿verdad?, y cuando se trabaja en la red tenemos miles de espacios escénicos, que se pierden también, porque podemos, quizás, definir algunos, pero hay otros que es imposible de definir. Entonces, yo creo que esas son las tres bases que generan otro tipo de reflexión con respecto a la creación coreográfica.

**Eleonora Coloma:**

Entonces **sería producto de la red una nueva forma de concebir los principios básicos del movimiento: cuerpo, tiempo y espacio**, ¿no? ¿A eso sería que estás refiriendo?

**Vivian Fritz:** Claro que sí.

**Eleonora Coloma:**

¿Alguien más quiere alguna pregunta?

**Público 1:**

Hola buenas, quería saber ¿qué la llevó a crear este colectivo? No sé si está bien ocupada la palabra, ¿grupo? Y, me interesaba saber por qué improvisaban con ella desde tan lejos, pero creo que lo respondió recién.

**Rolando Cori:**

Bueno, eso nos correspondería a nosotros decirlo, este grupo se creó, como red, el 2013 gracias al apoyo de la Vicerrectoría de la Universidad. Y, a través de ese apoyo pudimos crear la red que es Vivian, que es Ivani Santana en la Universidad Federal de Bahía,

que es el profesor Mario Valencia en la Universidad de Caldas, Colombia, y Cecilia Irazusta, en la Universidad de Córdoba, y otras personas con las cuales hemos improvisado. En definitiva, esta red con la cual..., hacemos improvisación en red. Hay un grupo además de gente que investiga sobre esto, que está sobre todo en Inglaterra. Nosotros también hemos investigado, por ejemplo, el profesor Bruno Perelli hizo una publicación, años atrás, sobre lo que significa la imagen en red, que fue publicada en SiGraDi, en la Sociedad Internacional de Gráfica, en Buenos Aires. Yo hice una tesis doctoral también sobre el tema. Vivian Fritz también hizo una tesis sobre el tema. Es decir, hay pensamiento y hay música, y arte. No sé si eso responde.

Ah, claro, el profesor Ricardo Cantón me dice, remitirse también a los inicios anteriores al 2013, que fue el grupo Tierra de Larry, que se inició gracias a la visita de un grupo que se dedicaba a improvisar, pero no en red, que es un grupo alemán, el grupo de música intuitiva de Weimar, que genera a partir de la idea de Stockhausen la música intuitiva, que es un concepto Stockhausen. Y ellos vinieron gracias a un proyecto de la universidad y el Fondo de la Música. Vinieron todos los EFIM, y estábamos también en toma en esa época, el 2008, entonces todo se realizó en el Goethe Institut y tuvimos una semana de formación con ellos, en el concierto, y ahí nació nuestro grupo junto con otros grupos.

**Eleonora Coloma:**

¿Alguien más está interesado en hacer alguna pregunta? Estamos con él, yo estoy aquí mirando por el tema del cronograma, los invitamos a tomar un café, sería una parte de veinte minutos y luego volveríamos con Arte y Feminismo.

**Rolando Cori:** Le damos gracias a...

**Eleonora Coloma:** Sí, espera, espera



**Ponente 1:**<sup>29</sup>

Hola, ¿cómo están todos? A mí me gustaría tener una, si alguien quiere decir, cómo ustedes perciben, como público, probablemente más o menos especializados, dependiendo de cada cuál, o nada especializado, cómo perciben esto si no sabían a lo que venían, por ejemplo, se sentaron ahí, pasaron por esta experiencia, me gustaría saber cómo lo perciben. ¿Lo perciben como algo inteligible, algo que se puede discernir, que se entiende, que no se entiende? Espontáneamente, que me diga el que quiera, ¿cuál es su percepción de lo que ustedes han experimentado acá?

**Rolando Cori:** ¿Escuchas Vivian?

**Eleonora Coloma:** ¿Se escucha?

**Vivian Fritz:**

No entendí mucho porque había mucho eco.

**Público 2:**

Creo que es una buena propuesta, como que por fin se pone en valor y se deja de culpar a la tecnología y se buscan nuevos medios para comunicarse y llegar a otras generaciones y usar la interconectividad. Y, en realidad, que sea útil y que podamos estar al otro lado del mundo con una persona que está improvisando lo encuentro bacán.

**Rolando Cori:**

Muchas gracias. Bueno, nos vamos a aprovechar de despedir de...

**Vivian Fritz:**

¿Me permiten unas palabritas? Yo pienso que **efectivamente la tecnología, estamos acostumbrados como a decir que es fría, que uno pierde en humanidad, pero, en realidad, puede ser todo lo contrario.** Es solo un útil, depende de nosotros como lo podemos utilizar. Bueno, hay muchas formas, no solamente en el tema de lo contemporáneo, también, yo he tenido la oportunidad de ver trabajos que se

hacen a otro nivel, tradicional, etc. con respecto a la danza y eso es lo bello, en realidad. Que para mí es como una nueva utopía de esperanza, se podría decir, donde **hay personas que se interesan en la creación y en el arte de manera desinteresada.** Como decía Rolando, es una posibilidad también de trabajar sin costo, o sea, cualquiera se puede conectar ahora que las tecnologías han avanzado, entonces, podemos estar juntos. Y eso yo lo encuentro realmente maravilloso, y experimentar, como tratamos de hacerlo con el equipo de Tierra de Larry y otros. Eso.

**Rolando Cori:**

Muchas gracias, Vivian, bueno, nos despedimos entonces, y te damos muchas gracias por habernos acompañado, esto resultó bastante improvisado, además, porque fue una invitación de última hora a participar en este momento, porque si nosotros improvisábamos en red no podía ser de que no tuviéramos alguien red. Así que te damos muchas gracias, Vivian, por haber puesto ese maravilloso paisaje de la ciudad de Estrasburgo, en el fondo, y haber improvisado.

**Vivian Fritz:**

Bueno, allá está la universidad, que yo participo en la Facultad de Artes de la universidad, está por allá...

**Rolando Cori:**

Ya, muchas gracias. Muchas gracias por todo.

**Vivian Fritz:** Gracias, un abrazo.

**Eleonora Coloma:**

Bueno, entonces los invitamos a un café para seguir con el cronograma. A la vuelta, Arte y Feminismo, de la profesora Paula Arrieta, y luego Núcleo Cuerpo, Indumentaria y Performance, de la profesora María Teresa Lobos y Alexis Carreño. La idea es que luego de las ponencias podamos generar una discusión más amplia, gracias.

---

29. Posiblemente intervención de Edgardo Cantón.



## PONENCIA "LAS SIN PRECEDENTES. ECOS DEL MAYO FEMINISTA".

Departamento de Teoría del Arte.

Romina Tapia, Gianna Salamanca y Paula Arrieta.

### Eleonora Coloma:

Bueno, partimos con la primera ponencia de la segunda parte. Esta era una mesa que contaba con dos ponencias, pero la profesora Soledad Novoa fue elegida en un cargo muy importante y tuvo que ausentarse. Así que tenemos la segunda ponencia que es "Las sin precedentes: ecos del Mayo Feminista", muy atinente a la situación que vive nuestra Facultad, entonces los dejo con la profesora Paula Arrieta y las egresadas de Artes Visuales Romina Tapia y Gianna Salamanca. Muchas gracias.

### Paula Arrieta:

Gracias. ¿Escuchan ahí? Hola, buenos días a todas, a todos, a todes, nosotros venimos a hablar de una experiencia particular que tuvo lugar el año pasado, durante el movimiento feminista de mayo, ahí nace esta idea, y por eso cuando se me invitó a este encuentro a hablar de arte y feminismo pensé que lo más relevante que había pasado en nuestra escuela era este proyecto

del que vamos a hablar ahora, y que no iba a hablar yo cuando la idea no era mía si no que era de las chicas, y por eso las invité a que ellas contaran como fue el proceso de esta exposición única en nuestra historia, y que todavía no ha tenido toda la visibilidad que debería tener algo como esto. Pero no queremos empezar nuestra presentación sin hacer alusión a la situación que está viviendo la Facultad, que hoy se radicalizó con la toma de la Casa Central, con la paralización de Las Encinas ayer, y la toma de la sede Compañía. Más que nada porque no podemos hablar de arte y feminismo haciendo como que no existe lo que está pasando acá mismo en nuestra Facultad. Para nosotras es muy, muy, muy importante recalcar nuestro compromiso con la construcción de una Universidad inclusiva, libre de violencia, de agresores, agresoras de todo tipo, de opresión, y esto que dijo Judith Butler hace muy poco, en una visita a nuestra Facultad, de esos cuerpos que importan menos que otros. Por eso nuestro compromiso es irrestricto contra la impunidad y con



el compromiso de no dar espacio a distintos tipos de agresión dentro de la Facultad. En ese sentido, planteamos nuestra posición desde ahí y no podíamos empezar sin hacer referencia a eso.

Yo quiero hablar muy brevemente sobre dos o tres puntos que me parecen fundamentales antes de empezar con el tema puntual, que es esta exposición, que les van a contar las chicas. La primera es que nuestra presencia acá habla también de un encuentro de diferentes generaciones y yo busqué un ejemplo que pudiera comunicar **el problema que tenemos cuando diferentes generaciones de mujeres, artistas, no nos comunicamos**. ¿No sé si podemos pasar a la primera diapo?

Esta es un performance de una artista española que se llama María Gimeno que lo que hizo fue tomar el libro de historia del arte de Gombrich, que es un libro de los 50 con el que hemos estudiado toda la historia del arte, yo estudié con ese, las chicas estudiaron con ese, en fin, como la Biblia de la historia del arte. Bueno, y ella realiza esta performance donde con un cuchillo corta páginas del libro y las reemplaza con unas páginas que tienen igual diagramación, igual tipografía, la misma gráfica, con artistas mujeres. Porque ella se dio cuenta que, en todo este libro, que no sé si ustedes lo han visto, **es un libro como de este tamaño de alto y así gigante, no había ninguna artista mujer. Ninguna**. Yo no tenía idea de esto a pesar de que he visto el libro ochocientos mil millones de veces, de atrás para adelante, y nunca me había dado cuenta, así es de natural para nosotros la exclusión de la mujer en el arte, que no había ninguna artista mujer. Y lo que ella se pregunta, que es cómo fue posible, que ella pensó, mientras estudiaba arte, mientras estaba en la escuela, que ella podía ser artista si no tenía ningún referente. O sea, cómo pensó que esa empresa iba a poder llegar a puerto. Y ese es un punto que tenemos en común tanto mi generación, yo estudié en los años 2000, artes visuales, con las chicas que acaban de egresar el año pasado. Me pregunto lo mismo, cómo fue posible que, tal vez en nuestra máxima ingenuidad o el carácter más utópico que podemos tener las mujeres en el arte, pensar que podíamos convertirnos en artistas, cuando lo que leíamos no tenía ninguna mujer de referente. Yo tengo una respuesta para eso, no sé si sea la respuesta correcta, pero es que fue posible gracias a mis compañeras, a que éramos varias. Éramos varias pensando la misma estupidez, por decirlo de alguna manera. Y, ahí, medio que nos creímos entre todas. Yo supongo que a ustedes les pasó algo así. Es por eso que hay un primer punto en lo que les vamos a contar hoy día, que es **esta experiencia histórica de encontrar un referente, y que ese referente no tenga esa cualidad de maestro, esa cualidad de alguien que**

**está arriba tuyo, de que tu recibes, recibes, mientras otro entrega, sino que sea también tu par, que sea tu colega, que sea tu compañera de ruta, y cambiar un poco las formas que tenemos de relacionarnos profesoras con estudiantes**, que me habría gustado tener cuando yo era estudiante. Hay un ensayo que es como el ensayo inaugural de la crítica feminista, que es un año de los 70, de una historiadora del arte llamada Linda Nochlin, ella dice que tenemos un problemita, ella se está preguntando por qué no existen grandes mujeres artistas -esa es la pregunta de su ensayo-, y ella dice que cuando hablamos del problema de las mujeres en el arte, tenemos que fijarnos en quién hace la pregunta antes de tratar de responderla. Porque ya se habló antes, en otros momentos de la historia, del "problema judío", por ejemplo, y ciertamente no eran los judíos los que hablan de sí mismos como un problema. O se habla del "problema de la pobreza", tampoco son las personas en situación de pobreza las que hablan de ese problema. Y, en Chile, lo más cercano que tenemos a esto, que se ha llamado "el conflicto mapuche" cuando podríamos estar hablando ahora del conflicto del Estado chileno, o el problema de la riqueza, o el problema del monopolio y la hegemonía de los hombres en el arte. La respuesta que ella, entonces, propone en su texto es el asunto de las instituciones. O sea, que antes de intentar responder la pregunta **tenemos que mirar cómo funcionan las instituciones, cuáles son los márgenes que las instituciones ponen y, una de las instituciones fundamentales en el desarrollo del arte actual es la universidad**. Y dentro de esa, en Chile podría ser la Universidad de Chile una de las principales.

Con esas cosas en vista, nosotras tuvimos que en algún momento acortar la presentación, entonces teníamos una parte, la sacamos, pero me gustaría referirla igual. Habíamos puesto un (ah, eso es parte de la performance, ella está cortando las páginas del libro), habíamos puesto un tipo volante de las Guerrilla Girls, que son un grupo de artistas feministas activistas/transactivistas, que además tienen la particularidad de ser anónimas, o sea, no se sabe quiénes son, son personas que aparecen con una máscara de gorila en todas sus exposiciones, entrevistas, apariciones públicas, en fin. Ellas tienen un tipo manifiesto en un volante que se titula "Ventajas de ser una artista mujer". Y, traíamos el volante, pero se los voy a leer igual. Es una lista de ventajas de ser una artista mujer: **1.** trabajar sin la presión del éxito (ningún problema); **2.** no tener que exponer con hombres (tampoco hay problema, se puede exponer solo sobre mujeres y podemos ponerle a eso "arte feminista" muy fácilmente); **3.** tener una ovación del mundo artístico con tus cuatro trabajos freelance (algunas van a ponerse a llorar por eso, yo

sé); **4.** estar convencida que cualquier arte que hagas será catalogado como feminista; **5.** no quedarte estancada en un puesto fijo de profesora de arte; **6.** ver que tus ideas cobran vida en el trabajo de otros; **7.** tener la oportunidad de escoger entre tu carrera y tu maternidad; **8.** no tener que justificar tu éxito económico con antiguas militancias conceptuales; **9.** dedicar más tiempo a tu trabajo cuando tu compañero te haya abandonado por alguien más joven; **10.** estar incluidas en versiones revisadas de la historia del arte y conseguir fotos tuyas en revistas de arte vistiendo un traje de gorila.

Las dejo con las chicas entonces que les van a contar de esta súper experiencia de la que además les agradezco mucho que me hicieron parte, y eso, las dejo con las chicas, muchas gracias.

#### Gianna Salamanca:

Un saludo a todos, estamos muy felices de participar en esta instancia y quisiéramos presentarnos con mi compañera Romina Tapia, yo soy Gianna Salamanca, las gestoras del proyecto de las Sin precedente, proyecto el que nace debido a las movilizaciones del año pasado. Esto significó una instancia bastante especial e íntima para nosotros porque fuimos partícipes de tanto confesiones colectivas como observaciones participantes en torno a estas problemáticas sociales contingentes que inspiraron nuestra forma de proyectar los ejes curatoriales. Finalmente, logramos postular al FONDAE, siendo financiados por estos fondos. Lo más importante fue que esto nos dio **la posibilidad de abrir un espacio reflexivo en torno a las prácticas artísticas femeninas y disidentes que se estaban desarrollando localmente.** Logramos reunir alrededor de treinta artistas, aproximadamente, y dentro de las colaboraciones nos reunimos con Danae Díaz, que en ese entonces era tesista de la carrera de Teoría e Historia del Arte, quien participó presentando un texto que ponía en reflexión nuestras ideas y perspectivas que sintetizan la intención de nuestro proyecto. Cito: "estamos frente a un ejercicio político con el que buscamos no solo pensarnos en una escuela de arte, sino que buscamos encontrarnos y reconstruir el tejido de nuestras relaciones por medio de una interrogante que no queremos dar por clausurada, abriéndose la pregunta ¿existe un límite para investigar, crear y producir solo por ser mujeres?"

#### Romina Tapia:

Bueno, y a partir de esta pregunta nos planteamos ciertas dinámicas de trabajo que creímos convenientes para abarcar tal reflexión y poder dar pie, o intentar responder ciertas preguntas que nos estábamos planteando al momento de postular este proyecto y

querer concretar este proyecto. Estas dinámicas de trabajo eran **la intergeneracionalidad, la eliminación de categorías jerárquicas entre participantes, los diálogos entre las obras y la línea curatorial.** En el momento de comenzar a formular este proyecto nos preguntamos las maneras en las que poder reunir distintas generaciones en un mismo espacio expositivo, en este proyecto reunimos profesoras, académicas, estudiantes de pregrado y egresadas de la carrera de Arte Visuales en un mismo espacio. Entonces, para nosotros era importante reunir a estas diferentes generaciones que estaban trabajando en las artes visuales para poder ver con una perspectiva más histórica lo que se estaba desarrollando y produciendo actualmente. Creímos que el pasado también es presente, y el presente muchas veces devela silencio, mostrando algo que estaba naturalizado e incluso invisibilizado, acercando conflictos heredados que hasta el día de hoy pudiesen seguir vigentes. Y, como dijo mi compañera, este proyecto nació desde las movilizaciones del año pasado en torno a las problemáticas feministas que principalmente se dieron en nuestra Facultad, y que podemos ver que aun, después de un año, siguen estando presentes, siguen discutiéndose. Uno de los ejes que nació de esta intergeneracionalidad, fue la eliminación de las categorías jerárquicas de las participantes. Buscábamos, para hacer este proyecto, **un espacio donde todas nos pudiéramos entender de una forma horizontal y colaborativa y, eliminar, por ejemplo, esta jerarquía que existe de profesor-estudiante y poder presentar obras y los trabajos como futuras colegas, que plantean problemáticas humanas complementarias entre sí.** Todas estas dinámicas de vinculación entre las artistas, la intergeneracionalidad, la horizontalidad, fueron propuestas para ver ciertas dialécticas que se estaban poniendo en juego. El diálogo que se da entre la obra gira en torno al contexto y a contingencias que le pertenecen principalmente a la sensibilidad particular de cada artista, pero que a pesar de esta reflexión más bien individual que se puede hacer desde una obra, todas estas obras podían estar relacionándose entre sí en un mismo espacio conceptual o materialmente. Y, claro, estas dinámicas queríamos hacerlas para poder ver estas ciertas cosas que se estaban poniendo en juego, estos diálogos que podrían haber, que, aunque no fuese intencionalmente, se podía leer entre líneas.

#### Gianna Salamanca:

De lo dicho por mi compañera, nos gustaría resaltar que lo que acaba de explicar fue en lo cual nosotras basamos nuestros ejes curatoriales, basándonos en esta idea que nos persiguió durante todo el proyecto y que era que, en el fondo, **el arte nunca ha funcionado bajo una premisa de novedad, sino que habla más**



bien de una necesidad intrínseca del ser humano. Y esto se podía ver reflejado en el hecho de cómo obras, que, a pesar de ser materializadas o simbolizadas de distintas formas, en el fondo, emergían de un mismo discurso. Son las mismas necesidades. Pensábamos también que, de alguna forma, esta exposición logró dar a conocer un amplio espectro de problemáticas que a nosotras nos interesaba abordar que eran la historia, las ciencias, la tecnología, la muerte, entre otras muchas temáticas, poniendo a vista de todos que en nuestra exposición, la colectiva realmente, jamás quisimos coordinar una idea ideológica de nosotras como organizadoras, sino más bien queríamos pensar en **un espacio subjetivo de la experiencia de cada una de una forma bastante horizontal y colaborativa**. En definitiva, esto significó para nosotras esta idea de encontrarnos y ser honestos, y también, exorcizarse de esa idea que siempre hemos llevado, quizás, nosotros como artistas, que es esta idea que se funde en nuestro capitalismo o idealismos neoliberales progresistas de lo nuevo. Como que ese fue el eje de la curatoría. **Exorcizarse de lo nuevo, la novedad, incluso de la creatividad**. Basarnos en la necesidad que tenemos como humanos de investigar. Ante lo que hemos estado explicando en esta instancia encontramos de suma importancia citar un fragmento del libro "Atlas portátil de América Latina" de la autora Gabriela Speranza: "está claro que el principio Atlas busca otra forma del saber, explosiva y generosa. Que no se funda en la tradición platónica de la idea purificada de las imágenes, sino hacer saltar los marcos apuesta por una heterogeneidad esencial que no quiere sintetizar con la certeza de las ciencias o los criterios convencionales del arte, ni clasificar como el diccionario o la enciclopedia, ni describir exhaustivamente como el archivo, sino descubrir con la imaginación, baudelairianamente,

las relaciones íntimas y secretas de las cosas. Las correspondencias, las analogías." Gracias.

#### Paula Arrieta:

Quiero agregar algo súper importante que mencionó la Gianna. La exposición fueron varios ciclos, o sea, se inauguraba cada semana un ciclo diferente y se renovaban las obras. Había una expectativa, que incluso yo tuve, sobre esto de ¿qué están haciendo las mujeres artistas? Y la mayor impresión, y ahora les voy a contar cuál es el mayor hallazgo y van a decir "qué aburrido". **El mayor hallazgo es que nos interesaban las mismas cosas que a todo el mundo, digamos. La política, la historia, las emociones, la ciencia y que todo ese discurso de que las exposiciones de mujeres son de cerámica, son performance, es un discurso armado por esta misma institución que le ha puesto algunos límites al problema de las mujeres en el arte para nominarlo como un problema desde un lugar de poder.** Eso quería agregar no más. Muchas gracias.

#### Eleonora Coloma:

Bueno, gracias, tengo que hacer pasar entonces al siguiente núcleo, pero después que vuelvan a la mesa para la discusión, ¿sí? Indumentaria y performance, del Departamento de Teatro, esto va a ser una ponencia sobre el inicio, la delimitación y las proyecciones de este núcleo interdisciplinario, que sé que está recién naciendo, Maite se acercó a mí a principio de año para contarme que estaban armando esto y estoy muy contenta de que hoy día puedan exponer este inicio, ¿no? Entonces, dejo con ustedes a los profesores María Teresa Lobos y Alexis Carreño.

## NÚCLEO CUERPO DESVESTIDO, INDUMENTARIA Y PERFORMANCE

Departamentos de Teatro y de Artes Visuales

### INICIO, DELIMITACIÓN Y PROYECCIONES DE UN NÚCLEO INTERDISCIPLINARIO.

María Teresa Lobos y Alexis Carreño.

#### Alexis Carreño:

Hola, buenos días, mi nombre es Alexis Carreño, yo soy académico del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile, y junto a Maite Lobos, quien es académica del Departamento de Teatro vamos a presentar este núcleo que hemos denominado Cuerpo Desvestido, Indumentaria y Performance. Nosotros vamos a presentar este núcleo, estamos recién comenzando, y por lo tanto es más bien describir lo que nosotros queremos hacer. Tenemos ideas respecto de cómo queremos abordar este tema, pero más que nada es la presentación de un inicio lo que vamos a hacer hoy día.

Entonces, por Cuerpo Desvestido, nosotros lo denominamos Cuerpo Desvestido porque consideramos que, en primer lugar, este es un núcleo interdisciplinario,

que aborda el teatro, que toma como centro la indumentaria, nosotros queremos reflexionar sobre la indumentaria, y **lo vamos a hacer de una forma transdisciplinar desde el teatro, específicamente desde el diseño teatral, y luego, también, desde las artes visuales.** Entonces nuestro foco de atención, nuestro énfasis, está en el vestuario, pero como una forma también de delimitar el campo quisimos tomar el concepto de la performance como un elemento que, de alguna manera, nos permite hacer converger la figura de este cuerpo desvestido en la performance teatral y en las artes visuales. Y ¿por qué le pusimos Cuerpo Desvestido? Porque, de alguna manera, la representación del cuerpo en la pintura y en la escultura, del desnudo del cuerpo, siempre ha estado influenciado por la figura de ese cuerpo vestido. Existe como una relación muy profunda entre la representación en la



pintura, en la escultura, de ese cuerpo, desnudo, con esa figura de ese mismo cuerpo vestido. Entonces, el tema es cómo desplazar esa idea a prácticas más contemporáneas como son la performance. Luego, también tenemos como objetivo nosotros, entonces, esto está enfocado también, se supone que se va a constituir como un núcleo de estudiantes y académicos, y está pensado también en generar formas de escritura específicas que tengan que ver con la práctica, pero, el objetivo es la producción de indumentaria y el análisis de su uso en la performance teatral y artística con la finalidad, entonces, de dilucidar, o tensionar, la relación entre corporalidad y vestido en relación al movimiento y el espacio. Por el espacio entendemos, cierto, el espacio simbólico que es el espacio de la escena teatral y también de la performance de las artes visuales, y el espacio real como el contexto donde se desarrolla esta escena y que, por supuesto, (el contexto cultural), están íntimamente vinculados. Luego, entonces, esto es lo que yo estaba adelantando recién, que de alguna manera dentro de la academia la indumentaria en general, y el vestuario para la escena en particular, diría yo, están escasamente abordados. **Entonces nosotros vamos a tratar de encontrar metodologías y marcos bibliográficos que respalden investigaciones teóricas y prácticas en torno a la vestimenta.** En este sentido nosotros hemos encontrado el término práctica como investigación, que en inglés se dice practice as research, de ahí viene, de la academia norteamericana, que

en el fondo es de qué manera se puede dar cuenta, se puede escribir y se puede investigar a partir de la práctica. Porque nos hemos dado cuenta también que muchos artistas y muchos diseñadores teatrales sienten una imposibilidad cuando tienen que escribir sobre sus proyectos, entonces un poco es cómo se podría investigar y escribir desde la práctica. Pero esta es una primera idea, de ahí nosotros esperamos encontrar otras metodologías que vayan complementando esta investigación que nosotros queremos hacer. Y entonces para ilustrar algunos de los puntos que nosotros hemos reconocido o identificado en esta intersección entre indumentaria, cuerpo y performance, yo voy a hablar desde las artes visuales, voy a dar algunos ejemplos de obras en las cuales se pone en tensión estos conceptos y luego Maite va a hacer lo mismo y va a profundizar un poquito más en los conceptos, desde la disciplina teatral.

Entonces, la primera obra que para nosotros parece muy relevante en términos de indumentaria, cuerpo y performance es esta performance que hizo Yoko Ono en los 60, en la cual ella se sentaba inmóvil en un escenario de un teatro, vestida con un traje negro muy sencillo y, con un par de tijeras al frente, que no sé si las pueden ver en la imagen de la izquierda abajo, hay un par de tijeras, entonces la instrucción que ella le daba al público era que podían subir en turnos y cortar trozos de su vestido como es la imagen que aparece aquí a la derecha. Entonces, el traje aquí está funcionando



como una superficie, digamos, sensible, que pone en contacto el cuerpo del artista con la audiencia. Entonces el vestido aquí es un elemento fundamental dentro de esta performance. Luego tenemos otra manera de encontrar esta relación entre indumentaria y cuerpo, en el caso de la obra de Cindy Sherman, que ella ha realizado numerosos autorretratos, desde la década del 70, y donde, nuevamente, la indumentaria, la pose, la escena misma que ella va creando es muy relevante para construcción de su discurso, el cual tiene que ver con la identidad y, específicamente, con la identidad femenina como simulacro. Estas son dos porque, en verdad, ella ha creado múltiples personajes y distintas situaciones a través del vestuario y la fotografía. Ahora, cuando uno habla de indumentaria necesariamente se topa con el mundo de la moda y también encontramos artistas que han trabajado con el imaginario de la moda y este es el caso de Vanessa Beecroft, que es una artista que hace performance, ella presenta estos grupos de mujeres que están vestidas, semi vestidas, algunas desnudas y, entonces, se paran inmóviles, en museos, en este caso es el Guggenheim de Nueva York, y por un tiempo determinado. Ellas permanecen ahí de pie, creando una situación bastante ambigua entre una performance de arte, un desfile de moda, también no se sabe muy bien si ella está como reforzando o criticando los estereotipos de belleza que impone la industria de la moda. Luego, tenemos otro caso aquí, donde converge la indumentaria con problemas más bien políticos, con problemas relacionados con el colonialismo. Esta es una obra de una artista que se llama Yinka Shonibare, este es un artista de origen nigeriano que vive en Inglaterra, la obra es la que ustedes ven el centro. Él lo que realiza, su obra es básicamente indumentaria, básicamente vestuario, que los presenta en estos maniquí en los museos, en las galerías, creando estas especies como de escenas, y lo interesante es que el usa siluetas que son del siglo XVIII, del siglo XIX, de la moda europea, que son, por ejemplo, la imagen que ustedes ven a la izquierda, que es una ilustración de moda de una revista femenina del siglo XIX, entonces él recrea esa silueta, pero lo interesante es que lo hace con una telas que se llaman wax print, que es la muestra que nosotros vemos aquí a la derecha, estas telas son típicas de África. Pero lo interesante es que estas telas se exportaron de Holanda hacia África y gozaron de mucha popularidad durante el siglo XIX y comenzaron a producirse con motivos típicos africanos y hoy día se consideran un símbolo de la diáspora africana. Entonces, este artista crea estas siluetas de la moda occidental del siglo XIX con estos textiles que son típicamente africanos para hablar del colonialismo durante el siglo XIX, especialmente del colonialismo británico en África. Luego tenemos también, ahora ya mirándolo desde el espacio de la moda, los ejemplos anteriores eran desde el espacio de las artes

visuales, ahora, cuando lo mirábamos desde el espacio de la moda, también vemos que hay muchos diseñadores que han empezado a indagar en la indumentaria, en la ropa, en el traje en sí mismo, como objeto. Y ahí nosotros llegamos a la idea de que, en el fondo, estos diseñadores lo que están haciendo es considerando el traje, la indumentaria, como un cuerpo que existe por sí mismo y que existe a veces no solo en función del cuerpo, sino que a pesar del cuerpo o en contra del cuerpo. Y aquí vemos el caso de otra diseñadora muy importante, que se llama Iris Van Herpen, y ella crea estas siluetas que, por ejemplo, en el caso de la izquierda, ella ha intentado representar el movimiento de sustancias orgánicas, en ese caso es agua, es como una gota de agua que se está expandiendo o cayendo sobre el cuerpo, y lo va reproduciendo con distintas técnicas que son, también, similares a la escultura. Entonces, en ese caso, tendríamos como el cuerpo, el traje como un cuerpo. También tenemos el caso de otra diseñadora que ha experimentado mucho con la relación entre la ropa y la anatomía, que es Rei Kawakubo, esta es una diseñadora japonesa que comenzó a trabajar durante los 80, y aquí entonces llegamos a otro concepto que tiene que ver con la deconstrucción de la prenda. **En el fondo, es investigar los volúmenes que se van creando con la indumentaria y, nuevamente, como que van un poco en contra de la forma natural del cuerpo. O sea, van leyendo el cuerpo, pero también van proponiendo volúmenes en lugares que son incómodos y, de esa forma también, va generando una especie de deconstrucción de la silueta occidental del vestuario que siempre es entallada y ajustada.** Ella también ha realizado colaboraciones en danza, esta es una fotografía de una coreografía que hizo Merce Cunningham, y dónde se usó el vestuario que Rei Kawakubo diseñó para esa pieza. También, dentro del espacio de la moda nos encontramos con el desfile de moda como una performance de arte. Esta sería otra posibilidad de leer esta relación entre cuerpo, indumentaria y performance, y en este caso el ejemplo que están viendo aquí, corresponde a un desfile de unos diseñadores que se llaman Viktor and Rolf, ellos lo que hicieron fue confeccionar esta indumentaria, que se colgó en el lugar de la performance como si fueran cuadros, y también hicieron una relación entre la tela del vestido, digamos, y la tela del cuadro que se usa para pintar, y la performance fue que ellos estaban en el lugar, iban descolgando los cuadros de los muros y los iban plegando en los cuerpos de las modelos para hacer los trajes. Y, por último, la última línea que voy a identificar para darle el paso a Maite, tiene que ver con el desfile de indumentaria que incorpora elementos de teatralidad. ¿Qué quiere decir eso? Que en el fondo el diseñador crea una pequeña historia, que tiene una escenografía particular, que tiene una música, que tiene una puesta en escena, para presentar sus colecciones con una iluminación

determinada, con una música determinada, y que entonces se estarían desmarcando del desfile de modas tradicional y transformándose en una nueva forma de espectáculo que toma muchos elementos del teatro. Entonces ahora yo le doy el paso a Maite para que continúe con esta reflexión desde el teatro.

### María Teresa Lobos:

Buen día, como comentaba Alexis, un punto que tenemos nosotros en común, por el cual nos pusimos de acuerdo para iniciar desde ahí **distintas conexiones, indagaciones, hacia distintos lugares**, es el concepto de performance, y que en las teorías del teatro entendemos en el amplio rango la dimensión performativa del teatro. Es decir, aquello que implica la puesta en escena y que hoy en día Erika Fischer-Lichte, por ejemplo, una actora relevante en los estudios teatrales contemporáneos los denomina realización escénica, es decir, el acto de, y el momento, y el acontecimiento mismo de lo escénico. Lo escénico, por lo tanto, es algo que sucede, que acontece, y que además contiene elementos materiales. Este punto de vista que existe hoy en día se ha venido desarrollando desde el llamado "giro performativo" desde los años 60 en adelante. Y por eso los estudios teatrales han hecho mucho hincapié en la tensión que hay entre ese cuerpo fenoménico del actor, es decir, su estar físico en el mundo, estar allí, y además el hecho de que interpreta y construye y da a ver un personaje, es decir, un actor crea otro cuerpo frente a nosotros. Todo ser humano tiene un cuerpo que puede manipular e instrumentalizar como cualquier objeto y, a la vez, ese es un ser humano, es un sujeto, que también es cuerpo. El actor trabaja con eso, el actor, la actriz, este profesional que actúa y que es súper difícil nombrar, de hecho. Todas estas palabras nos proponen muchas interrogantes, por eso algunas ideas sueltas que nos permiten entrar en cómo se relaciona el cuerpo y el traje, el vestir, y cómo aquello implica que este cuerpo del actor se relaciona con eso. Podríamos decir que hasta el siglo XVIII se entendía que el actor interpretaba, o presentaba los personajes. Lessing dice que encarna los personajes, aparece ahí un nuevo concepto. Encarnación viene a ser una manera de comprender que este cuerpo del actor, que el actor lo que está haciendo es ponerse en el lugar de otro, crear otro y hacer aparecer ese otro, ese personaje. Y de las teorías contemporáneas, en particular Merleau Ponty, esto también es propuesta de Erika Fischer-Lichte, le llamamos "corporización". **Lo visible está incluido en lo tangible. Visualidad y tacticidad, presencia, se alteran**

**mutuamente y coexisten. El mismo cuerpo toca y mira, y, por esa razón, lo visible y lo tangible pertenecen a un mismo mundo.** Por lo tanto, visualidad y presencia física están juntos y están vinculados, entonces, un poco desde esa confianza es que se propone entender al cuerpo como un signo, por un lado, y al cuerpo como materialidad, por otro lado. El cuerpo como signo es ese cuerpo que está entendido desde su dimensión simbólica, y el cuerpo como materialidad es el cuerpo moviéndose, como una máquina. Tenemos referentes desde las vanguardias históricas. Bueno, anterior a las vanguardias Edward Gordon Craig veía en esta tensión entre cuerpo-signo y cuerpo material, una especie de fundamento para desterrar al actor de la escena. No sé si se acuerdan, después de la época de Wagner, y esas óperas tan tremendamente intensas y exacerbadas en sus teatralidades, vino toda una corriente que empezó a anticipar las vanguardias y que pretende limpiar la escena de todo ese exceso, emocional y dramatismo. Gordon Craig es uno de los más relevantes, de hecho, es el primero de los directores que se considera director contemporáneo, y que propone limpiar la escena, organizarla, abstraerla, limpiar la forma y desterrar la corporalidad del actor y, Gordon Craig, quería trabajar con una especie de súper marioneta, que hiciera todo lo que él quisiera pero que no estuviese contaminado por esto humano. Por el lado opuesto, y un poquito después, artistas teatrales de las vanguardias históricas como Meyerhold (**no se entiende 1:51:49**)<sup>30</sup>, van a entender el cuerpo más bien como un material moldeable, controlable, que el actor puede elaborar. De hecho, para Meyerhold el arte se trata siempre de organizar el material. Todo arte trabaja con ello. Entonces, para el actor el cuerpo es el objeto del trabajo y funcionaría como una máquina que es perfectible, y para lo cual, de hecho, va a desarrollar la biomecánica. Entonces, en la lógica entre cuerpo-signo y cuerpo-materialidad, hay una distinción clave que hacer. Este cuerpo se entiende, por un lado, como signo, se entiende como signicidad, su actividad consiste en operar dentro de esta dimensión simbólica y la de los significados. Y, por otro lado, existe como materialidad. Creo que ese es el piso clave para indagar. Que apareciera esta idea de la materialidad no va a excluir, ni va a superar los procesos de generación de significado, y por ello que desde los años 60, un poco nosotros nos instalamos desde ahí, se entiende que el punto de partida es la tensión, justamente, entre el cuerpo fenoménico y el cuerpo semiótico. Entonces, **si el proceso de significación del cuerpo, todo proceso, define interacción social, individualidad, conflictos internos, el vestuario escénico trabaja en ese espacio. Articula la**

30. Lo que se indica aquí posiblemente es: "Eisenstein, Taylor".

**variedad infinita de hechos y fenómenos que suceden en la naturaleza humana a través de materia y de forma.** Como puede comunicar metafóricamente o visceralmente dirige la atención a ese estar aquí y ahora del actor. Entonces, el vestuario opera allí, en esa co-presencia entre espectador y actor. El vestuario escénico, entonces, trabaja con identidad, por ejemplo, un gran amplio mundo de preguntas para hacerse es la idea de identidad, la gran pregunta por la identidad, donde el cuerpo lo determina, pero a la vez, ese cuerpo siempre está vestido o desvestido. Su identidad es construida con y en el vestido. Por otro lado, también trabaja con género, clases sociales, códigos, etc., fenómenos resueltos por las indumentarias y los códigos indumentarios de cada cultura. Entonces, habrá, también, una identidad social, además de la individual. Y, por ello es que la moda, para nosotros, se nos vuelve un modo de entender, entonces, cómo sucede aquello en nuestra cultura contemporánea. De partida, desde la base de entenderla como un disciplinamiento del cuerpo, es decir, una estandarización en la que estamos todos, que vamos pasando por épocas, nosotros miramos una foto de cuando teníamos dieciocho y decíamos, ah, estos eran los 80, esto era el 92, uno ve el cuerpo reflejado en esos cuerpos, y en la ropa. A pesar de que no reconocemos aquello, muchas veces, un poco automáticamente, naturalizadamente, escogemos piezas con las cuales nos vamos vistiendo. Un fenómeno súper interesante, entonces, la moda, nos va a permitir abordar, comprender y, además, vincular el hecho del vestir con toda la trama de relaciones sociales y económicas que subyacen allí, las relaciones que tienen que ver con la hegemonía de ciertas ideas, que se ponen en auge y que luego se van, y cambian las perspectivas. La moda nos va a permitir leer esos fenómenos y, por lo tanto, **nos interesa observar en este núcleo, observar y documentar, prácticas, procedimientos, operaciones** del vestuario escénico en tanto disfraz, la operación de disfrazar un cuerpo, de cubrir, de develar, en tanto forma, silueta, volumen, abstracción. También, nos interesa en tanto su condición de materialidad

como objeto. Nos interesan sus operaciones simbólicas en general, y en particular las miméticas, la referencia al individuo, al vestuario escénico que está representando a individuos y a esas identidades sociales, y también en tanto a performatividad, nos interesa la corporización del vestido y las relaciones entre el cuerpo y la indumentaria en general, tomando este marco contextual de la moda. Nos interesa, entonces, finalmente, como un agente de operaciones críticas en la escena, que opera en diversas prácticas artísticas. En ese sentido, un poco por ello, pondré unos poquitos ejemplos de obras teatrales que son relevantes. Un obra de Romeo Castellucci, su compañía se llama Societas Raffaello Sanzio, y esta es una ópera, un ópera de Schönberg, "Moisés y Aarón", que mostró en Madrid, que creo que fue una coproducción con la Ópera de París, donde instala la lógica de sacar totalmente de época esta historia, la historia bíblica y ponerlo en una especie de género transdisciplinario porque, yo no he visto la obra en su registro, pero la opinión de la crítica habla de que es una ópera bastante poco convencional como ópera. Entonces, en ese sentido hay bastantes reemplazos simbólicos que hace, con el cuerpo, ese buey que está allá atrás representa al vellocino de oro, que es parte de la historia bíblica, hay varias operaciones que está haciendo que pone en todas, la relación en tanto estética, una relación entre la forma, y también una relación con el relato y con la narración de esa historia, pero a través de imágenes, de una historia de imágenes que son pertinentes. Por ejemplo, esos personajes que se ven atrás más oscuros están con una pintura negra aludiendo a la idea del petróleo y eso, en otras escenas, se vincula con esa máquina. También trabaja esta idea del cuerpo. La relación entre un cuerpo en primer plano, visible, perceptible, y masas de cuerpos detrás, que son borradas. Cuerpo borrados y cuerpos en primer plano, como si fuese un zoom de una cámara, que puedo desenfocar el fondo si me interesa. Operaciones todas que ponen en favor de construir imágenes escénicas.



Esta es otra obra de él "Hey Girl!", una obra que parece que no tuvo tan buena crítica, sin embargo es muy interesante, hace una serie, genera un montón de imágenes de diverso tipo, bastante dispersa incluso, quizás casi desarticulada, en torno a una idea de una observación que él hace de un paradero de buses donde había muchas chicas universitarias, probablemente, con mochilas, todas pintadas, maquilladas, algunas de ellas esperando bus en un paradero y él solo las observa y rescata de ahí lo que él después relata como un teatro desde la gestualidad. Algo así como la mudez de lo gestual, y no está tratando de poner textos, sino que solo gesto. Y para ello aborda esto solo desde el cuerpo de esa mujer que está observando. Esto es una fase, es una escena, donde el cuerpo de esta mujer va cayendo, es una capa exterior que existe, como de látex, que se derrite, un gel, algo así. Entonces, bueno, estos planteamientos de Castellucci me parecen relevantes en términos de la potencia y de la densidad que tiene la imagen del cuerpo en su obra.

Este es otro ejemplo, se juntan aquí dos diseñadores, una diseñadora teatral, Susan Taber Avila, y Riu Shu, un diseñador de vestuario chino, realizan esta performance que consiste en reconocer, tratar de conectar sus distintos paisajes, mundos culturales, biografía. Susan Taber vive en California y Riu Shu vive en Beijing, entonces, aquí la obra que ellos proponen hace que el vestuario permita una conexión, y se mueven en torno a esas figuras, esas formas son piezas de vestuario donde se pueden meter los brazos, la cabeza, se ponen y pueden vincular los cuerpos a través de las piezas de vestuario. Esta también es parte de eso y alude a las capas transparentes del traje, y lo mismo este, el rojo, la utilización del rojo y las redes, ese material extraño. Ambos aluden a la tradición china de los antiguos nobles chinos que usaban muchas capas de ropa transparente para demostrar y hacer ostentación del ocio, moverse dificultosamente frente al pueblo, y están aludiendo a esa visión que tienen, hoy en día, de ese exceso lujoso del vestir que tenía la nobleza china. El rojo también alude a aquello. El rojo es un color cuyo pigmento parece haber sido muy caro y, por lo tanto, también indicaba nobleza. Lo ironizan usando cuellos, puños, muy occidentales. Eso.

Y, por último, este último ejemplo que me parece interesantísimo, que está pasando en Chile, hoy en día, este tipo de indagaciones. Esto es "Ópera" de la compañía, se me olvidó, que es un colectivo interdisciplinario de investigación escénica y dirigido por Ana Luz Ormazábal, el diseño de César Erazo, esta es una imagen en Nave, pero esta obra está pensada para suceder en un espacio negro, es decir, una sala teatral negra, donde están colgando unos cuerpos que son maniqués, en realidad, con unos vestuarios. Unos vestuarios de látex blanco, de cuerpo sintético blanco. "Ópera" además en

sí mismo **es un ejercicio de relectura de la tradición de la ópera en Chile, del género ópera, e incluso ironiza el cómo esto fue, en algún momento, propio de una cultura de elite criolla.** En la obra aparece Isidora Zegers en alguna de sus reuniones con amigos, y ella invita a una compañía italiana que viene a remontar la obra, esta compañía se llama Los Fantanelli, una compañía ficticia, y remontan la que fue la primera ópera en Chile, "Lautaro" de Eduardo Grez, o algo así, no me acuerdo muy bien del autor, él, Ortiz de Zárate, y es bien interesante porque está poniendo en cuestión tanto el rol social y político de la ópera como género que hoy en día persiste, y cuya tensión, probablemente, persiste. Entonces, espacialmente, lo que hace es trabajar dentro del marco negro de la sala teatral proponiendo esta primera entrada desde la lógica casi estandarizada de cómo se entiende el traje de época, exhibido en un museo o aludiendo al concepto de moda. Estos trajes que, el público entra a esta sala, y puede percibir estos maniqués colgando, luego estos van a bajar y los actores y actrices se visten con esas ropas y empiezan a realizar las escenas que pretende la obra. Bueno, una de las escenas, que se llamaba Intermezzo, consiste en una especie de cóctel que tienen en ese salón y donde vemos a las mujeres de esta compañía, de estos italianos que vinieron a Chile a montar la obra, usar estos faldones, unos faldones que han sido impresos con detalles de molduras arquitectónicas, seguramente sacadas del Teatro Municipal, y que dentro de ellos tienen impresas imágenes bastante antiguas de memoria histórica, de la pobreza en Chile, casi como que fotografías emblemáticas que retratan la pobreza en Chile. Bueno, la obra tiene montón de guiños totalmente meta teatrales a la política, al género, al arte, etc. Y, nada, me pareció interesante mostrarles a ustedes estos tres ejemplos donde uno puede comprender que el trabajo, **la tarea del vestuario y su relación con la moda hace que pueda entrar en esas capas de relaciones que tienen que ver con lo social y el contexto con el cuál leemos las operaciones escénicas.** Eso es todo, gracias. Solamente quiero agregar que nosotros, que también estamos, como decía Alexis, recién formando esto, imaginando para donde podríamos avanzar, y que, también imaginábamos, a partir de unas conversaciones con Paula Arrieta, la presentadora anterior, que **sería muy interesante formar una especie de red de núcleos, y que pudiésemos hacer que un encuentro como este sucediese cada cierto tiempo, que a pesar de los distintos desarrollos, autónomos e independientes, a veces pudiéramos juntarnos a ver qué está haciendo cada grupo y generar instancias de encuentro más seguidas.**

## DISCUSIÓN PONENTES Y PÚBLICO

**Eleonora Coloma:** Gracias. Quiero invitar a Gianna, Paula, Romina, Tierra de Larry... son un montón de representantes así que, por favor, todos arriba. Hay que traer sillitas.

Bueno, lo interesante, como habíamos dicho en la invitación, es poder generar una conversación y ojalá contar con algunas opiniones del público. Yo voy a iniciar esta conversación, como un poco haciendo asociación libre acerca de lo que me sucede con lo que acabo de ver, durante esta mañana. Tomándome un poco de la exposición de Paula, Romina, Gianna y la palabra indumentaria, y se me viene a la cabeza la idea de la improvisación, creo que hoy día, cuando tenemos la mesa Arte y lo Humano, pensaba yo, cuando con Andrés decidimos ponerle a esta mesa Arte y lo Humano, entonces pensaba en esa asociación libre y decía, parece que lo humano está, justamente, en los límites. Sabemos que para la tradición musical la improvisación es un tema de incógnita. **La improvisación al menos en nuestra Facultad no se estudia, no es un elemento de estudio,** es una actividad que hacen algunos músicos y que la van haciendo por fuera de su actividad propiamente académica. Asimismo, cuando escucho la exposición de Paula, Romina y Gianna, me doy cuenta que ellas también están hablando de algo que pareciera estar por fuera, el libro de Gombrich, que también lo conozco y lo he citado, claro, es curioso cuando uno no se da cuenta, y vuelvo a mi experiencia como estudiante de composición, y claro, yo era de las pocas mujeres que estudiábamos composición en esa época, y muchas veces me pregunté por qué siempre estudio a puros hombres. Me lo pregunté varias veces. Y también me siento muy invitada al pensamiento que expuso Paula, que, a pesar de eso, igual seguí estudiando composición, es curioso, cuando uno hace eso. Yo recuerdo una vez que tuve clases con Leni Alexander, un seminario, tres clases, fue la única vez que tuve la experiencia de estudiar composición con una mujer, durante mi formación. Entonces, está esa idea, y luego viene, que Maite y Alexis traen la idea de la indumentaria. Es como si tanto la improvisación como el arte de las mujeres, pareciera que estuvieran en la misma mesa de la indumentaria. Y ahí digo, ¿será eso lo humano que estábamos pensando con Andrés? Parece ser que esto humano es lo indumentario, lo que está fuera del arte, ¿no? El arte pareciera ser esta cosa grandiosa, de la obra, ayer Andrés Ferrari, cuando habló de sus juegos musicales, dijo "no me atrevo a decir que estas son obras", cuando dijo eso yo pensé, "claro, porque las obras parecen como cosas de Dios", entonces, **cuando uno hace estos juegos, como la improvisación, o hablar de la indumentaria, o preocuparse del vestuario, o preocuparse del arte de las mujeres, pareciera que son cosas que están fuera de esta creación de Dios.** Bueno, eso es lo que he pensado, les agradezco a todos mucho, porque me siento muy cercana a lo que están hablando. Yo, si tengo que elegir dónde quiero estar, quiero estar en el arte de lo indumentario, no en el arte de Dios. Así que se los agradezco. Preguntas, a quién quiera hacerlas... Si no yo tengo varias, así que...

**Público 3:**<sup>31</sup>

Bueno, muchas gracias por estas tres exposiciones, no sé si es una pregunta, es quizá una reflexión de lo que aquí dijo Paula. Claro, mientras tu hablabas y ponías ese ejemplo, esa performance, de ese famoso libro que parece ser, como entendí, es la Biblia, o lo fue, de los artistas visuales. Bueno, yo soy del área de música, soy académico del área de música, específicamente del área de composición, somos colegas con Eleonora. Pero mis inicios como músico fueron por el piano, y claro, como estudiante de piano siempre uno ve los referentes típicos que todo el mundo conoce, los clásicos, los barrocos, los románticos, ¿no? Y, claro, esa dinámica uno como chiquillo, quince, dieciséis, en esos años no se hablaba de estos temas, de la presencia de la mujer en el arte, y uno no se hacía ningún tipo de cuestionamiento, ni los académicos tampoco, nadie se hacía nada, todo se hacía en ese ritmo, siguiendo esa tradición. Y, yo con dieciséis años, casualmente en una colección de partituras, había algunas composiciones de una compositora, recuerdo. Y, en esa época yo no tenía tanta capacidad técnica pianística como para tocar la pieza entera, entonces

31. Posiblemente intervención de Andrés Maupoint.

tocaba un trocito y me parecía tan bella, esa pieza. Y, bueno, los libros, con las mudanzas, desaparecieron. Y vino el movimiento feminista, el año pasado, y una invitación, entonces, a tomarse algunas cosas en serio, a reflexionar y pensar, y no sé si le habrá pasado también a algunos colegas, pero uno inevitablemente aprovechando la tecnología, lo primero que uno va, en el YouTube, el Google, y yo me acordé de esa pieza, cuando tenía dieciséis años. Lo único que me acordaba, que era una compositora francesa de nombre Cecile, nada más, que fue muy fácil pillarla. Y ahí encontré esa pieza, inmediatamente. Y la incorporé en mi repertorio, la toqué este año en un concierto y, claro, uno empieza a buscar, ahí, compositoras y uno se lleva grandes sorpresas. Y, efectivamente, uno se empieza a hacer preguntas por qué esto sí, por qué esto no, cómo es posible que se dieran esas cosas. Bueno, y ahí empezamos a especular, cosas que quizás ya muchos de ustedes han reflexionado. Yo creo que, hoy por hoy, esta incorporación, o esta exigencia que hacía el movimiento feminista de incorporar, por ejemplo, en el caso de la música, el estudio del repertorio de compositoras mujeres, etc., yo creo que ese proceso se va a ir dando lentamente. Ojalá llegue el momento, y no creo que va a ser esta generación, y ojalá con suerte la generación que nos antecede a nosotros, que va a llegar el momento en el que yo estemos pensando "esto es de hombre, esto es de mujer", sino simplemente sea todo..., ese prejuicio ya no exista. Porque yo, desgraciadamente, veo en algunos intérpretes, y yo lo puede entender, son quizás otras generaciones, no sé si eso será una excusa, pero la otra vez me agarré con un colega, justamente, por el mismo tema. Y lo que estaba, parece que, vigente, en ese tipo de generaciones o de personajes, es decir "sí, pero nos vas a comparar eso, cómo le vamos a dar a un chico que estudie esa pieza de Cecile Chaminade", la compositora francesa, "pero si es muy bella esa pieza, ¿por qué no se puede estudiar?", "¡no, pero cómo lo vas a comparar con Bach y con Beethoven!", qué se yo. Sí, son grandes compositores, es cierto. Pero esa mentalidad, yo creo que va a estar todavía presente, sobre todo en esas generaciones. Así que me sentí muy identificado cuando tú mostrabas ese ejemplo del libro, ¡solo hombres! Y, bueno, van a ir cambiando las cosas, y va a llegar el momento en el que ya no estemos pensando en obras de mujeres, en obras de hombres, por qué esto, por qué esto otro. Ojalá que llegue ese momento. Gracias.

#### Público 4:

A propósito, también, de eso, que me imagino tendrán mucho que responder, pero, yo quiero destacar de su breve presentación y del proyecto que nos contaron, que me parece que, dentro de las movilizaciones feministas hay muchas luchas por reivindicaciones, pero de la manera en que yo entiendo el feminismo, es una propuesta de empezar a relacionarnos de otra forma. **La primera etapa es emparejar la cancha, la segunda es, cuando ya estamos jugando en la cancha pareja, empezar a romper esas relaciones jerárquicas.** Entonces, encuentro inspirador el proyecto que ustedes hacen porque se adelantan a esa segunda etapa, en la cual ya quizás podamos funcionar de manera mucho más horizontal, y estas jerarquías, que sí son patriarcales, de las autoridades y las diferencias de los que están más arriba, y un poquito más abajo, y otro poco, y los profesores, y los estudiantes, que, ciertamente, en las instituciones se esfuerzan muchísimo en mantener, en recalcar, en, por sobre todas las cosas, mantener esas diferencias, me parece que es muy inspirador que ustedes, a pesar de que la cancha no está pareja, y con las dificultades que eso implica para tratar de hacer un proyecto horizontal, donde de muchos lados van a mirar con desconfianza porque, de alguna manera, están rompiendo las bases del sistema institucional de la universidad, lo hagan y **mezclen, combinen de igual a igual las obras de profesoras, alumnas y distintas identidades.** Solo quería destacar eso y, a propósito de la primera presentación, bueno, yo soy artista visual y trabajo en la Escuela de Arte de la católica, entonces no voy tanto a performance, u otros eventos más del mundo de la música y del teatro, como exposiciones, instalaciones. Y solo quería decir que, para mí, es súper impresionante la fluidez con la que ocurre la obra, no sé si se puede llamar una obra, pero la presentación que ustedes hacen. A mí una cuestión que me produce mucha curiosidad es los límites, donde empieza y termina. Mientras ensayaban, antes de que empezaran, yo decía, ¿habrá empezado esto? ¿será parte? Después hubo como un momento oficial, pero incluso durante ese momento, ese tiempo, que estaba ocurriendo, había, sonidos de otras cosas que yo decía, esto, ¿será parte o no? Y, al final pensaba, bueno, depende de mí, también, de alguna manera, traspasa la responsabilidad, o la libertad, de crear la obra para

quien la experiencia. Entonces, uno puede estar fijándose más en la danza, o en la imagen, o en el audio, por momento, pero la obra sigue ocurriendo de manera, cómo decirlo, te rodea y te envuelve en mucho sentido. Entonces, de alguna manera, eso te da como una libertad que yo admiré mucho. Porque no sé si es por la manera en la que aplicamos las artes visuales, quizás también muy basado en la academia, es mucho más estructurado. **Incluso cuando una instalación en el espacio, uno tiene que definir cuál es el espacio, dónde termina, y uno ojalá en el museo, hay una rayita ahí, aunque sea una instalación en el espacio, ahí termina, o los tiempos, entonces, esta libertad para fluir en los distintos sentidos, en ocupar el espacio de maneras que no es tan fácil determinar dónde está ocurriendo, qué es lo que está ocurriendo, de alguna manera ocurre en múltiples niveles,** a mí me pareció muy intrigante, muy liberador, desde mi perspectiva, que no hay que controlar cada detalle, porque es imposible. O sea, hay como una renuncia a controlar cada detalle y, más bien, abrirse a que aquellas cosas que no están planeadas se incorporen en su performance. No sé, así lo viví yo, quizá ustedes querían tener todo súper controlado y estoy embarrándola, pero bueno, nada, quería decir esos dos comentarios porque, antes de que se acabe esta instancia. Gracias.

**Ponente 2:**<sup>32</sup>

Agradezco tu apreciación, y tu intervención, tu reflexión, acerca de lo que nosotros hicimos, no sé si mis colegas quieren decir algo, pero, yo quiero decirte que es bastante lúcida, en el sentido de que, lo que nosotros hacemos, como arte, es un pensamiento en red que es atemporal, que rebasa límites, ya sea geográficos o temporales, pero también temporales en el sentido de que es fugaz, es efímero. Si nosotros volviéramos a hacer, nos dijeran, ¿pueden repetirlo?, haríamos una cosa totalmente distinta. No hay una estructura, y eso responde a lo que tú dices, "no sé si ustedes tienen algo como prefijado...", no tenemos nada prefijado. **Nosotros vamos escuchando, escuchándonos, viendo las imágenes, viendo lo que se va creando, también con el público, y en base a eso vamos haciendo este tejido, este, yo no diría obra, es una experiencia multidisciplinar.** Que me parece mucho más interesante como concepto, porque deja fuera lo estático y lo académico. No sé si, Rolando, o tú quieren agregar algo...

**Ponente 3:**<sup>33</sup>

Bueno, hola, yo, la verdad, soy más diseñador gráfico, aunque releo de los diseños con apellido, me gusta declararme simplemente como diseñador. Claro, hablan de un cierto control, la verdad, creo que las temáticas que se dieron en esta mesa son interesantes por un tema que creo que es también contingente y atingente. Si nos vamos dando cuenta, la gran reflexión que se puede hacer es que **cada una de estas experiencias nos está mostrando distintas formas de proyectar a nuestro ser, en el sentido de que nosotros hablamos de arte en red, por ejemplo, lo que estamos haciendo es una proyección de nuestro sentido.** La generación de esta experiencia que dice Edgardo tiene que ver también con cómo encontramos un sentido en la reacción frente al sonido de una imagen que va cambiando constantemente, que tiene actores constantemente distintos, que tiene movimientos de Lili que son totalmente distintos que se van dando, hay asociaciones cromáticas que se van dando también y que son interesantes de explorar. Proyectamos, por lo tanto, la experiencia perceptual hacia una visualidad y eso la da cierto sentido, también, al tema de, por ejemplo, la indumentaria, que también es una proyección, esa proyección simbólica. Cuando nosotros estamos tratando de hacer las visuales, yo, por lo menos, al grupo me integré el 2015, como una primera experiencia, cada día vamos subiendo más la apuesta, diciendo, ok, ¿y si capturamos los movimientos de Lili?, ok, ¿y si multiplicamos a Lili, ahora que la podemos capturar?, ya, ok, y así sucesivamente. Entonces, efectivamente, **la improvisación también tiene un cierto rigor porque es una pieza única, todas las veces,**

32. Posiblemente intervención de Edgardo Cantón.

33. Posiblemente intervención de Bruno Perelli

34. Posiblemente intervención de Iván Insunza.

35. Posiblemente intervención de María Teresa Lobos

36. Posiblemente la profesora Lobos se refiere a la palabra de habla inglesa "concealment".

37. Posiblemente intervención de Alexis Carreño

**y proyecta cosas totalmente distintas.** Este escenario es totalmente distinto, tú lo viste en el ensayo, ok, ¿dónde está el data?, ¿pondremos otro data? Hay una dimensión técnica, indudablemente, que es también una de las reflexiones que se hacía con respecto de la tecnología. Nosotros aplicamos mucha técnica, porque es nuestra necesidad de mantener control frente a esta autonomía que cobra la tecnología. Si le damos demasiada rienda suelta, pierde esa noción humana que buscamos que nos genere cierto sentido. Eso.

**Público 5:**<sup>34</sup>

Hola, muchas gracias. Quería hacer una reflexión y una pregunta a partir de la exposición de Maite y Alexis. Me acordé de algo que dice Boris Groys en "Volverse público", me parece, que intenta explicar el surgimiento del minimalismo y cómo impacta en términos de diseño en general, al mundo del diseño de la moda, diseño industrial. Entonces él dice que además del proyecto soviético, esta igualdad, uniformidad eterna, también está el problema de la muerte de Dios. Dice, murió Dios que era el que nos vigilaba a pesar de las capas, a pesar de la indumentaria, a pesar del vestuario, a pesar del accesorio, Dios podía vernos por dentro y nos vigilaba, y si murió Dios ahora es muy mal visto que uno ande tan tapado, tan ornamentado, porque tenemos que lograr vernos las esencias, por decirlo así, las estructuras. Entonces causaba mucha desconfianza, dice él, que uno anduviera tan ornamentado. En esas dos cosas, digamos, ubica, o intenta ubicar, cómo el minimalismo había impactado en general en términos culturales. Entonces, pensaba que, por un lado, lo que expusieron parece ser que se juega principalmente en la relación de ese cuerpo, o de esa desnudez, con el vestuario, con el afuera, pero al mismo tiempo hoy podríamos pensar que ese tramado cultural que permite leer el vestuario histórico, social, etc., hoy día podemos pensar que también está en el cuerpo desnudo y, precisamente, en esa desnudez, donde el vestuario no está, es donde más está, ¿no?, por ausencia. Entonces si han pensado como formas, ya pensando la ausencia de vestuario, pensar la desnudez, si han **pensado formas de entender ese cuerpo, leer ese cuerpo, a partir de esas mismas tramas, o cómo leer esa ausencia, cómo leer esa ausencia de vestuario en cuerpos que hoy día sabemos, se pueden leer desde muchos lugares.** Eso.

**Ponente 4:**<sup>35</sup>

Sí, yo diría que hay varios acercamientos desde perspectivas del vestuario crítico. Hay varias perspectivas de esa línea instaladas ya, que circulan en torno a pensar la desnudez como un vestuario, también, como una manera de exhibir y dar a ver y dar a leer el cuerpo. En ese sentido, muchos artistas de la performance también trabajan con el cuerpo en la medida en que exhibe la piel. La piel se convierte, entonces, en esa otra cosa que antes la piel era nuestra ropa. Entonces, hay varios acercamientos a eso. **La mayoría ponen en valor la posibilidad del cuerpo y la historia que porta, algo así como la biografía, la memoria de esos sujetos, están en esos cuerpos. Finalmente, son resultantes de múltiples condiciones dadas por contextos, entonces, la relación entre vestido y desnudo pasa por el concepto en general de toda indumentaria de mostrar y de ocultar. (No se escucha 2:30:27)**<sup>36</sup> no es muy usada esa palabra en los estudios del traje. El acto de ocultar implica dar a ver otras cosas, y lo que se oculta y lo que se da a ver, existe en toda indumentaria, y esos son, precisamente, los posibles análisis que se vuelven para nosotros preguntas muy interesantes. Para poder pensar, entonces, la desnudez al cien por ciento, pero también otro tipo de desnudeces. Los escotes gigantes, cuando se ponen de moda, o la ropa que se aprieta y que deja ver los músculos, o, al contrario, la que tapa por una cuestión de disciplina y de cierre de relación del cuerpo con el exterior. Hay hartas perspectivas en torno a eso, justamente, creo que es una de las cosas que, de alguna manera, la cultura norma. Y creo que ahí, bueno, por eso para nosotros también es tan importante abordar desde el diseño escénico, porque precisamente esas perspectivas, el diseño escénico trabaja con ellas, con esas perspectivas, las pone en acto para poder trabajar y seleccionar ideas para la escena. Eso, no se quiere agregar...

**Ponente 5:**<sup>37</sup>

Yo creo que es súper interesante tu pregunta, porque por lo menos si uno lo ve desde la perspectiva de la moda, yo siento que el vestuario contemporáneo que uno usa, digamos, cotidianamente, es súper transparente. Como que, en el fondo, siempre se ve el cuerpo que uno tiene. No es como, por ejemplo, en el siglo XVIII donde se usaban unos aparatos que permitían ir deformando el cuerpo. Entonces, eso, por una parte. Además, las telas, también,

los cortes son mucho más ajustados, como que en el fondo siempre uno está enunciando un poco como se vería desnudo, en la contemporaneidad. Y lo otro tiene que ver también, yo siento también que ahora como uno puede transformar directamente su cuerpo, a través de dietas, gimnasio, cirugías plásticas, la ropa está en función, nuevamente, de mostrar ese cuerpo desnudo. Más que de ocultarlo. Y se ve también en las telas sintéticas que son apretadas y que cada vez van dibujando más el contorno del cuerpo. Entonces, claro, uno está vestido, pero la verdad es que la ropa siempre está diciendo como se vería sin ropa. Esa relación es súper intensa, yo creo, en la moda contemporánea, y sobre todo por lo que tú dices del minimalismo, también. Porque el minimalismo ha contribuido a que la ropa se simplifique cada vez más y esa simplificación del vestuario ha hecho que el cuerpo se vea cada vez más, también, a pesar de que esté cubierto.

**Ponente 6:**<sup>38</sup> A propósito, perdonen mi ignorancia, estoy muy fascinado con la exposición de ustedes, me ha inducido a hacer muchas reflexiones de muchas cosas. Pero, quisiera saber, bajo su perspectiva, si existe, en esta sociedad patriarcal que hemos estado viviendo, discriminación, estoy hablando en el vestuario contemporáneo, no antes, del siglo XX, siglo XXI, si existe discriminación de género en relación a como se piensa el vestuario.

**Ponente 7:**<sup>39</sup> ¿Es decir la construcción del género, el disciplinamiento del cuerpo...?

**Ponente 8:**<sup>40</sup> Me refiero, por ejemplo, cuando tu decías que la ropa, decías recién, que en la época contemporánea más bien tiende a mostrar el cuerpo como se vería desnudo, que a taparlo. Por ejemplo, en ese sentido, si hay diferencias discriminatorias en relación a como se piensa la ropa del hombre o la ropa de la mujer, a eso me refiero.

**Ponente 9:**<sup>41</sup> A ver, yo digo que estamos más piluchos que en siglos anteriores, estamos más visibles, nos vemos más.

**Ponente 10:**<sup>42</sup> ¿Pero eso es para el caso de hombres y mujeres?

**Ponente 11:**<sup>43</sup> A ver, lo que pasa es curioso porque los hombres se han vestido con chaqueta, pantalón, camisa, desde el siglo XIX, ahí es cuando aparece, incluso un poquito antes, a finales del siglo XVIII ya, los hombres, adoptan el traje masculino que continuaron usando hasta el día de hoy, con variaciones en el ancho de la solapa, en el ancho de los pantalones, etc., pero en el fondo los hombres se visten de la misma forma. En el caso de las mujeres, la moda siguió más el camino de la imaginación, de la fantasía, y la búsqueda por lo nuevo. Entonces, ha tenido mayores variaciones. Dejando eso claro, la pregunta tuya dice si, en el fondo, la discriminación por género según como nos vestimos... y ahí me perdí. Ahí como que no sé.

**Ponente 12:**<sup>44</sup> Quiero decir que, así como todos reconocemos la discriminación a múltiples niveles -de género-, laboral, en cuanto a oportunidades laborales, en cuanto a reconocimientos, en cuanto a un montón de cosas, si esto también tiene un reflejo en la industria de la moda. Si ustedes lo han pensado, si lo han distinguido. Esa es mi pregunta.

**Ponente 13:**<sup>45</sup> O sea, en términos de la producción de formas del traje y del vestir contemporáneo, yo, como decía, el género se construye a partir de puras discriminaciones que se hacen. O sea, bueno, ahora ya no sucede, pero antes, si era niña, le comprabas ropa rosada y si era niño, era celeste. Hoy en día ya no es tan terrible, pero, efectivamente, de todas maneras, hay ropa para niñas, ropa para niños, y esa construcción de género es cultural. La construcción

38. Posiblemente intervención de Edgardo Cantón

39. Posiblemente intervención de María Teresa Lobos

40. Posiblemente intervención de Edgardo Cantón

41. Posiblemente intervención de Alexis Carreño

42. Posiblemente intervención de Edgardo Cantón

43. Posiblemente intervención de Alexis Carreño

44. Posiblemente intervención de Edgardo Cantón

45. Posiblemente intervención de María Teresa Lobos.

46. Posiblemente intervención de Paula Arrieta.

de género se basa en discriminar, hombres y mujeres, y, justamente, dejar espacios neutros para quienes no están en ninguno de los dos géneros, por ejemplo. No encuentras ropa para niños que puedan ser bisexuales o, qué se yo, otro género. Entonces, hay una cuestión allí de partida que, eso que llamábamos disciplinamiento del cuerpo, es porque la sociedad está construyendo a partir de normas que identifican a las personas y son en función del género, pero también de otras cosas: en función de las clases sociales, en función de las lógicas de poder... Hay varios tipos de discriminaciones que norman nuestro actuar en el mundo, y nuestro actuar respecto de la vestimenta. Entonces, como decía Alexis, habrá un cierto espectro que ustedes, por ejemplo, que los hombres naturalizan y, por lo tanto, que saben que dentro de ese marco van a elegir la ropa. Según la edad, también, esa es otra discriminación súper concreta, la etaria. Entonces se naturaliza que yo dentro de ese espectro elijo. Y que si me salgo de eso yo misma estoy fuera de algo. No sé si alguien ha hecho el ejercicio de ponerse la ropa de otra persona, es súper raro ponerse otra ropa de, no sé, de alguien que intercambia las ropas y no eres tú. Claramente. Entonces, la construcción de identidad me parece que es una cuestión súper fuerte que nos constituye como sujetos sociales, pero permea a la constitución individual, psicológica, también está basada en eso. Entonces, nada, eso, yo creo que la discriminación es la base que habría que analizar. Por eso el feminismo es interesante, todos los elementos que revela, que saca a la luz cuestiones que estaban ahí entendidas como que eso de ahí es la realidad, de verdad son puras operaciones que se pueden revelar y analizar.

#### Público 6:

Bueno, yo no tengo nada de idea de moda, la verdad. Creo que es más o menos evidente, pero, solo que el tema me está pidiendo, con lo que dice la Maite, mi percepción es que los patrones de vestimenta tienen más que ver con la rígida clasificación de las personas, y en ese sentido son igual de brutales para todos, que con una discriminación particular. O sea, la vestimenta, y esto lo sé porque vivo en el mundo y tengo que ir a comprar ropa. Pero como que está ese modelo de que si las zapatillas son para hombres son como de un superhéroe, si son para mujeres tiene que tener algo rosadito, cómo va a ser un superhéroe. Y uno va y dice, y estas zapatillas que son para hombre, bueno, ¿dónde se ponen?, ¿por qué van a ser para hombres?, ¿qué uso especial tiene? y es muy, muy rígido. Zapatos, es que es de hombres. Yo no sé cómo lo usa usted, pero yo lo quiero para los pies, que es como igual, para todos, o más o menos, no sé. Y es muy, muy, muy rígido. Y eso responde a un patrón de lo que se espera que cómo se vean las mujeres, cómo se vean los hombres y el caso que dice la Maite es lo más emblemático, que los niños tienen que estar de azul y las niñas de rosado. Y de pronto un verde deja la escoba, la gente se angustia y todo eso. Perdón, no tengo idea de este tema en verdad.

#### Ponente 14:<sup>46</sup>

Bueno, a mi lo que realmente me llama la atención de estas relaciones multiescalares que estamos presentando con respecto al feminismo, es que, de alguna forma, estamos en presencia de un cuerpo que está inserto en una sobre naturaleza, que intenta abarcar un proyecto de un mundo y nos hace cuestionar de dónde del mundo proviene este discurso estético, tanto de la vestimenta como de las interrelaciones de las redes, que nos hace tener un posición súper política que, en el fondo, se podría entender como el fenómeno que se encuentra tanto en izquierda, o en derecha, o en fascismo pero yo creo que **la idea de nosotras, como arte, artistas, como creadoras de obras que crean mundo, es que nos encontramos en un punto medio donde se nos permite pensar en una política y en un discurso que reflexione y cuestione todos los modelos que hemos estado siguiendo hasta el día de hoy.** Quizás, las violencias que se han visto invisibilizadas, también, ahora recuerdo a Spivak, que habla de la subalternidad o Fanon, que habla de estos cuerpos coloniales, que también está presente en las obras que nos mostraron. En el fondo, yo creo que esta instancia demuestra la crisis de valores que vivimos en la democracia, y que es la que nosotros estamos intentando reflexionar desde un punto local, de cuestionarnos las normativas, las políticas públicas, y así como la infinidad de temas que nosotros tenemos que, de hecho, siento que tenemos que dar vista de ello. Y esos son nuevos lenguajes que hay que interrelacionar en esta multiescalaridad, micro y macro políticas, micro y macro naturalezas, que se encuentran ahora, donde las ciencias, la música, el arte, las tecnologías pueden convivir. Y, en el fondo, esto también me hace pensar en que las

ciencias tecnológicas también necesitan del arte. Eso, fue una reflexión, más que nada, de estas instancias.

**Público 7:**

Ya, yo quería responder un poco al profesor Cantón. Siento que estamos entrando en este juego de qué es lo femenino y qué es lo masculino y qué es lo que refleja la moda, que, en realidad, claro, estamos viendo lo evidente, que es rosado para niñas, azul para hombres, superhéroes para hombres y princesas para niñas, pero no nos hemos dado cuenta de la carga histórica que tienen las mujeres con respecto a cómo presentarse en la sociedad, que también es una forma de discriminación. Que una como mujer siempre se tenga que ver bien, o se tenga que ver femenina o, claro, todos estos aspectos que no se le exigen al otro género, que es el masculino. Y también quería, bueno, eso con respecto al profesor. Y también quería preguntar y saber lo que piensan porque, claro, yo he ido a algunos seminarios de indumentaria y es entendida la indumentaria como la extensión de la personalidad de uno. Cómo uno se viste, cómo vemos vestidos a los profesores o a uno mismo es porque claro, refleja la personalidad de una y, como decía una persona por ahí, si uno se pone la ropa de otra persona es como si fuera una persona diferente. Pero, cómo ven esto, y se lo quiero preguntar a ustedes, cómo se equilibra esto con esta industria de la moda que a veces es tan macabra, pero que a la vez nos sirve para representarnos, sentirnos identificados a pesar de los procesos.

**Ponente 15:**<sup>47</sup>

El tema de la industria de la moda es de las cuestiones más complejas que hay que abordar cuando uno habla de indumentaria. O sea, inevitablemente uno no puede estar cegado a esa situación. Hay gente que se ha dedicado a estudiar esos específicamente. Nosotros como núcleo, por ahora, lo consideramos, lo hemos conversado también con lo del disciplinamiento de los cuerpos, la contaminación ambiental, que son temas que tienen que ver con la industria de la moda, pero yo, como lo entiendo este núcleo, nosotros más bien nos abocamos a la parte más simbólica del vestuario. Cuando hay artistas, por ejemplo, que problematizan esos temas que tú estás mencionando, claro, los consideramos. Pero el énfasis de nosotros más bien está en la relación entre el cuerpo y la indumentaria, como una cuestión más esencial. Y sobre eso nosotros hemos conversado, también, que, por ejemplo, es paradójico que nosotros tenemos un cuerpo. Y ese cuerpo es fundamental para la constitución de nuestra identidad. Y resulta que ese cuerpo, la mayor parte de nuestra vida está vestido. Son muy pocas las instancias en que nuestro cuerpo está desnudo. Y también, curiosamente, si uno mira en términos más antropológicos, por decirlo así, hay muy pocas culturas que no hayan cubierto su cuerpo; si no fue con textiles, fue con algún tipo de orfebrería o con algún tipo de maquillaje corporal, pero el cuerpo siempre estaba adornado o cubierto por razones estéticas, religiosas, etc. Entonces, de ahí nosotros elaboramos esta reflexión en torno al vestuario y a la performance. Pero sin duda lo que tu mencionas es súper relevante en términos de cómo se produce la indumentaria en la contemporaneidad, y eso también tiene efectos en cómo uno se ve. O sea, el tipo de textiles que se usan en la confección de lo que se llama la moda rápida hace que la prenda tenga una forma determinada y que se pueda identificar socialmente a esa persona según el tipo de tela con la cual su ropa está hecha. Entonces, ahí hay mucha tela que cortar, en esa pregunta que tú estás haciendo.

**Ponente 16:**<sup>48</sup>

Sí, yo agregaría que tenemos, probablemente, una especie de trazado inicial de entender que toda indumentaria es parte de una cultura y es la respuesta de esa cultura, justamente, con todos estos cánones, normas éticas, visuales, estéticas que permiten satisfacer estas necesidades de los individuos y en toda tu identidad, identidades sociales, etc. Entonces, claro, si bien existen indumentarias en muchas culturas, la moda en particular nos permite entrar en los mecanismos que subyacen a la cultura occidental desde la modernidad en

47. Posiblemente intervención de Alexis Carreño

48. Posiblemente intervención de María Teresa Lobos.

adelante, para enmarcar, nos permite hablar de cierta cultura. Y, claro, nos permite leer cómo esta sociedad, es, desde la modernidad en adelante, occidental, y ese es un espacio que hoy en día, recién hoy, por las relaciones económicas está mucho más abierto y más cruzado y con menos límites, nos permite entender cuáles han sido las relaciones de nuestra cultura con nuestros cuerpos. Los cuerpos desde este periodo histórico. Si yo quiero comprender qué pasa con el cuerpo en determinado lugar, en la Edad Media, por ejemplo, tengo que ir a esas relaciones culturales. Entonces, la moda hoy, sin duda, los estudios sobre moda nos permitirían comprender los contextos en los cuales se produce el traje y, también, por lo tanto, darle la importancia, poder leer, estas operaciones que hacen artistas del vestuario, para que en esta muestra, cuando yo les mostraba estos vestuarios que pretendían conectar dos cuerpos distantes, entre California y Beijing, olvidé mencionar, por ejemplo, que esos trajes fueron construidos con desechos de las industrias de confección de vestuario. Muchos de ellos estaban hechos con retazos que se tejieron y después se imprimieron. Y, claro, hay mucho tema allí, porque son súper profundas esas relaciones. Que venga algo respecto del vestuario, y que una idea entre y de repente se vuelva hegemónica y a todos nos encanta tal cosa y eso genere que cambia la manera de vestir, lo que se compra, etc. O, este sistema en que cada temporada, cuatro veces al año, se generan nuevas prendas para que se siga comprando, todos esos son pactos de un mecanismo económico y que subyacen, y que son parte del contexto. Entonces, creo que siempre van a estar presentes y muchas veces van a ser un foco de análisis de las obras.

#### Público 8:

Quería compartir una reflexión que, a partir de lo que mostraron las chicas, que algo que quizá no comentaron, pero sí esboza Paula al final de la presentación es que, en realidad, era súper heavy la sensación de cada lunes en que inauguraban los ciclos de exposiciones, y era muy entretenido llegar ahí mismo en la Escuela, un lugar que uno transita todos los putos días, y llegar a ese mismo sitio, pero donde estaban todas tan contentas, solo por la iniciativa que tuvieron la Gianna y la Romi, que fue de congregarse a mucha gente y que todas pudieran exponer, y se daba, no esta cosa que a veces pasa en inauguraciones, yo diría que casi siempre, que es como que la gente va a no hacer nada. Pero en esas inauguraciones íbamos y las chiquillas mostraban su trabajo y entre todas se daba como "oye, muéstrame, aquí", y todas las semanas era estar mostrando el trabajo de otras, y conocer cómo hicieron los trabajos, y creo que esa relación, esa experiencia más allá de la exposición de poder conocer, conocernos, conocernos en cómo producíamos, y eso creo que era muy bonito y muy rico. Y en base a eso mismo, me quedé pensando con lo que había dicho Eleonora al comienzo de este momento, sobre por qué lo humano está presente en esta mesa, y al escuchar las tres presentaciones creo que lo humano está presente en que, Donoso, en El lugar sin límites, está la idea de siempre ir expandiendo el límite de lo posible. Y correr la estaca de la ciudad más allá y más allá. Entonces, creo que ese romper el límite de lo posible es lo que hacen las tres presentaciones, y yo creo que esa es una inquietud súper humana. Como las mujeres no podían participar del arte, bueno, ahora sí. No se podía improvisar... bueno, sí. Pensar vestirse, desvestirse desde estas lógicas identitarias, por qué están estas lógicas, bueno, pensémoslas, démosle vueltas. Quizás, yo creo que eso es lo humano, extender el límite de lo posible. Y yo creo que esa facultad humana, y quizás aquí me voy a carrilear un montón, pero es mi punto de vista, que lo encuentro súper bueno igual, es que yo creo que ese extender ese límite de lo posible tiene que ver con una idea súper feminista también, **de ver el mundo, de repensar las cosas que ya están, cuestionarlas, asimilarlas, quizás resignificarlas, quizás construir unas nuevas, quizás hacer un mix de lo que ya tenemos.** Como que hay siempre posibilidades, no de algo nuevo, así como "esto es la gran panacea", pero sí de un ímpetu creativo. Y yo creo que eso, al menos en mi experiencia como feminista, creo que eso es súper feminista. Y en todos los grupos de mujeres en los que he participado siempre ha estado eso presente, y creo que quizás nos estamos expandiendo en un límite de lo humano con una perspectiva feminista, que es correr la estaca de lo que nos dijeron que era posible, para poder avanzar mucho más allá. Y eso es profundamente humano. Eso.

**Eleonora Coloma:** Yo quería hacer, en eso de expandir el límite, me gustó mucho, una pregunta a Lilian, a propósito de expandir el límite. La performance de Tierra de Larry tiene una connotación

tremendamente tradicional respecto del lugar de la mujer y del hombre en el siglo XX. Siempre los hombres están detrás del instrumento, moviendo solo sus manos y sus brazos, ojalá con sus cuerpos ocultos, y las mujeres como buenas bailarinas, mostrando su cuerpo y bailando, ¿no es cierto? Entonces, en esa línea, respecto a todo lo que se está conversando, quería preguntarle a Lilian cómo entiende esa improvisación en este lugar de límites, este espacio liminal, para poder ir más allá desde esa tradición.

**Ponente 17:**<sup>49</sup>

Primero, como mujer yo creo que soy un tremendo aporte al grupo. Yo creo que tengo siempre la sensación de que soy un instrumento más, cuando yo entré al grupo eran intervenciones, quizás de la manera en que se puede ver tradicionalmente, que, claro, era la música, no había conexión en red en ese momento, creo que hicimos una experiencia después, con Estados Unidos, pero, al principio era improvisar. Y yo siempre me figuré a mí misma como un instrumento más. Y, además, siempre ha estado una intervención más ligada a provocar sonido más que movimiento. Es extraño, siendo bailarina, pero cada vez que yo estoy moviéndome, yo tengo sonidos en la cabeza. Tengo música en la cabeza. Y eso me pasó siempre, desde que entré a la escuela. Entonces, estar en este grupo, para mí, es como estar en mi elemento. Y cuando estamos escuchándonos hay un respeto por el que está tocando como por el que está siendo visto. En ese sentido, quiero ser clara, me cuesta porque hablo mejor bailando, pero, cuando, también me hago la pregunta, porque es una pregunta que siempre me hago, y alguna vez alguien en un concierto me dijo, también en un foro, me gustaría escuchar a la bailarina, por qué está en silencio la bailarina. No sé si acuerdan, fue en Playa Ancha. Y yo me hice la pregunta, ¿debiera yo hacer sonidos? ¿Debiera yo interpretar, con la voz, a lo mejor? Que también es una inquietud. Y de pronto, hoy día, yo digo, yo genero sonidos. Yo genero los sonidos que mis compañeros generan muchas veces. Y **en esa conversación, que no se ve, pero debería estar presente también en lo que ocurre, en lo que uno percibe, estoy presente.** Y la otra inquietud, también, con el tema del vestuario, que, para las bailarinas es súper difícil escoger con qué te presentas frente a la audiencia. Si estoy mostrando mucho, de pronto es una inquietud también. Si está muy tapado el cuerpo no se ve el movimiento o hay algo que va a ayudar al movimiento, esas son inquietudes que cuando una crea una obra, cuando una piensa en obra, piensa en el vestuario también. Lo piensa, ¿qué quiero decir con el vestuario? Lo que ustedes expusieron a mí me parece, es de siempre. Hoy día no estoy diciendo nada, estoy neutro, de negro, pero sí estoy diciendo algo de todas maneras. Entonces, eso también, me llevo, aparte de la inquietud que tenía, también me llevo ahora varias más. Y creo que también tengo una responsabilidad, estando en un grupo, siendo visible en un grupo, de preocuparme también del lenguaje. Conversábamos con Vivian Fritz, cuando vino, de que más allá de que yo me siento un instrumento, en lo que podemos ser como grupo, en la dinámica que se da, también estoy diciendo algo, el cuerpo expresa muchas cosas más de las que uno cree. Entonces ella me decía, ¿qué queremos decir? Es súper importante qué queremos decir. Y tratar de no decir nada es imposible. También, hay otra visión, David Le Breton hizo hace poco una conferencia a la que yo fui, habla mucho sobre el cuerpo también. Y él lo ve como lo perceptivo, lo sensorial, la experiencia más allá de lo que se ve y se escucha, ¿qué creo yo acerca de una persona cuando la veo solamente por verla? Y en este grupo lo que se da es que no siempre me están viendo, pero yo sé que me están percibiendo y uno escoge también, quiero ser más visible o no quiero ser más visible. Me quiero ocultar. En este momento no quiero estar. Decido estar, decido no estar y decido evocar. Y cuando se da eso es tan mágico. Hay un término que es "el jugar en serio". Yo creo que para mí esto es jugar en serio, porque acá hay muchas cosas que se mezclan, dentro

49. Posiblemente intervención de Lilian Pizarro.

50. Posiblemente intervención de Edgardo Cantón.

51. Posiblemente intervención de Rolando Cori.

52. Posiblemente intervención de Lilian Pizarro.

53. Posiblemente intervención de Edgardo Cantón.

54.. Posiblemente intervención de María Teresa Lobos

de lo que he dicho, he dicho un montón de cosas porque hay muchas cosas dando vuelta en mi cabeza hoy día, pero, para mí, **es jugar en serio. Cuando podemos darnos esa libertad, podemos escuchar al otro, podemos crear con eso que estoy escuchando o, también, irme, quedar sin decir nada**, en realidad estoy entrando en ese juego. Y las experiencias del grupo, las experiencias que he tenido este año, han sido de búsqueda. Y me llevo hoy día mayores búsquedas en términos de cuál es mi rol, y estas preguntas tratar de responderlas y tratar de tener una postura frente a eso, un poco. No sé si te contesté.

**Ponente 18:**<sup>50</sup>

Quisiera agregar algo. Me parece interesante tu pregunta, pero no sé si te entendí mal, pero es erróneo poner que ella está, por el hecho de ser bailarina, en una especie de esquema patriarcal. Porque la participación de ella podría haber sido él, el punto es que se necesitaba la danza y por circunstancias de la vida yo la conocí a ella, teníamos un vínculo personas antes de conformar el grupo, entonces yo la invité a ser parte del grupo, pero no porque fuera mujer y recrear una especie de modelo patriarcal donde los hombres tocan y la mujer se muestra, porque podría haber sido hombre, bailarín. Y, por otro lado, hicimos algunos intentos, antes de invitar a Lili, de bailar nosotros mismos. Rolando se empeñaba en bailar y, claramente, estaban un poco grotescos los resultados y nos dimos cuenta que no sabíamos bailar y que necesitábamos a alguien especialista. Eso.

**Ponente 19:**<sup>51</sup>

Quiero agregar algo bien pequeño. En general el tema de la red es un tema de las mujeres. La teoría sobre la red, los que han más teorizado son gente de SARC, que es un grupo que está en Belfast, y ahí lo lidera la Franziska Schroeder. Otra gran figura de la red con la que nosotros hemos improvisado es Ivani Santana, que es una coreógrafa que está en la Universidad Federal de Bahía y, bueno, ustedes vieron a Vivan Fritz, ella tiene todo un proyecto, varios proyectos, y ella es muy conocida en el ámbito de la improvisación red. Nosotros, Lili, de alguna manera, ella es como reina del grupo, nosotros somos casi comparsas, seguimos un poco, muchas veces hemos improvisado en base a lo que ella hace. Entonces, quería solamente aclarar ese punto... **(no se escucha 3:04:24)**.

**Ponente 20:**<sup>52</sup>

La experiencia con Vivian, de estar ella en Francia y yo acá, también me dejó un punto en donde hay mucho más que trabajar. Tenemos investigaciones a mano, tenemos un montón de cosas que hemos tomado, pero está lo humano ahí, que era lo que tenía más en la cabeza y no lo dije. Lo humano está en que hoy día tuve una conexión real con Vivian, estando ella allá y yo acá, pero solamente a través del movimiento. Solo a través de cómo nos estábamos moviendo. Yo la veía en la cámara, a ella mucho más acá, pero ella me estaba viendo también. Y ahí, creo que se da lo humano de una manera que sería increíble que pudiéramos hacer todos la experiencia, y todos pudieran tener esa conexión, realmente, en el movimiento, en el cuerpo y en lo humano.

**Ponente 21:**<sup>53</sup>

¿Puedo agregar una cosa muy corta? Es que me quedó en el tintero y, ahora da risa, pero es dramático, y tiene que ver con el estar vestido o no estar vestido. Es una cosa que tiene que ver con estar vestido o no estar vestido y lo que significó, e iré a uno de los primeros casos de femicidio masivo en este país, y de genocidio. Y tiene que ver con estar o no vestido. Y tiene que ver con avasallamiento cultural. Este caso me impactó muchísimo, no sé si ustedes estarán al tanto, pero cuando llegaron los españoles y los cristianos al sur de Chile, las mujeres onas se sumergían en las aguas gélidas del mar y sacaban mariscos y se subían al bote, desnudas. Y no pasaba nada. Llegaron los cristianos, españoles, evangelizando y las obligaron a vestirse, porque era impropio que estuvieran desnudas, y, bueno, ellas seguían proveyendo a la familia con la práctica de sumergirse y bucear en el agua gélida, pero ahora sobre el bote se tenían que quedar vestidas, por el mandato de los españoles porque era impúdico estar desnuda, y empezaron a morir de pulmonía, porque se quedaban con ropa mojada sobre el bote, y empezaron a morir masivamente a causa de quedarse con la ropa mojada. Me vino a la mente y, no sé, lo quería compartir. Tremendo, ¿no?

**Ponente 22:**<sup>54</sup>

Sí, precisamente eso da cuenta del control a partir de una cosa tan concreta como una prenda de vestir. El control de los cuerpos, el control de esas mentes. Es bien fuerte, las raíces es por donde el vestuario nos construye, son bien profundas las raíces. Me parece bueno el ejemplo que pones. Y, nada, aprovecho de comentarle a mi estimada bailarina

acá presente, mujer, en medio de la escena, que me parece buenísimo, justamente, lo que pones tú en relieve, esa pregunta ¿cómo se ve mi cuerpo? ¿Qué nuestro? ¿Qué no nuestro? ¿Me veo mucho, me veo poco? ¿Llamo la atención, me pongo un neutro? ¿Existe un neutro? No, imposible, ¿qué digo? Esa cuestión es una pregunta que es súper interesante que se problematiza en general en la escena. Uno lo ve y dice, ¿qué quería decir esa bailarina que está ahí? ¿Ese actor? ¿Ese vestuario que se puso? Qué se yo. Justamente son esos problemas, cómo estoy mostrando mi cuerpo, qué está diciendo, entonces, qué estoy diciendo con mi cuerpo. Eso me parece muy bonito que hayas hecho la conexión, porque justamente esa es una de las preguntas que gatillan nuestros intereses.

Ah, y, por último, que nosotros no nos atrevimos a lanzar ya la idea de que el núcleo pretendería también abordar la cuestión del cuerpo y la indumentaria también en la danza. Estamos desde el teatro y las artes visuales como puntos de partida porque pertenecemos a esos departamentos y ojalá, porque esperamos poder apoyar a estudiantes que estén haciendo investigaciones, tesis, y apoyar esas indagaciones un poco más abiertas que realizan los estudiantes. Ojalá podamos después ir expandiendo hacia esa disciplina, pero precisamente allí hay harta información, también, al respecto, es solo que ahora para plantearnos el teatro es nuestra casa todavía.

**Eleonora Coloma:** Bueno, muchas gracias a todos. No sé si hay alguien que quiera agregar algo más.

**Ponente 23:**<sup>55</sup> A mí me gustaría complementar la pregunta que se hizo, la interpelación a Lili. Yo creo que parte importante de este tema de la improvisación es que no hay una formalidad. ¿En qué sentido? En el sentido de quién da el punto de partida y quién da el cierre. Muchas veces hay una constante triangulación y hay un cierto intercambio que es aleatorio, la forma en la cual nos planteamos sobre el escenario. En ese sentido se rompe también esa tradición que se estaba aludiendo, en el sentido de que muchas veces Lili es quien da la partida, o es una visual que simplemente por el punto de generar un cambio de color, esa reacción también se da de forma masiva en el grupo. En ese sentido, claro, no tienen un inicio ni fin, más yo creo que es recursivo y circular la forma de describir cómo se va dando el proceso de improvisación.

**Eleonora Coloma:** Ok. Quizás solo a modo de explicar mi pregunta, yo soy mujer, soy improvisadora, soy compositora y pertenezco a un ámbito donde las mujeres tenemos poca cabida y eso lo saben todos mis colegas aquí. La pregunta tiene que ver con preguntarse y cuestionarse sobre estos ámbitos tradicionales. Esa es la idea. Yo creo que a ustedes les sirve como grupo la pregunta.

Ok, cerramos entonces la mesa con esto y volvemos a las tres de la tarde. Yo quiero agradecerles mucho a todos los que están aquí, fue muy enriquecedora la conversación y para nosotros con Andrés, **todo esto queda grabado**, como ya lo hemos dicho montones de veces y **la idea es hacer algo con todo esto en un futuro muy cercano**. Gracias.

---

55. Posiblemente intervención de Bruno Perelli.





CUARTA JORNADA: 05 DE SEPTIEMBRE PM  
Duración: 15:00 a 18:00 hrs. (1 Hora y 23 minutos de grabación)<sup>56</sup>

---

## REGISTRO DE AUDIO INTERRUMPIDO EQUIPO EDITOR

El proceso de edición de la transcripción de las cinco jornadas de ponencias y discusiones estuvo cruzada por diversos acontecimientos, comenzando por la entrega de los audios por parte de la productora encargada del registro del evento, que se hizo cuando tres sedes de la Facultad de Artes se encontraban en situación de Toma por parte de los estudiantes. Luego, a pocos días de la bajada de Toma e incluso antes del retorno a clases, se produjo el Estallido Social. Movimiento ciudadano que inició un período intenso de movilizaciones y una fuerte represión por parte de la autoridad, cobrando como víctimas a algunos integrantes de nuestra comunidad universitaria. Nuevamente se cerraron las sedes y su posterior apertura fue en horarios restringidos. En medio de esta situación que atravesaba todo el país, se entregaron los archivos de audio a las transcriptoras, logrando el registro escrito a final de año durante las elecciones extraordinarias de Decanato. Así, el inicio de la corrección de texto y la planificación de la diagramación se realizó mientras se cerraban anticipadamente los proyectos del período del Decanato anterior, quedando pendiente la tarea para marzo de 2020, donde la labor nuevamente fue obstaculizada por la contingencia, ahora, de pandemia COVID 19. Atribuimos a todas estas situaciones el que no haya sido hasta junio de 2020, que advirtiéramos que faltaba un largo trozo de audio que no había sido transcrito, correspondiente al inicio de esta cuarta jornada, considerando las ponencias de la profesora Carla Badani y el profesor Gonzalo Arqueros. En la búsqueda de una solución, proponemos un texto que la profesora Badani nos había enviado en tiempos del Estallido Social para publicarlo en la sección anexos de este escrito, y adicionalmente un texto del profesor Kogan, ambos reflexionando sobre las implicancias del desarrollo del proyecto "Identidad y Memoria Sonora de la Comuna de Recoleta". La ponencia del profesor Arqueros afortunadamente fue leída, por lo cual contamos con el escrito que el mismo profesor facilitó. Lo que presentamos a continuación, propone no dejar ausente la presencia de estas propuestas, las cuales aportan diversidad a las temáticas de esta instancia y complementan la discusión final, que si pudo ser transcrita.

---

56. Por un error de tipo técnico, no se registraron las palabras de bienvenida y las dos primeras ponencias de este bloque. Por ello se incorporan, siguiendo el ritmo de la transcripción, como textos solicitados a los ponentes de manera posterior a su realización.

# BLOQUE 4: ARTE, MEMORIA Y TECNOLOGÍA



## BLOQUE 4: ARTE, MEMORIA Y TECNOLOGÍA.

Modera Prof. Carolina Espinoza. Departamento de Sonido.

Hace parte del siguiente bloque los escritos de la profesora Carla Badani y Pablo Kogan para presentar el Proyecto "Identidad y Memoria Sonora de la Comuna de Recoleta"; y posteriormente la ponencia escrita del profesor Gonzalo Arqueros, "Tomás Lago, obra reunida". Luego de ellos se continúa con la transcripción de los audios, a partir de las palabras de la profesora Carolina Espinoza.<sup>57</sup>

---

57. Nota del equipo editor.

## PROYECTO IDENTIDAD Y MEMORIA SONORA DE LA COMUNA DE RECOLETA.

### Departamento de Sonido

Carla Badani y Pablo Kogan.

#### El Rol Social del Sonido, Carla Badani Schoneweg.<sup>58</sup>

Se ha escrito no poco acerca de las manifestaciones sonoras en los momentos álgidos de la humanidad, cuando los pueblos se levantan en arengas y sonidos que claman identidad, igualdad, revolución, cambios y todo lo que parece dejar el status quo atrás.

Nadie puede quedar ajeno a las grandes movilizaciones sociales del último siglo. Especialmente en nuestro contexto latinoamericano de casi permanente inestabilidad, donde las inequidades son marcadas, la gente las ve y las vive, pero siguen presentes, casi como una forma en que se describe el continente. Algo que no resolvemos, algo que no reflexionamos, algo que de manera continua nos asalta, nos desdibuja y nos vuelve a remecer. Latinoamérica no duerme, pero se acostumbra rápidamente a depender. El dominio extranjero de las grandes potencias económicas nos mantiene en un devenir sinuoso, es una condición de dependencia forzada, y la tecnología nos invade con el sueño de que a través de ella todos podemos alcanzar aquel ideal de una sociedad justa e inclusiva.

Así, en nuestra particular forma de ver el mundo, desde que nos han contado la historia como fuimos "descubiertos" por otros, aunque no teníamos ninguna necesidad de serlo, porque nuestra cosmovisión ya existía, es que surge heterogéneo un núcleo de trabajo, en realidad aún una simple periferia. Sus orígenes pudieran converger en intereses comunes entre el arte sonoro, paisaje sonoro y la búsqueda del rol social del sonido, formando una especie de colectivo de colegas de diversas áreas, entre los que

se encuentran Dr. Pablo Kogan, los artistas sonoros del colectivo 22 bits Barbara Molina y Matías Serrano, y quien les escribe Dra. Carla Badani.

**Nuestro interés fundamental es contribuir a visibilizar problemáticas sociales y de género a través del sonido, y sus posibilidades de expresión artística, investigando acerca del rol del sonido en la sociedad, su impacto en el cotidiano, en la planificación urbana, en la percepción del espacio y las formas de expresión oral de las personas en sus oficios, maneras y costumbres.**

Creemos que el sonido se manifiesta en toda expresión cultural no solo como el vehículo del contenido semántico discursivo, sino también en las sonoridades, timbres, expresiones idiomáticas recurrentes, cánticos, y además, participa activamente en la visión y construcción de mundo que hace la sociedad. Una demostración sonora clara se ha permeado en las formas sonoras a través de la protesta y demanda social actual en nuestro país (el sonido, desde mi particular perspectiva, no es solo un fenómeno físico, sino que es un proceso biológico y por ende social y cultural).

Canciones identitarias, no de alegría, sino reflexivas, antiguas y que recobran sentido en esta época, una remembranza de pasado sonoro, libertario e ideológico que muestra al mundo no lo que somos, sino aquello que anhelamos ser. Una esperanza que se expresa en la tonalidad, incluso en el ritmo, en la repetición continua del derecho de vivir. Vivir desde lo inmaterial. Ya no es el rugido de los automóviles lo que expresa el sonido de la ciudad, es su gente,

58. El presente texto, de autoría de la profesora Carla Badani, fue solicitado de manera posterior a la realización de este bloque de exposiciones, y entregado por la profesora en enero de 2020, luego del Estallido Social del 18 de Octubre ocurrido en Santiago de Chile. El mismo, viene a reemplazar lo que fue parte de la ponencia con diapositivas de la profesora.



su gente que canta y baila, su gente que cacerolea, su gente que grita y se expresa también por escrito. Pancartas que se transforman en cantos, en silbidos, en golpes, es una llamada de alerta.

La ciudad ha muerto. Esta quemada, saqueada, todo lo que representa un modelo de sociedad que se basa en consumir, se ha consumido paradójicamente en el fuego, bajo la fuerza. Pero surge un nuevo paradigma social: la nación ha despertado. Despertado de una pesadilla sorda, a la vigilia sonora. De una larga pausa de enajenación mental producida por el tener, a la realidad más intimidante del ser. Ahora desnudos, sin ningún objeto que importe, pero con voz, nos mostramos como lo que realmente somos: un pueblo que clama a viva voz dignidad y respeto.

### El Paisaje Sonoro y la experimentación del ambiente, Pablo Kogan.<sup>59</sup>

El Paisaje Sonoro ambiental es un sistema complejo y dinámico que se compone de una multiplicidad de elementos interrelacionados. Estos elementos competen a diferentes dominios del conocimiento y responden a distintas escalas de tiempo y espacio.

**El Paisaje Sonoro tiene que ver con lo que está**

**sucediendo en un ambiente y sus inmediaciones, así como con lo que sucede en otros lugares y puede ser escuchado en el ambiente, o bien genera indirectamente sonidos en el mismo.** De este modo, se puede decir que el Paisaje Sonoro está sucediendo en cada momento.

Las múltiples dimensiones que constituyen el Paisaje Sonoro pueden agruparse en tres entidades conceptuales: el *Ambiente Físico*<sup>60</sup>, el *Ambiente Acústico* y el *Ambiente Experimentado*<sup>61</sup>. De este modo, el Paisaje Sonoro ambiental emerge del encuentro de estas tres entidades interrelacionadas, las que son necesarias en conjunto para su existencia. Este modelo conceptual tiene su reflejo en la definición normalizada: *Paisaje Sonoro es el ambiente acústico tal como es percibido, experimentado y/o entendido por las personas en contexto*<sup>62</sup>. Esta definición implica que para referirnos al Paisaje Sonoro ambiental debe existir al menos un ser que experimente el ambiente acústico. El abordaje sistémico del Paisaje Sonoro supone que los seres y el ambiente están en constante interacción, representando una dupla acoplada e indivisible. Las personas y el Paisaje Sonoro son retroalimentados mutuamente.

59. El presente texto fue solicitado al profesor Pablo Kogan en junio de 2020 durante el período de pandemia COVID 19, momento en el cual el equipo de edición estaba realizando el trabajo de revisión de transcripciones. Se solicitó el mismo para venir a complementar el texto de la profesora Badani y con ello, compensar la ausencia de la transcripción de la ponencia que ella realizó.

60. La letra cursiva en el presente texto, es propuesta por el autor.

61. Kogan, P., Turra, B., Arenas, J. P., & Hinalaf, M. (2017). A comprehensive methodology for the multidimensional and synchronic data collecting in soundscape. *Science of The Total Environment*, 580, 1068-1077. <https://doi.org/10.1016/j.scitotenv.2016.12.061>

62. ISO 12913-1:2014 - Acoustics - Soundscape - Part 1: Definition and conceptual framework (2014).



La experiencia del ambiente está condicionada por diversos factores individuales, algunos de los cuales dan cuenta de la relación de las personas con el ambiente y otros son inherentes al individuo. Entre los primeros, se encuentra la familiaridad con el ambiente, las actividades desarrolladas en el mismo, las expectativas sonoras sobre éste y la percepción multisensorial in situ. Entre los factores inherentes al individuo que modifican la experiencia del ambiente se encuentran: educación y cultura, tipo de lugar de origen, condiciones acústicas de su vivienda, salud, estado de ánimo, sensibilidad al ruido, condiciones de su audición, ocupación, edad y preferencias sonoras, entre otras.

Las dimensiones del Paisaje Sonoro pueden ser estudiadas mediante abordajes sistémicos e interdisciplinarios a fin de comprender el rol ambiental, social, cultural, patrimonial o identitario que tienen los paisajes sonoros en el ámbito público, así como sus impactos positivos y negativos sobre la salud y el bienestar de la población. Este enfoque representa la base para la planificación sonora del espacio público de acuerdo al Paradigma del Paisaje Sonoro, el que considera al sonido

como un recurso cuya gestión permite salvaguardar, poner en valor, promover, mitigar, regular, modificar u optimizar sonidos en el espacio público. Más aún, **la investigación y gestión del Paisaje Sonoro ambiental conforman la base para el diseño de espacios urbanos más amigables, sostenibles e inclusivos.**

## PONENCIA “TOMÁS LAGO OBRA REUNIDA (EDICIÓN CRÍTICA)” Departamento de Teoría del Arte

Gonzalo Arqueros

### Gonzalo Arqueros:<sup>63</sup>

En el año 2010, junto con la Dra. Constanza Acuña, colega en el Departamento de Teoría de las Artes, propusimos estudiar la historia del Museo de Arte Popular Americano. Para ello postulamos al **Fondo Concursable de Proyectos Interdisciplinarios de la Facultad de Artes**, con el proyecto: **“Estudio preliminar para una historia del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago”<sup>64</sup>**.

Entre las razones que guiaron la elección del tema estuvo el interés de **vincular al Departamento de Teoría de las artes con los museos de la Facultad**, pero el motivo principal fue sin duda la voluntad de vindicar la obra y el pensamiento de Tomás Lago (Chillán 1903 – Santiago 1975), en su inscripción y protagonismo en la historia del arte chileno contemporáneo y de la Universidad de Chile.

Al mismo tiempo de reconocer la relevancia del autor y su obra, nos inquietaba el olvido institucional del que éste era objeto, especialmente por la historiografía artística, que es nuestro campo de trabajo, estudio y enseñanza. Observábamos entonces que dos de las obras más conocidas, que constituyen estudios sobre arte popular e historia del arte: El Huaso. Ensayo de antropología social (1953) y Rungendas pintor romántico de Chile (1960), comparten fuentes, metodologías y perspectivas plenamente identificables en la historiografía artística contemporánea y actual. Presentes también de nuestro propio trabajo como académicos e historiadores del arte: el análisis formal, la iconografía, la historia social, la antropología de la imagen, la crítica historiográfica.

La condición de “autor olvidado”, o inclasificable en la mirada más convencional, con que Lago se nos presentó desde un comienzo, sugería un enigma y al mismo tiempo el perfil documental y analítico a seguir, de modo que el estudio de la obra debía llevarnos al pensamiento y el estudio del pensamiento debía llevarnos al autor y así, una y otra vez, **“obra-pensamiento-autor” en un diálogo infinito que no sólo ponía en contacto el presente del estudio con el pasado del objeto de estudio, sino que nos obligaba a conocer y ensayar el catálogo de la obra escrita del autor<sup>65</sup>**.

Si bien el proyecto debió cumplir con el perfil “interdisciplinario” declarado en las bases del concurso, nuestro campo disciplinar ha sido siempre, la Historia del Arte. De modo que la concepción de la investigación, las hipótesis, los objetivos, las tareas prácticas y las proyecciones, fueron enmarcadas en el campo de la Historia del Arte. Esta realidad, se transformó para nosotros en la siguiente hipótesis de trabajo: estudiando las obras en el campo de la historia del arte, es posible relevar e inscribir a Tomás Lago en la cultura artística chilena del siglo XX con perspectiva histórica y crítica.

Entre los objetivos originalmente propuestos estuvo la contribución a las tareas de documentación del arte chileno contemporáneo, sin embargo, debimos advertir que **nuestra principal finalidad no era la formación de un archivo, sino el estudio del arte popular**, de la historia del museo y del pensamiento de Tomás Lago, su creador y primer director.

Anticipando la complejidad de una tarea de esa envergadura, comenzamos por la sistematización del

63. El presente texto fue leído por el profesor Arqueros el día de la exposición. En ausencia de la transcripción de su lectura, se incorpora como parte del registro de este bloque. El mismo, cuenta con la revisión posterior del profesor Arqueros, lo cual viene a reemplazar los comentarios que ese mismo día realizó en complemento a su lectura.

64. La letra cursiva en todo el texto del profesor Arqueros, es de su autoría.

65. A Tomás Lago se lo ha identificado tradicionalmente como poeta y folclorólogo, términos que no refutamos, pero que cubren mal y no tocan el componente historiográfico, museológico, crítico y político, que compone y completa su obra.



Tomás Lago en el Museo de Arte Popular Americano, Castillo Hidalgo Santiago de Chile c1950

archivo documental del MAPA. El segundo paso debía ser la profundización en la investigación historiográfica y el estudio del pensamiento y la obra, tarea que nos llevó a realizar y registrar una serie de conversaciones con protagonistas relevantes en la historia del museo y de la Facultad de Bellas Artes y cercanos al autor<sup>66</sup>. La escasez de recursos económicos nos impidió editar este material en forma de documental, pero engendró la idea de una edición crítica de las obras más conocidas de Tomás Lago, tarea cuya primera parte completamos en 2016 con la edición del volumen: Tomás Lago. Obras escogidas, que reúne los cuatro libros más reconocidos del autor: *El Huaso. Ensayo de antropología social* (1953), *Rugendas pintor romántico de Chile* (1960), *Arte popular chileno* (1970), *La viajera ilustrada. Vida de María Graham* (2000 edición póstuma).

La reunión de estos cuatro libros en un solo volumen produjo un efecto de cuerpo bibliográfico, que volvió de inmediato verosímil, y sobre todo necesario, recopilar, reunir y editar la serie completa de "la obra escrita" de Tomás Lago, obra que ha permanecido a espaldas de los cuatro libros más conocidos, y hasta ahora desconocida para los estudiosos y los lectores.

Se trata de un conjunto de textos y manuscritos, la mayoría editados en vida del autor, que nos revelan el universo de intereses y el repertorio de los temas abordados a través de su vida como escritor, estudioso del arte popular, historiador del arte, museógrafo, académico y funcionario público, todos ellos abordados con excelencia y originalidad.

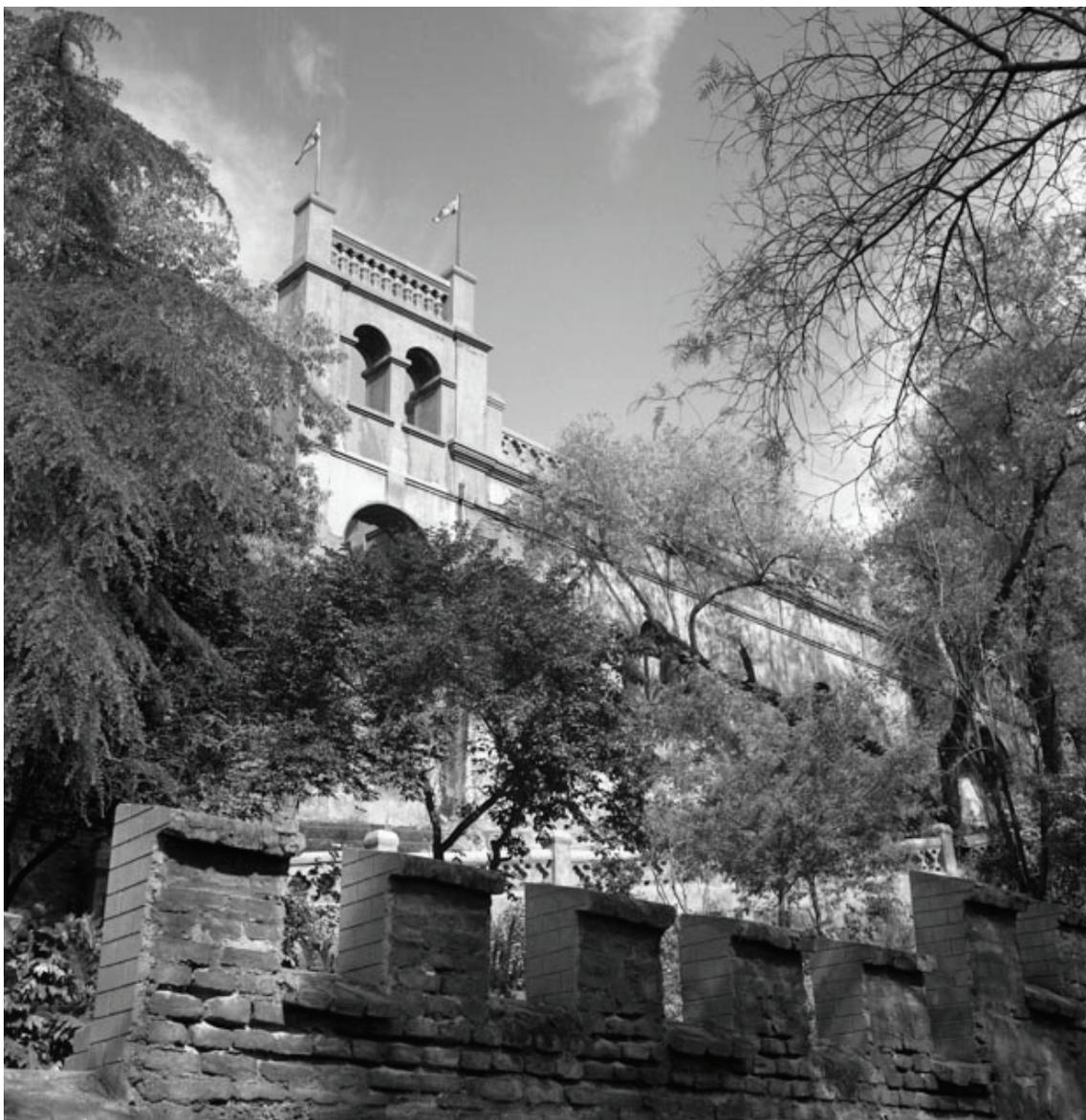
*El Tomo I, Tomás Lago Obras reunidas. Arte Popular (1927-1972)* está dedicado íntegro al tema que más apasionó al autor. Recoge 29 piezas, entre textos y documentos publicados e inéditos, recensiones, presentaciones, ensayos, manuscritos y cartas.

*El Tomo II, Tomás Lago Obras reunidas. Literatura, arte, historia, política (1923-1973)*, reúne 58 piezas entre poesía, prosa, narrativa, crítica literaria, crítica de artes plásticas, historia, memorias, política.

Dada la diversidad formal y temática del material, optamos por agrupar los textos en conjuntos temáticos específicos y disponer cada uno de éstos en orden diacrónico, para relevar así la sincronía que media entre ellos y proporcionar relieve crítico a la temporalidad de la producción. Las piezas que conforman cada conjunto se

66. Irma Falcón, Victoria Lagos Falcón, Ida González, Ximena Cristi, Pedro Miras, Francisco Brugnoli, Poli Délano.

Museo de Arte Popular Americano (MAPA)  
Castillo Hidalgo Cerro Santa Lucía Santiago de Chile c1950



encuentran y desencuentran en el tiempo, trazan recorridos inéditos, y eventualmente imprevisibles para el relato tradicional del arte chileno contemporáneo. Los dos tomos se activan, en conjunto o por separado, como entradas en la historia del arte, de la literatura y de la cultura chilena del siglo XX. Intentamos, de este modo, liberar en la lectura de las piezas, ya sea por separado o en conjunto, toda la gama de ideas y materias urdidas en la trama que da espesor, histórico y crítico, a la textualidad del autor.

Si bien a lo largo de su vida Lago practicó diferentes escrituras y se ocupó de distintos temas, nunca fue un escritor errático o digresivo. En primer lugar, nuestro autor se movió dentro de un espectro de temas y

problemas que de alguna forma convergen o dialogan con **su interés por la incorporación del estudio y el reconocimiento estético-formal de las artes populares, como una base imprescindible para fortalecer el proyecto de transformación social y cultural que exigía el momento histórico.**

En segundo lugar y paralelamente al estudio del arte popular, Lago fue cubriendo y profundizando en temas imprescindibles para la inscripción de su trabajo en el horizonte más amplio que implica el estudio de la cultura material. Él mismo nos informa acerca de cómo fue tomando consistencia su interés por "el

Salas del Museo de Arte Popular Americano (MAPA)  
Castillo Hidalgo cerro Santa Lucía Santiago de Chile c1950



*pasado todavía vivo*" y *"los hechos materiales más simples perfilados de cierta manera"*, dos realidades a las que fue sensible y que lo interrogaron desde su niñez y juventud en los aledaños del mercado de Chillán.

En el recorrido que ofrece la lectura de los trabajos literarios, historiográficos, ensayísticos, críticos del autor, encontramos las marcas que señalizan la transformación de su interés primario por *"el pasado todavía vivo"*, presente en los productos del mercado de Chillán, en la formación de lo que hemos propuesto llamar: "estudios de arte popular". Al mismo tiempo en este corpus textual se encuentran las claves para el estudio de su obra, en todo el espectro de temas que abarca y en el foco que significa el Museo de Arte Popular Americano.

No postulamos la hipótesis de un programa de escritura en el que todo trabajo quedaría inscrito bajo la hegemonía del arte popular. Más bien observamos que la lectura de este conjunto de textos reunidos, que proponemos como *"la obra escrita de Tomás Lago"*, revela que su autor fue un agente activo de pensamiento, que supo hilvanar con inteligencia y sensibilidad, lugares de sentido significativos en la cultura chilena del periodo, fundamentales para

consolidar su proyecto más relevante: el de los estudios de arte popular. De aquí la importancia fundamental que la historia del arte tiene en su obra, donde lo histórico y lo estético se manifiestan en estas dos categorías: *el pasado y las formas*. Siendo "las formas" un lugar doblemente paradójico, donde el presente se encuentra con el pasado y un punto de partida para el pensamiento.

De aquí la relevancia fundamental de su pensamiento y su obra que nos enseña que, *en tanto reconocemos el arte popular en su dimensión estética lo inscribimos en la historia*. **Las implicaciones epistemológicas, metodológicas y políticas de esta afirmación hacen sentido con la genealogía del Museo de Arte Popular Americano, cuya emergencia no se encuentra exclusivamente en la pasión individual por el coleccionismo o en una entelequia institucional y programática, sino en la serie de movimientos y voluntades. En las condiciones de transformación cultural y política del contexto en el que se verificaron los acontecimientos y decisiones que condujeron a la formación del MAPA.** Entre éstos destacamos las "exposiciones de arte popular" que Tomás Lago estuvo encargado de organizar y que él mismo registra en su crónica acerca de la formación del MAPA<sup>67</sup>.

67 "...en 1935 nos correspondió llevar a cabo la primera exposición de objetos típicos tradicionales con ocasión de la V Conferencia Internacional del Trabajo, encargada por la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual. La Comisión Chilena de Cooperación Intelectual —lo que había antes de la UNESCO en el mundo cultural— organizó dos exposiciones más: una nueva exposición chilena un poco más amplia en 1938, y luego, al celebrarse el primer centenario de la Universidad de Chile, como una manera de subrayar el espíritu americanista de su acción continental, hizo una muestra americana de artes populares, con la concurrencia de varios países, cuyos aportes fueron donados oficialmente y constituyeron la base del actual Museo de Arte Popular." Véase: "20 años del primer Museo de Arte Popular Americano (1964) en Boletín de la Universidad de Chile. Santiago, No 53-54, 1964, pp. 4-12. (Este trabajo fue originalmente solicitado y publicado por la revista Museum de UNESCO, volumen XVII 1964)

Finalmente, las secuencias de textos que no tratan sobre arte popular presentan una serie de estratos temáticos que dan cohesión al pensamiento del autor. Estratos infiltrados a su vez por las interrogantes que recorren toda su obra, en sentido diacrónico y sincrónico. Postulamos cuatro estratos o capas fundamentales: *matriz literaria, problematización de lo histórico, estudio de las formas, inscripción política*. Éstos quedan cubiertos por la totalidad los textos reunidos en los dos tomos, a los que se debe agregar el volumen de obras escogidas ya citado, que contiene los cuatro libros más conocidos.

Entre los problemas que aquejan al antologista el más común es el de la selección de un conjunto finito de piezas, entre las muchas que componen la bibliografía del autor que se ha propuesto antologar. El problema que presenta la obra de Tomás Lago se debe a la dispersión de sus textos, diseminados en libros, revistas, periódicos, catálogos, folletos. Esto impuso la necesidad de indagar el paradero de los textos, catalogarlos, estudiarlos, organizar su bibliografía y proponer un orden de lectura. En este sentido el trabajo del antologista se superpone el trabajo del archivero, es decir, de aquel que labora con un corpus que se presenta siempre incompleto y disponible al incremento. Tal es la fisonomía de la obra escrita de Tomás Lago, que configura un corpus documental variado, riquísimo y hasta ahora no suficientemente leído ni estudiado en su totalidad.

*Tomás Lago Obra reunida I y II* presenta a la vez una antología original y una propuesta de lectura de la obra escrita y hasta ahora leída en conjunto. Los dos tomos contienen piezas originales fechadas en el periodo que corre entre 1923 y 1975. Cincuenta años, más o menos, si consideramos que la escritura de Tomás Lago fue interrumpida sólo por la muerte.

La reunión y edición de "la obra escrita" de Tomás Lago permite situar al autor en su múltiple dimensión de poeta, narrador y ensayista, historiador del arte, museógrafo, crítico, funcionario público y académico. Y al constatar que la obra de Tomás Lago supera con mucho el campo específico del arte popular, nuestro trabajo hace sentido con las palabras que hace 20 años escribiera Roberto Díaz Castillo, su discípulo, amigo y secretario personal:

*"Pero será necesario bucear en revistas y periódicos chilenos para descubrir –y ojalá reunir– sus abundantes artículos acerca de los oficios de la gente del pueblo. Porque los ojos de Tomás Lago, su amor y sus sueños, su vida entera estuvieron volcados apasionadamente sobre la cultura tradicional de Chile."*<sup>68</sup>

#### Carolina Espinoza:

...de este encuentro, de esta mesa. Vamos a ir ahora con la presentación del núcleo EMOVERE, que nos va a presentar un proyecto de **creación interdisciplinaria** entre los Departamentos de Danza y Sonido. El proyecto, titulado "Intersecciones frágiles", propone realizar una ponencia introductoria con una muestra del trabajo realizado hasta el momento, comprendiendo la interacción entre performance, movimiento, voz y bioseñales, y elementos instalativos. Así que, dejamos acá a Javier Jaimovich y Francisca Morand.

---

68. Roberto Díaz Castillo Las redes de la memoria, Guatemala 1998, FLACSO, pág. 91.

## NÚCLEO EMOVERE

Departamentos de Danza, de Sonido y de Artes Visuales

### PROYECTO DE CREACIÓN INTERDISCIPLINARIA INTERSECCIONES FRÁGILES.

Javier Jaimovich y Francisca Morand.

#### Javier Jaimovich:

Muy buenas tardes, muchas, Carolina por la presentación, muchas gracias al público que asiste. Especial agradecimiento a los organizadores de esta actividad, que sabemos lo difícil que es hacer este tipo de actividades en la Facultad, y en particular dentro del contexto que estamos viviendo en las últimas semanas. También un especial agradecimiento a Eleonora, quien también ha sido miembro del proyecto EMOVERE, de hecho, si recuerdo bien, tú fuiste quién le puso el nombre al proyecto. ¿Ah, entre las dos? Así que particularmente agradecidos por eso. Y, bueno, con Francisca hoy día les vamos a hablar de este proyecto el cual dirigimos desde el año 2014. Es un proyecto en que han participado y **participan académicos, estudiantes, artistas y profesionales a lo largo de su proceso**, y que los vamos a comentar en su momento. A nosotros nos toca dirigir este núcleo, y que parte basado en intereses comunes que teníamos con

Francisca cuando nos conocimos, como sensorialidad, fisiología, conciencia, y la experiencia como fundamentos para la **experimentación artística interdisciplinaria**.

#### Francisca Morand:

Bueno, un poco vamos a partir presentando, a través de todos estos años que llevamos desarrollando primero una obra, y a partir de esta obra nos empezamos a dar cuenta que hay ciertos materiales que nos interesa desarrollar y en los que estamos focalizando, y, por otro lado, otras metodologías en las que estamos incursionando y que estamos profundizando.

#### Javier Jaimovich:

Algunos de los temas, o materiales con los que trabajamos en proyecto EMOVERE, y los vamos a ir comentando un poquito.





**Francisca Morand:**

Bueno, como dijo Javier al principio, fisiología es un tema muy importante porque trabajamos con bioseñales y con el cuerpo. Estamos extrayendo **información del cuerpo que va a servir de material para lo sonoro y para lo visual a veces**. Trabajos especialmente en la primera obra con emoción y, en este momento, estamos trabajando mucho con la voz, la voz que tiene esa interrelación entre cuerpo y sonido, que nos parece muy potente y, en el fondo, todo esto englobado en **un tema que relaciona biología con arte**.

**Javier Jaimovich:**

Sí, el cuerpo al centro del trabajo que hacemos. Y este trabajo lo hemos propuesto de manera un poco vertiginosa y riesgosa, con una metodología iterativa, trabajamos en base a un laboratorio de experimentación colaborativo, donde la gente con que trabajamos los invitamos a participar como co creadores de manera bastante transversal, con la idea de que **la autoría se reparte también entre el equipo que participa, y poniendo a prueba distintas ideas en ese laboratorio**, no cierto, como un método bien heurístico. Nos interesa una mirada interdisciplinar, entendiendo **la interdisciplina como este lugar donde, justamente, se permean las disciplinas individuales**. Yo no entro al equipo como artista sonoro, Francisca no entra como bailarina, sino justamente nos interesa modificarnos en ese proceso.

En particular, hay una tercera cabeza que está participando en el proceso actual, que es la profesora Mónica Bate, del Departamento de Artes Visuales, que se encuentra actualmente presentando un trabajo de 04:58 electrónica, pero que también ha estado en este último proceso fuertemente trabajando con nosotros. Y, por supuesto, es un proyecto que tiene una base fuerte tecnológica. Nos interesan las tecnologías interactivas, trabajar con sensores, con mapping, por qué, porque este cuerpo que mencionaba Francisca nos interesa ponerlo vivo en escena, nos interesa que aparezca de la manera más cruda y amplificada los procesos internos del cuerpo. Y para eso ocupamos tecnologías interactivas para, a través de sensores, biosensores, también a través del uso de la voz ir amplificando estos procesos internos y exponerlos como materiales artísticos.

**Francisca Morand:**

Y, bueno, todos estos materiales, y estos procedimientos que vamos explorando y experimentando van creando una especie de estética de lo inestable, de lo frágil, lo vulnerable, y lo incontrolable. El trabajar con materiales biológicos, fisiológicos, como las bioseñales, por ejemplo, como la emoción, como la voz, nos ha hecho entender que esos materiales tienen su propia agencia, por lo tanto, también, parte del trabajo es entender su naturaleza y poder ir conformando formas de creación y de composición, también, porque nos interesa la composición,



entendiendo esa naturaleza de esos materiales. Y, en general, esto es como seguir el curso de esos mismos materiales.

**Javier Jaimovich:**

Y el trabajo como núcleo, que nos interesa la creación artística, por supuesto, pero también es un núcleo que está enraizado en la Facultad, en la academia, nos interesa también hacer conocimiento, publicaciones, hemos organizado coloquios justamente acerca de estos temas, talleres de extensión, hay innovación tecnológica que se realiza dentro del núcleo. Quizás, algunas muestras, por ejemplo, de la obra homónima EMOVERE, que estrenamos el año 2015, un pequeño video que probablemente ustedes conocen...

**Francisca Morand:**

Bueno, esta fue la primera obra que... **(No se escucha 07:53)**<sup>69</sup> las señales fisiológicas a través de sensores, que miden la electricidad **(No se escucha 08:06)**<sup>70</sup> y del corazón, y eso va modificando objetos sonoros, por un lado, pero al mismo tiempo los bailarines nos estamos moviendo desde estados emocionales muy concretos. Entonces, esta modificación del sonido ocurre desde la emoción y desde

el movimiento, y esto genera una obra donde los bailarines vamos constantemente co-creando el sonido al mismo tiempo que el movimiento.

**Javier Jaimovich:**

Sí, hace poco publicamos un artículo justamente acerca de esa obra, que es el primero que aparece en algunas publicaciones que han salido del núcleo, al que le interese está disponible eso, también nos pueden escribir al respecto. Y, bueno, como mencionábamos en la página de EMOVERE, que vamos a compartir al final, hay un coloquio sobre, justamente, un tema que puede ser relevante para este encuentro, que es un coloquio sobre metodologías de creación e investigación interdisciplinar, dentro del contexto de arte, cuerpo y nuevas tecnologías, que organizamos el año 2016, están todas esas ponencias en línea, también, puede ser de interés para este mismo público. Y, sí, también, acá hay algunas fotos de talleres que hemos realizado en conferencias y en otras instancias. Pero, lo que quisiéramos pasar más tiempo hablando hoy día, es del proceso actual, que nace justamente de algunas reflexiones que surgieron al analizar y al entender qué es lo que nos había sucedido con Francisca en esta primera obra, y que tiene que ver con algo que es común al arte interactivo en general y que es la forma en como audiencia y espectadores

69. Posterior consulta a la profesora Morand, indicó que posiblemente el texto que debiera ir es: "utiliza, se basa en".

70. Posterior consulta a la profesora Morand, indicó que posiblemente el texto que debiera ir es: "muscular".

leen, interpretan, asimilan, una obra interactiva, especialmente con el uso de tecnologías. Cuán importante es para un público entender el cómo funciona, cuánto de eso es parte de su experiencia estética, también, y conversando con diversos públicos que vieron esta obra, claro, nos surgió esta iniciativa de querer, en este nuevo proceso, incorporar a la audiencia, incorporar al público como parte del proceso de creación del material, con una especie de hipótesis donde creemos que, si una persona que se encuentra con la obra puede tener alguna experiencia personal con este tipo de sensores, con su propia voz, alimentando un sistema de la creación de la obra en que participe directamente, podría también abrir nuevos canales de percepción de la obra misma. Esa es una especie de hipótesis que estamos probando. Y de ahí, justamente, surge esta colaboración con la profesora Mónica Bate, que les mencionaba, del Departamento de Artes Visuales. Mónica trabaja con objetos sonoros, con esculturas sonoras, con tecnologías en ese sentido, y pensamos que podíamos construir una especie de objetos-interfaces que permitieran hacer esa relación con la audiencia. "Intersecciones frágiles" es también **un proyecto, también, interdisciplinar, interactivo, donde se cruzan performance e instalación en una sola obra, la que reflexiona sobre el cuerpo contemporáneo, que emerge desde el cruce e interacción de su biología con la tecnología. Un nuevo cuerpo híbrido, atravesado por una multiplicidad de información que va cuestionando su subjetividad, identidad y su estado simultáneo entre orgánico y artificial.** Y, justamente, aparece ahí esta idea que viene de autores como Margaret Schedel o de Heiner Goebbels, de esta *instalaformance*, o *performative installation*, o instalación performativa, como esta dualidad que veremos que aparece en "Intersecciones frágiles".

#### Francisca Morand:

Sí, y otra, en el fondo también, desde la experiencia de obra más cerrada que fue EMOVERE, una obra escénica, había hartado ocurriendo en esa obra que ocurría en tiempo real, también, justamente, esa elusividad, este dinamismo que era inatrapable de la obra, nosotros quisimos soltarlo aún más en esta relación con la audiencia, es decir, que nosotros vamos a proponer un campo sobre el que no tenemos todo el control.

#### Javier Jaimovich:

Y, por lo mismo, la obra no tiene, como dice Francisca, no tiene una duración definida, no tiene una forma definida, la entendemos como una obra un poco modular, que se puede desarmar y rearmar de distintas maneras. Tiene estos componentes de objetos interactivos que pueden ver en algunas de las fotografías acá, y también algunos componentes performáticos, principalmente desarrollados por Francisca. Y, en ese sentido, nos interesa que pueda funcionar en distintos escenarios, en su

totalidad, que es el estreno que vamos a tener ahora en los próximos meses, van a interactuar estos elementos de la obra, pero también pensamos que hay formatos de performance que pueden extraerse de la obra, formatos de instalación que también pueden funcionar, nos interesa esa flexibilidad o ese estado más líquido de la obra. Francisca les puede contar un poquito más de lo que hemos estado desarrollando desde el punto de vista más performático.

#### Francisca Morand:

Bueno, también, así como lo denominamos "Intersecciones frágiles", es como este espacio donde interseccionan, que se encuentran, de una manera, a veces, no completamente cohesionado, no completamente lógica, varias cosas. Empezamos esta experimentación a través de la relación entre voz y bioseñal, como la primera forma de empezar este proyecto, y entonces, aquí, en este caso yo como sujeto, voy relacionándome con el propio texto que voy diciendo sobre mi propia relación con mi cuerpo, y al mismo tiempo con mis bioseñales, con el movimiento en tiempo real, voy modificando, y al mismo tiempo me estoy moviendo en relación a ese mismo sonido que se está modificando. Todo es muy en tiempo real. Entonces lo que se va registrando, inmediatamente se va modificando, después, con el movimiento, y el movimiento que surge es en relación a esa percepción de esa sonoridad. Entonces, tampoco es un movimiento que está fijo.

Y, siguiendo, entonces, a partir de este trabajo con la voz que nos empezó a interesar mucho por esa potencia, **porque la voz, finalmente, es parte de la imagen del sujeto, es parte de la identidad, pero, al mismo tiempo, es sonido, y como sonido puede ser modificado y generar distintas sensaciones y emociones.** Además, la voz es un reflejo del estado emocional del sujeto. Empezamos a pensar en algún tipo de dispositivo donde la audiencia pudiera interactuar, con su voz, y tener una experiencia con esa modificación de su propia voz. Al mismo tiempo que esto también se empezó a cruzar con una idea de la auto imagen, así que estamos trabajando con una artista audiovisual que al mismo tiempo está relacionando estas modificaciones vocales con modificaciones visuales.

#### Javier Jaimovich:

Lo que estamos desarrollando, este es un video de una de las sesiones de trabajo, donde se está desarrollando esta especie de objeto-interfaces sensora, donde se captura la voz, como pueden ver también, la imagen, la cara de quien esté al frente de este objeto y, también capturando algunos datos fisiológicos como su frecuencia cardíaca. Esta es una de las sesiones de trabajo. Eso, por un lado, y, por otro lado, a través de un material que ya venía aflorando de la profesora Mónica Bate, que nos

llamó mucho la atención que son estos, una aleación que se llama flexinol, es un material que se le llama material inteligente, o músculo inteligente, que tiene las propiedades de tensarse o flectarse cuando se calienta, y eso se puede hacer con un circuito eléctrico. Nos pareció interesante la relación que existía entre este material, también su organicidad y los mismos movimientos de Francisca. Entonces, hemos estado desarrollando este objeto, también como una especie de interfaz con el cuerpo de Francisca. Pueden ver a Francisca manipulando uno de estos materiales, y pensándolos desde distintos aspectos, desde un diseño sonoro, por ejemplo, donde hemos estado probando distintas alternativas, voy a poner solamente algunos de estos ejemplos, por el tiempo. De cómo sonorizar, pensando que cada uno de estos que van a ser una serie, en el espacio, pueden tener su propia voz, su propia distinción, característica, sonora. Controlados, como pueden ver en este video mejor, por el cuerpo de Francisca.

#### Francisca Morand:

Y, como Mónica lo plantea, plantea este objeto como un objeto que está entre lo orgánico y lo artificial, que es parte del material que estamos usando en este trabajo, que tiene una autonomía, pero por tiempo parece una máquina,

**(20:36 Se muestran imágenes en movimiento del objeto realizado por Mónica Bate)**

#### Javier Jaimovich:

Ocupando también como base sonidos vocales para hacer el diseño sonoro de esta especie de escultura, objeto.

Bien, para finalizar, contarles que esto lo estamos trabajando para estrenarlo, exhibirlo, en el mes de noviembre, en esta misma sala, bueno, no en esta sala, en la sala que sale ahí en la fotografía, la sala Seminario, pero del MAC del Forestal. Ahí pueden ver algunas pruebas que hemos estado haciendo en el espacio. Y, por supuesto, como mencionábamos al principio, especialmente en "Intersecciones frágiles" participa un equipo de artistas, profesionales y estudiantes que están acompañándonos: Paulo Fernández, artista audiovisual, Diego de la Fuente, compositor, hay tres estudiantes que están participando con nosotros de Artes Visuales y de Ingeniería en Sonido: Isidora, Franco, Rocío, también hay un diseñador que nos está ayudando con la fabricación de objetos, Rodrigo, y Carolina, nuestra productora. Y, por supuesto, agradecer a los colaboradores y los fondos que nos están apoyando en este proceso. Tenemos una página que es bastante completa, que los invitamos a revisarla, y entendemos que vamos a pasar posteriormente a la sección de panel y preguntas, así que, encantados de recibir sus comentarios, sugerencias al respecto. Muchas gracias.



## DISCUSIÓN PONENTES Y PÚBLICO

**Carolina Espinoza:** Muchas gracias, Francisca, Javier. Me gustaría agradecer a todas y todos los participantes, los expositores, a continuación me gustaría que abriéramos la discusión en torno a..., sí, me gustaría que subieran los expositores hasta ahora, Gonzalo y Carla. La idea es que está discusión no solamente se enfoque en lo que han presentado los distintos expositores, sino que también hablemos de los distintos modos de producción artística, desde los diferentes Departamentos de la Facultad de Artes.

Entonces, no sé si alguien quiere hacer alguna pregunta.

**Público 1:**<sup>71</sup>

Yo estaba pensando, mientras los escuchaba a los tres expositores, les voy a hacer una pregunta bien curiosa, pero la pregunta viene porque he estado en todas las ponencias, de todos estos días, y la pregunta tiene que ver **con las proyecciones de nuestra Facultad en términos de lo que se está haciendo**. A ver si les estimula la mente para poder responder la pregunta. Lo que estoy pensando, y creo que las tres ponencias tienen que ver con eso, primero vi lo de Carla Badani y se me ocurrió ahí, luego la vi con Gonzalo Arqueros y dije sí, también funciona, y luego con Francisca y Javier dije, no, parece que no funciona y de repente dije, no, sí, claro que funciona también la pregunta. La pregunta es, **¿cómo la investigación que ustedes han presentado hoy podría proyectarse más allá de la Facultad en términos de políticas públicas?** Esa es mi pregunta.

**Ponente 1:**<sup>72</sup>

Bueno, es una excelente pregunta. En términos de políticas públicas. Lo que se me ocurre en este minuto, en relación al menos al proyecto nuestro, es, y tal como en alguna sesión lo mencionó el profesor Cogan, por ejemplo, en el caso del espacio sonoro, el estudio de estos espacios públicos que muchas veces son intervenidos, modificados, por ejemplo, la Plaza de Armas, cuántas veces no ha sido remodelada y eso cambia todo el entorno social de la Plaza, cómo suena la Plaza, el habitar del lugar. Entonces, me parece que un enfoque podría ser, el uso de este sonido del espacio público que se va documentando y que tiene ciertas características con las cuales las personas de los barrios se identifican, que se ha conservado, o que se ha considerado cuando queremos intervenir un nuevo espacio para construir otra plaza, o un mall, o lo que sea que queramos construir conservar un poco la estética sonora de ese lugar. Pasando también por la estética arquitectónica y una serie de otros factores. Eso es lo primero que se me ocurre como influencia, es decir que, si se tomara en cuenta eso en el diseño urbano, por ejemplo, la ciudad sería mucho más amigable desde un punto de vista sonoro, uno se estresaría menos porque las vías, por ejemplo, de circulación no pasarían por lugares habitados si se considerara conservar ciertos espacios con cierta calidad sonora. Y calidad sonora.

En segundo lugar, **la influencia que podemos tener nosotros en la opinión pública, la Universidad de Chile en este caso, hacia la educación**. Partiendo desde preescolar. Si tú empiezas a educar a los niños con una mentalidad que todo este trabajo de búsqueda desde el arte también puede ser una metodología para desarrollar la creatividad, la innovación, y todo lo que se quiera desarrollar, pienso que también sería una forma de fomentar que no todo es ciencia, y tampoco no todo es tecnología sino que **hay un pensamiento reflexivo que va de la mano con el arte, con la ciencia, con la tecnología**, y si uno estimula a los jóvenes desde temprana edad, con estas metodologías que son más experienciales, creo que puede ayudar a que, por ejemplo, la inclusión sea mucho más real, incluir a niños de todo tipo, con falencias o no falencias, con déficit o no déficit, podría contribuir mucho en el aspecto educacional, creo yo. Eso es lo que se me ocurre así, ahora, digamos.

71. Posiblemente intervención de Eleonora Coloma.

72. Posiblemente intervención de Carla Badani

73. Posiblemente intervención de Francisca Morand.

74. Posiblemente intervención de Gonzalo Arqueros.

75. Posiblemente indica: "diferentes".

Ponente 2:<sup>73</sup>

Sí, pensando en políticas públicas, pensando en lo que hay actualmente como política pública al menos para las artes, que es estos fondos para producir obras. Y obras que nacen y mueren todos los años, difícilmente se mantienen en el tiempo, incluso, mirando cómo fue mi historia como intérprete de la danza contemporánea donde, quizás, en los años 90 nosotros nos juntábamos siempre un poco por la propia pasión por la danza y nos manteníamos mucho tiempo ensayando sin sueldo, sin nada, y sosteniendo proyectos, cosa que hoy en día casi no se da, porque justamente los fondos generan esta idea de que yo puedo hacer un proyecto y pagarle a la gente, pero al final, también, es una especie de ilusión porque, finalmente, muere ese pequeño fondo que me gané, entonces, murió el proyecto y listo. Y lo que nos ha posibilitado la universidad es poder mantener un proyecto, y con estos procesos que nos permiten **perderlos, desarrollar cosas a más largo plazo, empezar a encontrarles sentido a veces después de un año de estar explorando algo**, y que generalmente ahí es donde se produce la innovación, se produce esto que también, finalmente, **los gobiernos tienen como algo que se persigue pero que no se propicia, porque la innovación, la creación, necesita tiempo, necesita un tiempo y un espacio**. Y yo creo que eso es lo que hace falta en la política pública, realmente crear espacios para la investigación en las artes, porque las hay en las investigaciones científicas y sociales, pero en las artes se le mira como un producto, un producto que se hace en un año, quizás en dos, pero listo, es un producto. Yo creo que esa perspectiva hay que cambiarla y que estos proyectos demuestran que la relación entre investigación y creación van muy unidas por lo tanto necesitan ese otro tiempo que sí se le da a otro tipo de proyectos de generación de conocimiento. Que **el arte también es un lugar para generar conocimiento**.

Ponente 3:<sup>74</sup>

Es una pregunta difícil, yo creo, porque nos pone en la situación de asumir que existe algo así como políticas públicas. Evidentemente que existen los **(no se entiende 31:33)**<sup>76</sup> públicos y existen en relación con la producción artística, con la cultura, en fin, lo que dicen los colegas es absolutamente cierto y fundamental. Pero yo haría una distinción respecto de mi caso con Felipe que es mi colega de investigación y con Constanza, con quien comenzamos. En el caso de la historia del arte. Nuestro objetivo, la primera cuestión que es nuestro objetivo no es producir obras, en el sentido estético del término, es decir, el material que nosotros recopilamos, elaboramos, documentamos, catalogamos, leemos, analizamos, etc. no tiene, en principio, necesariamente, este destino de producir una obra, ser elaborado estéticamente. Lo que no quiere decir que no pueda serlo, en fin, por otros o por nosotros mismos en algún momento, pero no es ese el objetivo de nuestro trabajo. Entonces, en ese sentido, yo mientras conversaban y mientras escuchaba también al Javier, pensaba en un concepto que me parece que atraviesa esta escena y, de alguna manera también, nos determina estando en esta escena que es el concepto de experiencia. ¿Por qué lo pensaba? Desde la primera presentación de los colegas acá y, bueno, **la experiencia, no solo de la creación, sino que la experiencia de la elaboración, yo prefiero pensar en elaboración estética, incluso tengo distancia con conceptos como innovación, o sea, es un concepto neoliberal y hay que resistir el neoliberalismo, creo yo; la gestión, con el concepto del emprendimiento con el concepto de análisis**. Yo no sé qué es la innovación, prefiero pensar en elaboración estética. Porque el material, que es el resultado de las indagaciones que se realizan, ya sea en el campo de la producción artística en general, cualquiera sea, artes escénicas, artes visuales, etc. etc., cualesquiera sean las formas también, es el material de una elaboración estética que se constituye, digamos, materialmente, se materializa en obra. Ahora, todo eso ocurre en un contexto, evidentemente, que supone no solo la creación, la producción, el estudio, el tiempo, efectivamente es otra categoría muy relevante en el sentido de que los tiempos de la producción artística no son los mismos tiempos de la ciencia, ni son los mismos tiempos de las ciencias sociales, si pensamos, por ejemplo, en el concepto de investigación, y si, de alguna manera, como yo pienso que es lo interesante, identificamos la noción de investigación con la noción de creación más que separarlas, y las mantenemos en una especie de relación crítica, como de tensión, como se dice, es decir de fuerzas que las contraponen y las diferencian. Entonces, en ese sentido, el tiempo es fundamental. Ahora, en cuanto a políticas, por ejemplo, de financiamiento, de Fondart, todo ese tipo de cuestiones, de proyectos concursables, ya la noción de proyecto es rara en esto, efectivamente es donde aparece la universidad como un espacio, creo yo, posible,

justamente, en el sentido que, como lugar académico, como lugar del pensamiento, **la universidad es quizás, o debiera ser, el organismo que pueda entender esa temporalidad particular de la producción artística. Y de la investigación en general, de la investigación como la que realizamos nosotros, la investigación historiográfica en la historia del arte.** Pensaba esa cuestión, entre otras cosas, porque el concepto de políticas públicas tiene muchas resonancias, entonces, en mi caso en particular, en nuestro caso, la investigación que nosotros hemos hecho está asociada con las políticas públicas, o sea, nosotros para entender la, digamos, formación del Museo del Arte Popular Americano, tenemos que pensar y conocer aquello que entre, supongamos, 1927 y 1942, se constituyó como políticas públicas. O sea, las políticas educacionales, las transformaciones en la Universidad de Chile, las decisiones que se tomaron tanto en la universidad como en otros organismos desde los ministerios hasta la Municipalidad en términos que son decisiones tomadas por organismos públicos. Entonces, claro, el objeto de investigación es también, no sé si cabe decir una política pública pero sí, es político y es público. Entonces, la, digamos posición es comprometedora en el sentido de que el producto, si pensamos en la dimensión pública del producto, es probable que, aquí conjeturo, que tenga diversos lugares de inscripción. Por lo pronto el trabajo que nosotros hemos hecho al estudiar el pensamiento de Tomás Lagos, al intentar inscribir la obra de Tomás Lagos en el contexto de la historiografía artística nacional del siglo XX ha tenido, por una parte, un producto bibliográfico, pero, por otra parte, también, un producto en términos académicos o lectivos, una serie de seminarios de historia del arte sobre arte popular que hemos venido haciendo desde el segundo semestre de 2016. Ahí hay dos lugares importantes en términos públicos, por lo menos, y políticos también, entre otras cosas porque la Universidad de Chile es una universidad pública, por lo tanto, es una pregunta que produce muchísimas resonancias, es una pregunta para un trabajo de arte sonoro (risas). Eso es lo que puedo decir.

**Carolina Espinoza:** Muchas gracias, ¿hay alguna otra pregunta? ¿Alguien más?

**Ponente 4:**<sup>76</sup> ¿Puedo, entre tanto, comentar también la pregunta? Sí, me parece que solamente, para hacer una acotación, Eleonora pregunta cómo puede incidir esto en políticas públicas y yo me pregunto cuál es la capacidad de incidencia que tenemos nosotros desde la Facultad de Artes en las políticas públicas hoy en día. ¿Cuánto se nos escucha?, ¿Cuánto participamos?, y después pensé, ¿cómo estamos por casa? ¿Cómo estamos nosotros en nuestras políticas locales? ¿Cómo hemos logrado, o no, hacer una Facultad donde realmente hacer un espacio donde existe este proceso de reflexión, de tiempo, de espacio, que decía Francisca, de construir experiencia, siendo que, muchas veces, nosotros mismos, dentro de la comunidad, no nos permitimos poder hacer ese trabajo? No es mi intención diagnosticar los porqué de eso, pero sí me parece que como mayor acto revolucionario, de rebeldía, con el contexto neoliberal que hace mención Gonzalo, tiene que ver con poder generar por lo menos una especie de oasis, una especie de habitación donde nosotros, los artistas de la Universidad de Chile, los estudiantes, profesores, profesionales, podamos realizar este tipo de trabajo que después se pueda proyectar a políticas públicas, pero si ni siquiera somos capaces de desarrollarla internamente, me cuesta hacer esa proyección. Y muchas veces creo que los problemas, sí hay muchos externos, pero, también, tenemos que hacernos cargo de las propias zancadillas que nos vamos haciendo para poder desarrollar eso.

**Carolina Espinoza:** Muchas gracias, Javier, ¿alguien más que quiera preguntar?, ¿los alumnos acá que hay presentes? Yo quiero hacer una pregunta..., ¿hay una pregunta por allá? Buena.

**Público 2:** Hola, la pregunta es para el proyecto EMOVERE, y es respecto al desarrollo, no sé si desarrollo, pero al estudio y cómo fueron ustedes llevando el tema del público, porque

76. Posiblemente intervención de Javier Jaimovich.

77. Posiblemente intervención de Javier Jaimovich.

78. Posiblemente intervención de Francisca Morand.

79. Posiblemente intervención de Javier Jaimovich.

lo mencionaron en algún momento, cómo acercar, ¿cómo hacer más interesante la obra respecto a los aspectos técnicos? ¿Cómo sucede, cómo se procesa el sonido, cómo es una manera de controlarlos? Y, ¿cómo acercarse más a la gente que no tiene conocimientos acerca de eso? O que simplemente no se da cuenta. No sé si viene como a suplir un poco esa parte en la nueva obra que van a estrenar en noviembre, por la parte más de arte visual, pero, eso, ¿cómo ha sido el desarrollo respecto al público?

**Ponente 5:**<sup>77</sup>

Gracias por la pregunta. Bueno, ¿cómo lo hemos desarrollado? Hasta ahora con este método un poquito de laboratorio, entonces, hemos abierto hartas instancias, de hecho creo que viendo algunas caras algunos de ustedes les ha tocado participar en estas instancias de taller, de experimentación, donde hemos invitado a distintos públicos a relacionarse con propuestas, provocaciones que surgen del equipo, para ver cómo podríamos invitar a participar, qué es lo que haría que algunos de ustedes se quisiera acercarse a un micrófono en un espacio escénico y, esos son el tipo de pruebas que hemos estado haciendo. Algunas de las fotografías que mostrábamos hace algunos minutos tienen que ver con una actividad que hicimos en marzo, abril, no recuerdo, en la estación Quinta Normal, acá en la sala Pablo Neruda, donde, justamente, nos paramos en la mitad de donde pasaba la gente en el metro, a tratar de conectar con ellos y ver si podíamos recolectar voces, señales, invitarlos a participar de una experiencia y aprender de cómo hacer ese tipo de invitaciones. Eso es un poquito de proceso. Y, sin querer hablar mucho de cómo va ser en esta obra que vamos a estrenar en noviembre, pero nos interesó el espacio del MAC como lugar para exhibir, porque va a tener esa dualidad, una obra que va a estar abierta todo el día, en que la gente va a poder entrar a esta sala, interactuar con estos objetos, con estas instalaciones que van a estar en el espacio, capturando sus voces, sus caras, distintas características de sus cuerpos, que después son utilizadas en la performance y se van incorporando al ambiente sonoro y visual de la obra cuando tenga momentos performáticos.

**Ponente 6:**<sup>78</sup>

Sí, incluso, por ejemplo, era un poco divertido porque nosotros nos preguntábamos varias cosas, de la naturaleza de los chilenos, por ponerlo súper general, qué pasa cuando se ponen en un micrófono. Y cómo los vamos a instar a que digan algo y, teníamos todas esas elucubraciones, les íbamos a poner unos textos escritos para que los leyeran, les íbamos a pasar una hojita, nos preguntábamos muchas cosas y de repente hicimos esta prueba en abril y nos dimos cuenta de que la gente se paraba delante de un micrófono y empezaba a jugar con su voz. Y entonces, toda esta idea del texto mutó y empezó a aparecer la idea del gesto vocal. Que ha sido mucho más entretenido y mucho más rico sonoramente, y por eso también, esas voces que ustedes vieron en los deditos, en el objeto de la Mónica, tienen estas ideas del gesto vocal. Invité más a lo lúdico con la voz que quizás a lo más racional, y eso se da porque, claro, nos preguntamos sobre cómo va a ser esa interacción que va a emanar de ahí, y al empezar a experimentarla, nos sorprendemos, así que seguimos trabajando desde ahí.

**Ponente 7:**<sup>79</sup>

Un poco como el juego que sucede cuando están frente a un espejo, y que pueden hacer algunas caras y morisquetas.

**Carolina Espinoza:** ¿Alguna otra pregunta que haya del público?

**Público 3:**

Gracias. Bueno, felicitaciones a todos y en particular a Carla le quería preguntar por el proyecto de Recoleta, ¿Carla? Gracias. En un momento mencionaste que a futuro una de las salidas del proyecto es también hacer una presentación artística con la comunidad, o en la comunidad, en Recoleta, en la Facultad, etc. Pero en particular, ¿cuál sería la salida artística, digamos, del proyecto? ¿Qué tienen proyectado, si hay algo proyectado en ese sentido, sobre eso que mencionabas? Porque en particular, y justo fue algo que hablamos hace algunos días con Pablo, de cómo, por ejemplo, crear obra a partir justamente de estos registros de audio. Del paisaje sonoro de un espacio en particular. Entonces, por ejemplo, considerar, si es que está considerado o quizás incluirlo en el proyecto, la posibilidad de crear obra, de invitar a crear obra con estos materiales, que me parece que son muy ricos y que, **junto con ser un potencial patrimonio sonoro, al mismo tiempo puede ser un potencial material artístico a desarrollar.**

**Ponente 7:**<sup>80</sup>

Perdón, es que se me estaba ocurriendo una pregunta para el profesor, eso le estaba diciendo. Pucha, súper buena tu idea. Qué te puedo decir. Aun no tenemos pensado qué tipo de presentación artística haríamos, pero va a ser una especie de muestra audiovisual, pero no sabemos cuál va a ser el contenido aún. Porque, primero, nos falta mucho material por recolectar, porque, en paralelo con el tema del paisaje nosotros estamos haciendo una indagación acerca del rol de la mujer en el espacio público, a través de sus relatos, sus cantos, o gritos, porque en todos estos espacios hay muchos gritos, porque se publicita el comercio, o la venta de objetos o, qué se yo, servicios, a grito pelado, es la Vega, es Patronato, hay mucha gente que para vender te llama o usa determinados discursos sonoros, o cadenas lingüísticas para expresarse, que podrían tipificarse, pero, en algo va a redundar. Todavía no lo sabemos, pero tenemos varios cafés pendientes con los dos colegas. Pero me gusta mucho la idea que acabas de mencionar de si ese mismo material puede ser usado creativamente para música, o para otras manifestaciones, por supuesto. O sea, está abierta la opción y si quieres conversamos otro día, no sé, pero, me gusta la idea.

**Ponente 8:**<sup>81</sup>

Hola, hola a todos. Fui invocado por ahí pero no había hablado. Primero quería agradecer, porque todas estas capturas de datos de paisajes sonoros, con toda esta metodología, fue gracias a los estudiantes del curso de Paisaje Sonoro, aquí hay dos presentes del semestre pasado, fue un poco el leitmotiv de generar todo esto, que fue el primer curso que se hacía de paisaje sonoro, que lo había propuesto la profesora Badani y, en paralelo, yo también en la postulación al concurso, así que hicimos un híbrido e hicimos la primera edición, con lo cual, bueno, aprovechamos este primer curso para generar este trabajo con los estudiantes y se pudo articular con el proyecto con Recoleta que había generado la profesora Badani, así que fue una, como decimos en Argentina, una carambola, no sé cómo se dice acá, cuando las pelotas de billar le pegan a varias a la vez, así que fue interesante. Y, bueno, tu pregunta, Guillermo, era parte de lo que teníamos previsto hacer en el curso el primer semestre, ¿recuerdas, Carla? Que era que con ese material que generamos en terreno, sí, el curso tenía una parte primero que tenía que ver más con lo compositivo puro, de arte sonoro, y la segunda era la parte de Recolecta de datos multidimensionales en terreno. Y con ese material, los estudiantes, la propuesta era que generen **un análisis científico y una obra artística, en paralelo, con ese material de esos espacios patrimoniales**. Eso, bueno, por motivos del paro el semestre pasado no se pudo concretar, quedó pendiente esa parte de generar las obras, pero bueno, está el material y, seguramente, tomaremos muestras de otros dos ambientes este semestre, así que bienvenido tu aporte o cualquier otra intervención que se quiera hacer de ese material que generemos, no solo de los estudiantes, sino que de los colegas también, así que, bien.

**Público 4:**

Yo le quiero hacer una pregunta aquí al profesor, sobre cómo se considera el concepto del folclor en el Museo de Arte Popular Americano. El folclor en términos en términos generales, o sea, me refiero, o más bien musical, el aspecto musical de lo popular. No sé si está contemplado o no.

**Ponente 9:**<sup>82</sup>

Sí, es una pregunta muy específica, pero lo central, que también, supone una complejidad, lo central es partir es haciendo una diferencia, por lo menos es como lo usual. Que es entre **cultura material y cultura inmaterial**. Los estudios de folclor en Chile tienen una data más larga que los estudios de arte popular. La data de los estudios folclóricos en Chile se remonta, por lo menos, a 1909. Antes del 1909 hay una especie de prehistoria, por así decirlo, pero en 1909, Rodolfo Lenz, junto con otros, mayormente filólogos, lingüistas, investigadores en ese campo, antropólogos también, más filólogos y lingüistas, formaron los estudios folclóricos en Chile. Esto en instancia de una carta de Eduardo de la Barra, que le había enviado a Rodolfo Lenz a fines del siglo XIX. La Sociedad de Estudios

80. Posiblemente intervención de Carla Badani.

81. Posiblemente intervención de Pablo Kogan

82. Posiblemente intervención de Gonzalo Arqueros.

Folclóricos, como se llamó, se concentró principalmente en un objeto de estudio que es definible como cultura inmaterial, es decir, paremiología, que es los refranes, leyendas, poesía, música, bailes. Rodolfo Lenz elaboró un programa de trabajo y en ese programa de trabajo tiene un lugar bastante menor lo que se llama cultura material. Es decir, todas las producciones materiales, plásticas o estético-plásticas desarrolladas, o, mejor dicho, que eran producidas en contextos de oficios tradicionales. Y ahí se pueden encontrar desde juguetes hasta sombreros de fibra vegetal tejida, o en general fibra vegetal tejida, textiles, alfarería. Pero, no se estudió en los términos en que, años después, se empezó a estudiar a partir del trabajo de Tomás Lagos. Por eso, una de nuestras hipótesis es que Tomás Lagos formó los estudios de arte popular en Chile. Y, además contribuyó a la formación de los estudios de arte popular en Latinoamérica, evidentemente, en ese sentido el concepto de "estudios de arte popular" es bien clave. Entonces, bueno, por supuesto que se formó una colección entre tanto, entre 1909 y 1927-28, antes ya se había formado una colección de, justamente, cultura material. Es decir, objetos producidos en comunidades en las cuales subsistían oficios tradicionales y objetos que eran definidos como, primero, no indígenas, es decir, no objeto de arqueología y, por otro lado, no objetos traídos de Europa, es decir, producidos por comunidades criollas o mestizas, criollas principalmente. La cosa es muy compleja porque, por ejemplo, la cultura mapuche es contemporánea del arte popular. Hay otras culturas indígenas que no son contemporáneas del arte popular. La cultura mapuche sí. Todas esas cuestiones Tomás Lagos las tuvo en cuenta cuando armó, digamos, el Museo. Entonces, la principal diferencia entre lo que se llama folclor y los estudios de arte popular, pasa por ahí. Los estudios de arte popular se enfocan en lo que normalmente se llama la ergología, es decir, todos los productos del trabajo, por así decir, físico. Ahora bien, esa diferencia, sin embargo, es **una diferencia teórica, o crítica, que te permite establecer campos de estudio, objetos de estudio, metodologías, bibliografías, incluso genealogías para los mismos estudios** porque el folclor, como estudios folclóricos, universalmente, y de hecho la primera vez que se usó la palabra folclor en un sentido específico fue en 1846, en Inglaterra, y justamente lo que definía la palabra folclor, que está formada por dos conceptos: folk, que es pueblo, y lora, que quiere decir saber, sabiduría. Es el saber del pueblo. En conjunto con otros conceptos que ya circulaban, o que más o menos coetáneamente circulaban, como folk kunst, como 'arte del pueblo', o folk literature, que son conceptos que vienen de la filología alemana principalmente, y que contribuyeron a la formación consistentes de los estudios folclóricos o de folclore entre 1846, que fue el año en que se publicó una carta donde estaba el término, y el siglo XX. Ahora, entre tanto, hubo congresos, hubo desarrollo, hubo mucha literatura escrita, pero mayormente el modelo era filológico y lingüístico. Una de las particularidades del trabajo de Tomás Lagos es que sustituyó, o sea, el modelo filológico es muy importante en la historia del arte, pero aquí es más que un modelo, la filología, daba forma al objeto de estudio, y Lagos sustituyó, por así decir, la filología, que está articulada con la lingüística, principalmente, y con la literatura, y por lo tanto con el lenguaje hablado y escrito, por el estudio estético de las formas. O el estudio de las formas en términos estéticos. Por eso es tan importante, también, una corriente historiográfica que se formó hacia finales del siglo XIX y que tuvo, digamos, mucha presencia en el siglo XX, y que yo diría que actualmente hay una cierta recuperación de ella, que es lo que se llama el formalismo. Entonces, que piensa la obra como una estructura formal. Ahora, evidentemente que es muy importante, tanto el folclor, los estudios folclóricos, como los estudios de arte popular. La idea es no confundirlos, pero forman parte del mismo núcleo, porque son las mismas comunidades, originarias, o las comunidades que producen, qué se yo, música, practican bailes, generan fiestas o situaciones donde se materializa la religiosidad popular y que están asociadas con objetos que se producen para esas circunstancias específicas o, que tienen otros recorridos en estos contextos culturales. Pero, una cosa no niega la otra, ¿te fijas? Pero son dos objetos de estudio diferentes. Incluso el propio Lagos, en algún momento, se lo nombró, y se usaba mucho un término que es un poco ridículo, que es el término del 'folclorólogo'. Que no es otra cosa que un estudioso del folclor, o sea, no es un 'folclorógrafo' pero que es 'folclorólogo', porque no existe el mismo concepto para la cultura material. A menos que se hable de ergología. Pero un ergólogo resulta ya absolutamente raro, ¿no?

**Carolina Espinoza:** Gracias, ¿hay alguna pregunta más acá del público? Yo tengo acá una pregunta que quería hacer. Ay, no lo voy a poder hacer nunca yo creo (risas). No, pero está bien.

**Público 6:** Va a ser cortita, supongo. Me apareció una pregunta, de repente, como por lo latinoamericano, y medio que se me respondió cuando, los panelistas..., así que va más a EMOVERE. Pero, me puedo equivocar con lo que voy a plantear porque no he leído nada al respecto, no tengo ninguna certeza de lo que voy a decir, es más un prejuicio, pero, me da la sensación como que estos estudios sobre la emocionalidad en los espectadores, los que se han hecho, siempre se han hecho desde alguna persona que viene de Europa o de Norteamérica. Me da la sensación. Entonces, medio que quiero hacer la pregunta de qué sentido tiene realizar este tipo de producciones aquí, desde la realidad latinoamericana, ni siquiera como algo chileno, más, digamos, global de esta parte del mundo. No sé si han conversado al respecto o tienen alguna idea.

**Ponente 10:**<sup>83</sup> ¿Sobre la emoción, dices tú?

**Público 6:** O sobre la creación artística en general, como qué relación le ven al proyecto que están llevando con la realidad latinoamericana. No sé si... desde lo emotivo, desde las técnicas de producción...

**Ponente 11:**<sup>84</sup> Sí, o sea, no sé si te interpreto bien la pregunta, Matías. Nos pasa algo curioso. Muchas veces cuando presentamos este trabajo en contextos latinoamericanos, en Chile, o en Latinoamérica, ha surgido esa pregunta antes. Cómo se ve esto ante el contexto más local. Y cuando lo presentamos en un contexto más, no sé, anglosajón, qué se yo, nos viene al revés la pregunta. Nos dicen, qué potente lo latinoamericano que está en este proyecto. ¿Por qué surge eso? Creo yo, no lo hemos conversado con Francisca, es que **el rol del cuerpo en el centro, la crudeza con la que trabajamos los materiales, es algo que es bien particular de nuestra cultura**. No estamos buscando una especie de refinamiento, o de meta desarrollo de estos materiales, sino que nos gusta exponerlos de manera bastante cruda. Y el trabajo de las emociones, a nivel latinoamericano, quizás no tanto en Chile, pero sí, me atrevería a decir que también.

**Ponente 12:**<sup>85</sup> O sea, de hecho, trabajamos en el primer trabajo en base con el trabajo de una chilena, Susana Bloch, que es psico algo, psiconeuróloga, por ahí, que ella desarrolló un estudio sobre la emoción y un método para la inducción de la emoción. Y yo creo que justamente ese interés sobre la emoción es súper latinoamericano.

**Ponente 13:**<sup>86</sup> Sí, pero, entonces, pasa un poquito esa dualidad. **Creo que hay un tema también con el uso de las tecnologías que puede ser un poco privativo, aunque cada vez menos, o sea, es distinto trabajar con estas tecnologías 15; 20 años atrás que hoy día**, a principios de la década pasada, bueno, había movimientos muy ligados como al trabajar con electrónica reciclada, que yo sé que ustedes conocen bien, y que también eso ha ido mutando porque hay una ubicuidad de los materiales que permite que distintas personas tengan acceso a estas tecnologías. Ahora, dicho todo eso, es una pregunta que nos hacemos constantemente, **para nosotros es un tema recurrente dónde estamos posicionados dentro del contexto latinoamericano o el contexto chileno**. Y, volviendo a la pregunta anterior de Eleonora, es una pregunta que es recurrente por la Facultad en la que convivimos. Que implica que para hacer este tipo de proyectos tenemos que estar acarreado para adelante, cuatro pisos, todos los viernes, para poder montar una sala, para poder, que se nos corta la luz, y esos son temas que también inciden en el proceso de creación.

83. Posiblemente intervención de Francisca Morand.

84. Posiblemente intervención de Javier Jaimovich.

85.. Posiblemente intervención de Francisca Morand.

86.. Posiblemente intervención de Javier Jaimovich.

87.. Posiblemente intervención de Francisca Morand

88.. Posiblemente intervención de Carla Badani.

**Ponente 14:**<sup>87</sup>

Sí, e incluso más allá de eso, de lo tecnológico, que yo creo que es esta idea de que lo latinoamericano, es más, no sé, más arraigado o no tiene en sí mismo, en su cultura, desarrollo tecnológico, o sea, **todas las culturas tienen un desarrollo tecnológico a algún nivel, y por otro lado, incluso yo creo que todo el arte que estamos haciendo en la Facultad tiene procedimientos que son de otro lado. La manera en que yo pienso el cuerpo y el movimiento viene principalmente del modernismo alemán. Entonces, sacarme eso de encima sería también incoherente, si de ahí viene la disciplina que yo practico. Y las metodologías y los dispositivos con las que pienso también el movimiento, entonces, no sé si sería ya posible pensar en una danza contemporánea eminentemente chilena o latinoamericana.**

**Carolina Espinoza:** Muchas gracias, voy a decir que voy a hacer una pregunta por si aparece alguien más entre medio. ¿Alguien más quiere hacer una pregunta? Ya, ahora sí. No, es una pregunta que no es tan grande, le he dado mucha vuelta a que voy a hacer una pregunta y tampoco es tan... Tiene que ver un poco que ver con su quehacer, y esta es una pregunta abierta a los tres, a los cuatro. ¿Qué dificultades, pensando en carencias, pensando de repente incluso en precariedades, se han encontrado en el desarrollo de sus proyectos, de sus obras, de sus investigaciones? Y, ¿cómo, el afrontar esas carencias, los ha llevado a replantearse el ejercicio de la obra o de la investigación que están haciendo, o del proyecto que están llevando a cabo? Y si eso se ha visto reflejado, si eso se ve en unos, sus resultados, **si esa precariedad se ve reflejada como un resultado que no es, necesariamente, malo, sino que simplemente vino de repensar el proyecto, de pensar la obra.**

**Ponente 15:**<sup>88</sup>

Sí, de todas maneras. Nosotros en la Facultad, ya se ha dicho bastante, vivimos como en una continua precariedad, entonces uno ya desde que plantea los proyectos como que asume que tiene distribuir muy bien los costos, si es que postula a un fondo, o en qué cosas se va a enfocar y qué cosas podría dejar de lado. En el caso nuestro, nosotros partimos ya en una comuna que es precaria, que es Recoleta, donde la Universidad Abierta de Recoleta funciona sin ni un peso, digamos, con funcionarios de la misma Municipalidad, o de los colegios, qué se yo. Entonces, parte desde un origen muy, no sé si llamarlo precario, pero económicamente reducido, y se enmarca este proyecto en llevar adelante y poder tomar la visión desde la comuna, desde el público de la comuna, hacia el sonido, digamos. Un poco por un interés personal mío de la búsqueda del rol social que tiene el sonido, **que siempre se ha planteado mucho que la Universidad tiene un rol social que cumplir, pero, no sabemos si realmente lo cumple a cabalidad o no, y si en todas sus áreas de desarrollo.** Entonces, en esa búsqueda me pareció que era interesante realizar un proyecto de sonido en un entorno social justamente con escasez de recursos. Eso era lo primero. En segundo lugar, sí, nos hemos visto, a pesar de que la Municipalidad nos ha dado permisos y qué se yo, incluso hasta credenciales para acceder a ciertos beneficios, el proyecto en alguna medida sí se ve afectado, porque nosotros quisiéramos, a lo mejor, abarcar la ruta patrimonial completa, u otros espacios pero tiempo, transporte, o sea, los desplazamientos no son sencillos, con equipamiento en la calle, la seguridad, todas esas cosas se ven involucradas. Luego, almacenar, ¿dónde almacenamos todo esto? porque si bien es cierto que existe la nube, no siempre podemos subir todo el material, o mantenerlo ahí durante un tiempo determinado. Así que eso va reduciendo en cuanto a tamaño de muestreo, por ejemplo, cuántos lugares vamos a visitar, cuántos vamos a muestrear, cuántas muestras vamos a tomar, cuánto tiempo vamos a estar en el lugar muestreando, qué podemos hacer y qué no podemos hacer dentro de los recursos que tenemos. Esa es una pregunta que yo parto desde ahí para poder tratar de sacarle el máximo provecho a lo que disponemos, y se podemos pensar en un fondo que nos apoye en algún otro desarrollo, tanto mejor, pero yo creo que sí se ve reflejado. Se ve reflejado en que los proyectos se acotan, que podrían tener una continuidad mayor, normalmente se ven más reducidos a periodos de tiempo más cortos o son acotados en el tiempo, entonces, termina el proyecto. Siento que podría ser a lo mejor un proyecto, no sé, como los proyectos astronómicos que son para toda la vida, no se terminan nunca. O sea, si lo comparo en ese tipo de orden de magnitud, aunque no son cosas tan comparables, sí creo que se ven un poco afectados, pero nosotros igual felices de hacer la pega lo mejor posible dentro de los recursos disponibles, para qué nos

vamos a quejar.

**Ponente 16:**<sup>89</sup>

Bueno, estaba pensando, porque tu diste una especie de espectro muy amplio para comprender el concepto de precariedad, ¿no? No quiere decir necesariamente pobreza, pero bueno, quiere decirlo, y quiere decir falta principalmente. Yo creo que, por lo menos, en el caso de una investigación como la que nosotros hemos hecho, del estudio que hacemos, digamos, y de las investigaciones específicas que también tenemos que realizar en relación con ciertos aspectos muy fundamentales u otros, quizás, un poco más periféricos, no sé, que claro, que evidentemente hay situaciones de precariedad. Haría una diferencia, sin embargo, entre una precariedad que sería algo así como contingente, que se refiere principalmente a la falta ya sea de instrumental tecnológico o técnico, principalmente instrumental, para realizar alguna cosa específica y que resulta muy importante, por ejemplo, una impresora, cosas así, recursos tecnológicos mayormente y, por supuesto, recursos económicos para contratar asistentes, que es muy importante la participación de asistentes, nosotros hemos trabajado principalmente con estudiantes, y hemos logrado recolectar fondos de cosas muy inverosímiles de pronto, para poder pagarles a los estudiantes. También, se han comprometido los ayudantes que tienen un pequeño sueldo como ayudantes, por eso también este proyecto ha tenido, el Seminario que se desarrolló, este cuenta con un ayudante, y los mismos estudiantes del Seminario también pueden contribuir en algún grado, ¿no? Pero también creo que hay una dimensión más constitutiva, digamos, de "falta", y que pienso que tiene que ver con que nunca está completo el estudio que uno realiza. Siempre hay unos pasos más que tú estás dando. Entonces, eso, más bien, tiene que ver con que hay algo así como un estado, estado del arte como lo llaman ahora, estado de cosas en que tú estás trabajando en una suerte de frontera. Más allá no conozco, pero necesito conocerlo, necesito entrar e ingresar cada vez más profundamente y más lejos en espacios y en campos a veces muy diversos. Entonces, la falta constitutiva se refiere a que una biblioteca nunca está completa. No existe una biblioteca completa. Tampoco existe un archivo completo. Y, en ese sentido, nuestro trabajo como antologadores, es decir, que hemos recopilado la obra de Tomás Lagos, la hemos leído, la hemos organizado, la hemos analizado, la hemos catalogado, se superpone un poco al trabajo del archivero, que trabaja con materiales diferentes a los materiales del antologador, que trabaja con una obra, por ejemplo, que se ha dispersado y que tiene que reunir o que hace un recorte en la obra de un autor, para nosotros las piezas constituyen también fuentes primarias, en la gran mayoría de los casos. Desde los libros editados hasta los manuscritos nunca publicados, entonces, son objetos de estudio también, en ese sentido. Así es que, **si yo tuviera que pensar en la precariedad haría esa diferencia, entre una precariedad contingencial, como el problema que tú tienes en la cocina, y, por otro lado, una, no sé si llamarla precariedad, pero una especie de falta sustantiva que con la que tienes que relacionarte constantemente.** Y, por supuesto, eso también pasa porque hay mucha literatura que es fundamental conocer que no está traducida y que tienes que arreglártela para leer en alemán, inglés no es tan complicado, pero para leer en alemán, por ejemplo, sobre todo a propósito de lo que decía la colega porque las disciplinas con las que uno trabaja se constituyeron en el siglo XIX y, gran parte de los fundamentos están publicados en otros idiomas, en alemán y en inglés, principalmente, también algo en italiano. Pero ahí hay un punto bien clave, por lo menos para nosotros, porque uno de los conceptos más decisivos para entender justamente el arte popular es el concepto de industria doméstica, houseindustry, que es un concepto elaborado por Alois Riegl, justamente un historiador del arte formalista alemán del siglo XIX. Entonces, por una parte, es un libro raro dentro de la bibliografía de Alois Riegl, que no está en ninguna biblioteca, que si lo encuentras lo encuentras en alemán, tampoco hay traducciones al inglés, entonces con eso tú te encuentras. Excepto el primer proyecto, todo este trabajo de edición lo hemos hecho sin financiamiento. Solamente se han financiado las publicaciones con Fondos del Libro de la editorial Ocho Libros, que son quiénes nos

89. Posiblemente intervención de Gonzalo Arqueros.

90. Posiblemente intervención de Javier Jaimovich.

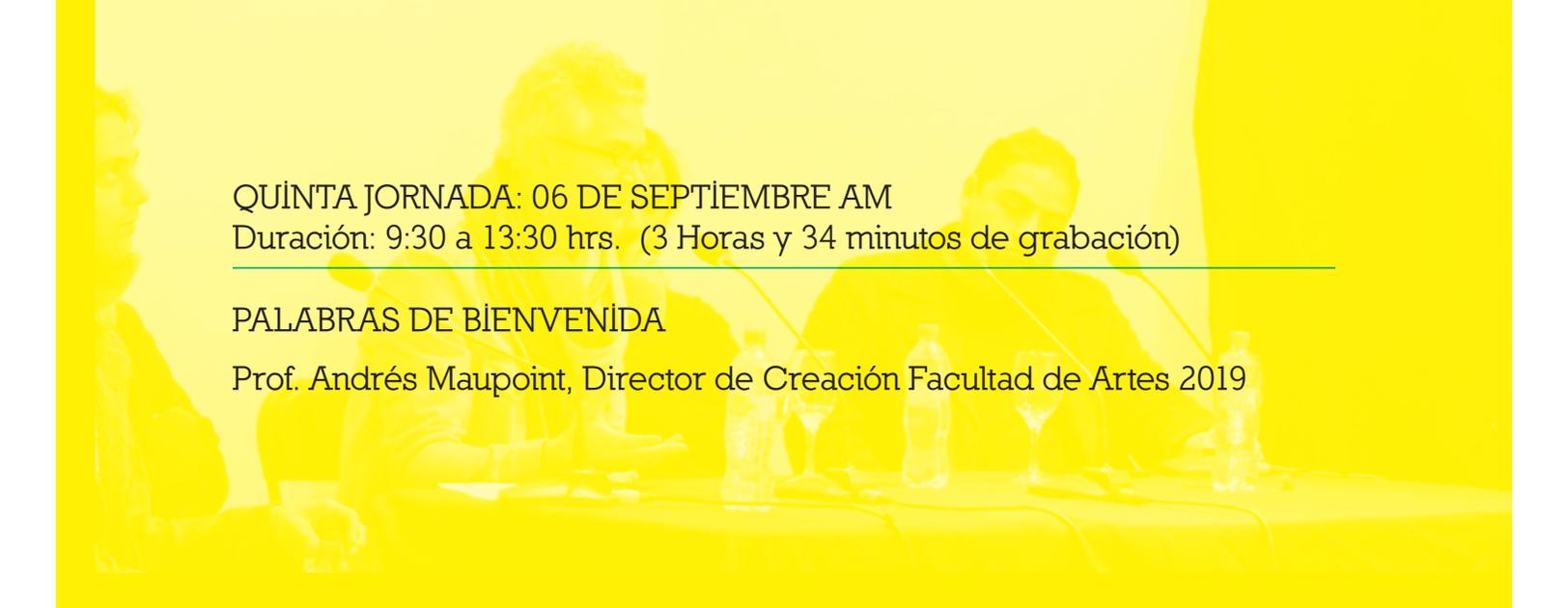
han publicado y quiénes nos acogieron, que se interesaron en nuestro trabajo. Pero eso no contempla fondos para investigación. Se supone que uno ya hizo la investigación, entonces, problemas como los de la bibliografía, que en proyectos de investigación tú tienes cubierto, para comprar bibliografía, importar bibliografía, etc. eso, por lo menos en este caso, no hemos tenido la posibilidad. Ahora, no lo hemos hecho, no hemos postulado como una investigación, en realidad. Por eso carecemos de fondos, pero cada vez que hay la posibilidad de hacerlo tratamos, y a veces lo hemos logrado.

**Ponente 17:**<sup>90</sup>

Estaba pensando, **sí, hay precariedad, por supuesto, en infraestructura, algunas cosas que ya mencionamos en las respuestas anteriores. También estaba pensando en que, yo no conozco muchas facultades de arte que tengan la complejidad, el tamaño, la transversalidad que tiene nuestra facultad de arte, inmersa en una universidad que también tiene su propia complejidad.** Y pensaba, ¿dónde está la precariedad ahí? Dónde está lo que nos limita, justamente, a encuentros como este. ¿Dónde está que no seamos capaces de confluir esas distintas miradas y esas distintas energías? Todo lo que nos costó la iniciativa de estos cursos interdisciplinarios que tienen ahora las carreras de pregrado, teniendo algo que parece tan obvio, que es juntar a los estudiantes de pregrado de una facultad de arte y que yo no tuve la oportunidad, Francisca tampoco, cuando fuimos estudiantes. Y esas riquezas que están ahí y que no son necesariamente materiales, creo que hay un espacio que la precariedad nos impide poder sacarles provecho. Y, quizás estoy dando vuelta una misma idea con varias de las conversaciones hoy día, pero sí creo que parte importante de lo que nos impide dar un poquito de ese salto a crear un ambiente donde las distintas disciplinas, **las distintas capacidades se puedan desarrollar, está en esos espacios de encuentro, en esos espacios de diálogo, de colaboración, dentro de la Facultad de Artes.** Hay una cantidad de obra y hay una cantidad de producción que se realiza pese a todas las condiciones adversas en la Facultad de Arte, y que pasa muchas veces desapercibida. **Los mismos directores de creación e investigación se dan cuenta de lo difícil, incluso, que es cuantificar esa producción. Entonces, creo que, si logramos ponerle atención a eso, si podemos hacer un giro hacia generar más espacios de reflexión, menos carga académica, menos carga de cursos en las carreras de pregrado, más espacios para poder desarrollar proyectos académicos con estudiantes, de estudiantes entre estudiantes, con lo mismo que tenemos se puede desarrollar bastante más.** Eso es lo que quería comentar con respecto a la pregunta.

**Carolina Espinoza:** Ya, las 6 en punto, chiquillos, esto terminó muy exitosamente a tiempo. Quiero agradecer a todos los participantes acá, muchas gracias por sus exposiciones, quiero agradecer también a todas las personas que vinieron y se quedaron hasta el final y que, bueno, como decía al principio, son unas instancias de diálogo súper importantes, sobre todo tomando en cuenta el contexto en el que estamos actualmente dentro de la Facultad. Y agradecer, obviamente, la invitación para poder moderar esta mesa de diálogo. Así que muchas gracias y que estén muy bien.





QUINTA JORNADA: 06 DE SEPTIEMBRE AM  
Duración: 9:30 a 13:30 hrs. (3 Horas y 34 minutos de grabación)

---

## PALABRAS DE BIENVENIDA

Prof. Andrés Maupoint, Director de Creación Facultad de Artes 2019

### Andrés Maupoint:

Buenos días, gusto en verlos. Les damos la bienvenida a esta quinta jornada, este Encuentro de Creación e Investigación en la Facultad de Artes, cruces disciplinarios, interdisciplinarios. Como algunos de ustedes bien saben, esto se inició el miércoles pasado, mañana-tarde, también el día de ayer mañana-tarde y ya llegamos a la última quinta jornada del día de hoy. Hoy contamos afortunadamente con el programa que tienen en sus manos. Hoy se va a cumplir cabalmente, a diferencia de otras jornadas que por motivos de los acontecimientos gravísimos y dolorosos que estamos viviendo hoy en nuestra Facultad de Artes no se ha podido realizar cabalmente estas jornadas y ha mermado un poco, como ustedes se dan cuenta, la asistencia. No obstante, estamos acá, muy contentos de que todos los núcleos hayan decidido participar. Y comunicarles también que esto no queda aquí en vano, no se van a perder "lágrimas en la lluvia", puesto **que esto se está grabando y de aquí va a salir un documento que luego se hará público** a través de una memoria que es uno de los próximos proyectos que tenemos contemplado llevar a cabo. Dicho esto, doy paso entonces a la profesora Tania Ibáñez que va a ser la moderadora de nuestra última jornada. Gracias.

# BLOQUE 5: ARTE, EDUCACIÓN Y TRANSVERSALIDAD



## BLOQUE 5:

# ARTE, EDUCACIÓN Y TRANSVERSALIDAD.

Modera Prof. Tania Ibáñez. Departamento de Música.

### **Tania Ibáñez:**

Buenos días a todos quienes estamos hoy día y con este frío invierno que se está despidiendo. Hoy es la última jornada y va a comenzar de una manera, tal vez, distinta, un sello distinto a lo que han sido las anteriores, porque nos vamos a trasladar. Vamos a ir a la salita de al lado para ver un extracto de la obra Fasma que es parte de un proyecto mucho más complejo, de cruces disciplinares. Entonces, yo le voy a dar la bienvenida a Rolando Jara para que nos explique un poquito de qué se va a tratar esto que vamos a ver a continuación.

## PROYECTO FASMA. (DES)APARICIONES DEL CUERPO.

Departamento de Danza

MUESTRA EN SALA 12 MAC QUINTA NORMAL.

Profesores Macarena Campbell, Rolando Jara, Eduardo Cerón, Ramiro Molina y Julio Escobar.

### Rolando Jara:

Hola a todas y todos, yo represento al proyecto Fasma que estamos haciendo junto a la profesora Macarena Campbell del Departamento de Danza, y además con Eduardo Cerón en el diseño escénico. Ramiro Molina en la composición y sonido, y Julio Escobar en la parte de iluminación. El proyecto se inspira en un texto de Georges Didi-Huberman que es un teórico del arte, intelectual, donde trabaja la figura del fasma. El fasma es un insecto que habita en un vivario y que pone una problemática a la mirada, ya que este insecto tiende a fusionarse con su medio ambiente. Entonces, en algunos momentos es muy difícil discernir los contornos de su cuerpo. Esta reflexión de Didi-Huberman a nosotros nos puso a pensar cómo podría realmente un cuerpo aparecer. **Nos llevó a cuestionar ciertos modos de instalar el cuerpo**, tanto en lo escénico como en el arte. Siempre el cuerpo está como instalado desde el lugar del retrato, desde la identificación, desde la visión completa. Entonces **hemos desarrollado un proyecto de investigación interdisciplinar** para crear lo que supone. Este es un proyecto Fondart, además, postulado en danza. Pero lo que estamos haciendo nosotros **es tratar de hacer una obra interdisciplinar donde cada lugar enunciativo aparezca como un lugar autoral. Entonces es realmente una creación conjunta.** Lo

que les vamos a invitar a ver ahora es como una cosa técnica, desde el segundo fragmento del trabajo en adelante, un pequeño extracto de unos 15; 20 minutos. Eso. Es un proyecto que además funciona como residencia, donde están estas pantallas, donde hay documentales, pero también la gente que viene al museo puede ver los ensayos en tiempo real. Y también hay unas opciones de ensayo abierto donde la gente ha podido participar. Va a haber una instalación también, que va a estar realizada la próxima semana, con otros elementos. Entonces lo que vamos a ver es una de las resultantes del proyecto: la obra. Pero, en realidad, **este trabajo funciona como una especie de ensayo escénico sobre la problemática de la aparición del cuerpo en la escena.** Eso es lo que puedo decir y les invito a que vayamos a la sala doce para ver un pequeño fragmento de la segunda parte.

(Presentación del segundo fragmento de 15 a 20 minutos del Proyecto Fasma)<sup>91</sup>

91. Todo el público asistente a este Quinto Bloque se traslada a la sala del lado (sala 12), para situarse como espectadores de la muestra de este proyecto. La instalación implica sentarse en la oscuridad, de manera frontal a un escenario, donde poco a poco, por medio de la aparición de una luz mínima, se logra distinguir a la profesora Campbell, quien, desde un movimiento sutil -usando en manera progresiva diferentes niveles de su cuerpo en forma lenta y pausada-, dialoga con esta iluminación que experimenta diversas transformaciones. Completa la estructura tridimensional de esta visión, la distinción de uno o dos objetos de fisonomía indefinida (algo así como un espejo o una caja o un envoltorio de tamaño similar al de la profesora) cuya imagen se ve alterada por estas interacciones, mientras se escucha un universo sonoro, cuyo volumen acapara la atención auditiva, el cual parece llegar desde atrás cubriéndolo todo.



**Tania Ibáñez:**

Vamos a comenzar entonces las presentaciones. Aquí tenemos las presentaciones a cargo de los académicos de este proyecto Fasma. Profesores Macarena Campbell y Rolando... ¿no está Rolando? ¡¿pero por qué?! ¿no vamos a hablar de Fasma? ¡¿pero por qué no hablamos al tiro?! No, ya. Entonces tenemos el de Teatro y Educación, ¡perdón! Yo decía sí, pero dónde, ya será que... ya. Crisis de identidad... semiótico. Estamos aquí... ya. Ahora sí. Ya. "Núcleo Teatro y educación, didáctica de las artes escénicas". Aquí tenemos al laboratorio-taller de mediación pedagógica con énfasis en didáctica de las artes escénicas.

A la izquierda Paulo Olivares, Héctor Ponce a la derecha, Catalina Villanueva y, hay alguien que no me parece aquí... Gabriela. Voy a leer el resumen. Dice: realización de un laboratorio de mediación pedagógica con énfasis en didáctica de las artes escénicas. La actividad tiene un carácter expositivo y práctico sobre la base del desarrollo de secuencias didácticas en las áreas o ámbitos de escenificación, movimiento, voz y visualidad. Entonces, van a contar con 15 minutos para su presentación, les doy la palabra.





## NÚCLEO TEATRO Y EDUCACIÓN

### Departamento de Teatro

#### PONENCIA “DIDÁCTICAS DE LAS ARTES ESCÉNICAS. LABORATORIO-TALLER DE MEDIACIÓN PEDAGÓGICA CON ÉNFASIS EN DIDÁCTICA DE LAS ARTES ESCÉNICAS”.

Paulo Olivares Rojas, Héctor Ponce De la Fuente, Catalina Villanueva y Gabriela Basauri.

##### Héctor Ponce:

Hola, muchas gracias. Yo voy a participar junto a Paulo, me parece, por partida doble. Y yo sólo voy a presentar a los colegas que están acá. A mi lado está la doctora Catalina Villanueva, luego la licenciada Gabriela Basauri y el doctor Paulo Olivares, allá en el extremo de la mesa. El núcleo de investigación en teatro y educación se ha ido formando en torno al desarrollo de un programa de especialización que tenemos desde el año 2006 y tiene un momento muy importante que incluso les va a comentar Paulo, que es a partir de la instancia de los proyectos Bicentenario de Investigación, que se desarrollaron en la Universidad. Nosotros

ganamos uno de esos proyectos y ese proyecto nos permitió desarrollar prácticas que ahí los colegas van a comentar y que tienen como rédito final la publicación de un libro. Y después hay un último libro del cual también les va a hablar Catalina.

##### Paulo Olivares:

Hola, buenos días. Lo que acordamos presentar es más bien un itinerario, un recorrido de las acciones realizadas, pero poniendo énfasis también en las metodologías de trabajo que es para nosotros lo relevante, al menos en el área de **vincular los problemas artísticos con los problemas pedagógicos**. El año 2015 en el marco del bicentenario



podimos realizar un primer encuentro sobre "Diálogos entre artes escénicas y educación" que nos sirvió como una provocación para poder establecer un parámetro de discusión nacional respecto de la **problemática de cómo se comprende la formación escénica, o la formación teatral, en una lógica no institucionalizada en ese momento, respecto de lo que ocurría a nivel escolar, pero también en espacios no formales de educación**. A partir de eso, o en ese mismo contexto, convocamos por iniciativa de Héctor -a la que yo me plegué- a estudiantes que en ese momento estaban terminando la Licenciatura en Actuación Teatral, para realizar un proyecto de mediación teatral-social, teatral-educativa. Cuando me incorporo, la idea fue diseñar una metodología de trabajo planteando una pregunta, que era más bien trabajar **laboratorios teatrales indagando específicamente en procesos de metacognición** al interior del laboratorio teatral, que permitía después generar secuencias didácticas teatrales para apoyar la enseñanza del teatro en contextos educativos formales y no formales.

Para nosotros fue un desafío justamente porque estábamos trabajando con gente que no tenía formación pedagógica, para llevarlos a procesos de metacognición y que las mismas personas que no tenían formación pedagógica pudieran ser capaces también de elaborar secuencias didácticas, que es un tipo de documento con ciertas condiciones técnicas súper específicas dentro del ámbito pedagógico. Para eso contamos con apoyo de académicos de las facultades de la Universidad Alberto Hurtado y la Universidad Católica que nos apoyaron en la elaboración del material. Lo interesante del proceso -donde el énfasis estuvo puesto- partió en establecer laboratorios de actuación, voz, movimiento y diseño, y en el laboratorio poner atención en las acciones, en las actividades, en qué se activaba en cada uno de los investigadores a la hora de crear. Dónde estaban las acciones, la vinculación entre la actividad y el aprendizaje: qué aprendí, a través de qué mecanismos lo aprendí, a través de qué actividades lo aprendí. Y una vez que armábamos esa estructura, empezábamos a decir: cómo esto, yo lo plasmo en una secuencia de actividades que permita a otro, que no soy yo, enseñar. Asumíamos que el desafío era entrar a dialogar con la escuela. Y para nosotros también era un pie forzado, porque no pretendíamos que la escuela se adecuara a un discurso ajeno a la escuela -yo

trabajé durante mucho tiempo en el Ministerio de Educación, y sabemos las condiciones en las que están las escuelas hoy día, es muy difícil que se adapten a cosas que son extra-escolares porque lo escolar está altamente demandado-. Había que dialogar en lenguaje escolar para poder entrar en esa lógica, para que nos pudieran abrir la puerta a las actividades que nosotros estábamos proponiendo. Y por eso decidimos trabajar en un tipo de material que es la secuencia didáctica, que es un material que el profesor puede leer fácilmente. Y eso lo testeamos con profesores y en talleres que realizamos en distintos colegios, tanto en Santiago como en regiones. Guiado por los actores, que estaban asumiendo la tarea de hacer clases en contextos educativos formales y no formales. Y ese fue el proceso que se desarrolló a través del proyecto Bicentenario. Como dice bien Héctor, terminó en un libro donde se plasmaron las reflexiones de varios de los participantes. Y después, en secuencias didácticas para el trabajo vocal, actoral, visual y corporal en diálogo con aprendizajes de otros subsectores del currículum nacional. Ese fue el material que nosotros fuimos a probar después. Lo probamos en Chillán, en Concepción, en Santiago y en Temuco. Y logramos transformar también a varios de los participantes en talleristas. Es importante tener en cuenta ahí, bueno, está la presencia de Gabriela acá, porque a partir de este trabajo también pudo desarrollar un proceso de investigación independiente que también está vinculado en cierta medida al núcleo. Personas como Bárbara Bodelón que también trabajó con nosotros, que ya está vinculándose con el área de psicología. Josefina Cerda que trabajó el taller de visualidad. Christiane **(no se entiende 52:12)**<sup>92</sup> que trabajó el tema corporalidad. Es decir, un punto importante de estudiantes que fue ampliando la manera de vincularse con el trabajo teatral, pero desde una mirada pedagógica que para nosotros es relevante. En otras palabras, **no instalar la pedagogía como un problema de otros, sino que es un problema de la disciplina. La disciplina piensa la manera en la que tiene que ser enseñada**. Y ese es un desafío sobre el que nosotros nos hemos instalado. Eso.

#### Catalina Villanueva:

Hola, buenos días. Primero que nada, agradecer el poder estar acá. Yo les voy a contar un poco, siguiendo con la historia del núcleo, acerca de este libro que es un Cuadernillo de mediación

92. Posterior consulta a Paulo Olivares nos indica que posiblemente lo que debiera decir ahí es "Díaz", en relación al apellido de la profesora.

pedagógica. Este se constituye como una herramienta de creación en torno a la obra, o la puesta en escena de la obra, *Las tres hermanas* de Antón Chéjov. Esta puesta en escena se realiza en el contexto del "Taller integrado" y el "Taller de puesta en escena" que realizan estudiantes de segundo año de la carrera de Actuación y de la carrera de Diseño Teatral del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, el año pasado, 2018. Este montaje, como todos los montajes, tenía una serie de características, y es en torno a esas características, decisiones de mediación y decisiones creativas, que se invita a los mismos estudiantes de estos talleres a que reflexionen acerca de su proceso creativo y generen bitácoras de trabajo -se incluyen seis en este cuadernillo-. En el fondo lo que busca el cuadernillo es **hacer un puente, una mediación, para que luego profesores y estudiantes, de nivel escolar, sobre todo, puedan acceder a comprender**, desde otro lado, este montaje y este texto teatral. Al acceder a estos entretelones del montaje, a estas reflexiones que realizan las actrices y también diseñadores, pueden comprender cómo un proceso de creación teatral puede conllevar una investigación que es mucho más profunda de lo que uno ve al final, en la puesta en escena. Es una serie de interpretaciones y decisiones que deben ser tomadas y también ideas que deben ser descartadas para poder llegar al resultado que se ve al final. Es una forma de invitar a profesores y estudiantes en el contexto escolar a que puedan, quizás, replicar esta forma de análisis y también, por supuesto, comprender mucho más.

Por ejemplo, vemos la bitácora que incluye una de las actrices, Vania Maturana, donde ella reflexiona acerca del problema de encarnar un mismo personaje a través de cuatro actrices distintas, que es un problema que muchas veces los profesores en los colegios encuentran, porque tenemos un curso de veinte y tantos alumnos y tienen que montar cierta obra; entonces muchas veces se crean estas interpretaciones corales de un mismo personaje y, por lo tanto, nos parece que es relevante para el contexto escolar. Por ejemplo, para dar una muestra de lo que fue la reflexión que se pudo plasmar en este cuadernillo, esta actriz en particular dice: "en estas discusiones relativas a la toma de decisiones es muy provechoso el círculo de argumentaciones que se genera, que nos ha permitido ser más conscientes de nuestras mismas propuestas, dado que no se puede -y no se debe- plantear una propuesta sin sustento, porque lo fundamental es la justificación que le damos a la idea". Es decir, **es una forma de develar el proceso de pensamiento crítico que conlleva cualquier creación.**

**Sobre todo, una creación teatral, donde se debe argumentar y contra-argumentar en un proceso grupal de creación.**

Bueno, para contextualizar también este cuadernillo, se incluyen además tres artículos, uno de los cuales fue escrito por el profesor Igor Pacheco y viene a enmarcar desde dónde surge el cuadernillo. Luego viene un artículo de autoría de Héctor Ponce de la Fuente en donde se cuestiona un poco más el cómo actualizar algunas de las temáticas de las obras, que es también algo que los profesores y estudiantes del contexto escolar deben realizar. Y por último, está una secuencia didáctica de mi autoría, donde se plantea una secuencia de actividades que puedan aplicar los mismos profesores posteriormente a ver una obra como esta, o bien, a leer un texto como este. Aquí el énfasis está en el juego de roles y en el uso del cuerpo para explorar el texto más allá de lo que plantea el texto. Es decir, explorar el antes y el después, lo que no se vio de la obra, y que a nosotros nos parece que puede generar un vínculo muy importante con subsectores del currículum nacional, en este caso por ejemplo con el sector de Lenguaje y Comunicación. También se dan algunas ideas ahí para ligarlo con Historia, Geografía y Ciencias Sociales y también con Filosofía y Psicología. Entonces, en resumen, se trata de un texto que quiere continuar este camino del grupo, como decía Paulo, de hacerse cargo sobre **cómo se enseña y cómo nos acercamos desde la educación hasta la creación escénica.**

**Gabriela Basauri:**

Hola. Para finalizar voy a contarles parte del proyecto investigación que estoy trabajando con Bárbara Bodelón, que no pudo estar presente. Ambas fuimos parte, somos parte del núcleo, y generamos esta investigación que se llama "Drama aplicado para el desarrollo de habilidades sociales en estudiantes con trastorno espectro autista". Lo que nosotras hicimos fue ser parte de una escuela especial, en donde nos hicimos cargo de la asignatura de teatro e impartimos diversas secuencias didácticas utilizando la metodología del libro que les contaba Paulo, en donde creamos secuencias para ir desarrollando distintas habilidades sociales en estudiantes que presentaban este trastorno. Hicimos un pre-test, en donde evaluamos con qué habilidades contaban y fuimos evaluando clase a clase para finalmente hacer un pos-test en donde vimos si los estudiantes habían incrementado o no sus habilidades sociales. En este caso, fue positivo y vimos un incremento en cada uno de nuestros estudiantes. Este trabajo fue guiado por

Paulo Olivares, en donde también lo primero que hicimos fue hacer una fundamentación teórica para no simplemente aplicar el teatro, sino que comprender por qué el teatro y no otra disciplina, en este caso, podría generar este desarrollo y cómo, a través de qué fundamentos. También **trabajamos desde el área de las neurociencias, neuroarte y la neuroeducación**; y fuimos ligando distintos conceptos que nos permitieran crear secuencias didácticas que fueran adecuadas para el trabajo con estudiantes que presentaran este trastorno.

**Paulo Olivares:**

Lo importante del proyecto fue que lo revisamos en un momento, a propósito de lo que está señalando Gabriela, el impacto en los niños que estaban trabajando y ahí nos dimos cuenta de que **el problema no tenía que ver necesariamente con el aparato representacional o transgredir el arte institucionalizado. No estaba pensado en mostrar, no estaba pensado estar en presencia de otros, estaba pensado en vivir una experiencia, en una práctica, que los niños fueran parte de una experiencia** que no estaba vinculada necesariamente con lo otro porque precisamente el problema de los niños que están diagnosticados dentro de este espectro tiene que ver precisamente con

sus relaciones sociales. En ese sentido, la investigación de ambas nos abrió una puerta para pensar el arte desde otro lugar.

**Gabriela Basauri:**

Claro, y en una primera instancia la investigación se llamaba "Teatro aplicado" no "Drama aplicado", y gracias a Catalina descubrimos "Drama aplicado" y la diferenciación que tiene que ver con un proceso más similar al ensayo de un actor, en donde el trabajo está puesto en aprender o en desarrollarse y no en lograr un objetivo artístico en sí mismo. Entonces trabajamos desde el drama aplicado, donde no había una expectativa artística de parte de los estudiantes, no era importante si actuaban bien o mal, lo importante era que logaran actuar, expresarse y comunicarse.

**Paulo Olivares:** Muchas gracias.

**Tania Ibáñez:**

Entonces vamos a pasar al café 15 minutos y luego continuamos.



## NÚCLEO SEMIÓTICA Y ANÁLISIS DEL DISCURSO

Departamento de Teatro, de Teoría del Arte y de Artes Visuales

### PONENCIA “APLICACIONES A LA PRODUCCIÓN DE DISCURSOS ARTÍSTICOS”.

Héctor Ponce De la Fuente, Camilo Rossel, Richard Danta y Julio Horta.

#### Tania Ibáñez:

Vamos tomando asiento. Estaba muy bueno el café, las galletitas, los sandwichitos. Ya, vamos a empezar entonces la tercera patita de esta jornada con el núcleo “Semiótica y análisis del discurso”. Ponencia: “Aplicaciones a la producción de discursos artísticos”. Aquí participan los profesores Héctor Ponce... acá son varios así que pueden levantar la mano para que sean claramente identificados, Paulo Olivares Rojas, Jaime Cordero, Sergio Rojas, Camilo Rossel, César Farah y Mauricio Barría. Lo que van a presentar ahora son los proyectos de investigación de los integrantes del núcleo, que son libros publicados, encuentros organizados, asistencia a congresos, organización del programa de especialización en semiótica y análisis del discurso. Esta actividad es expositiva. Le voy a dar la palabra a Héctor que va a presentar a quienes van a hablar en esta patita.

#### Héctor Ponce:

Muchas gracias. Yo solamente les voy a presentar a los colegas acá. Desde mi costado derechos tenemos a nuestro colega Richard Danta de la Universidad Católica de Montevideo y luego a Julio Horta de la UNAM<sup>93</sup> y, más allá, mi colega y miembro del núcleo Camilo Rossel, también está Paulo Olivares que está ahí en el público. Y, como ustedes escucharon, tanto Mauricio Barría como Jaime Cordero y Sergio Rojas se excusan porque están en distintas actividades, al igual que Francisco Sanfuentes que es uno de los integrantes del núcleo y que no puede estar acá presente hoy. Los colegas que acabo de presentar estuvieron presentes en una de las actividades que hemos realizado. Yo les iré mostrando algunas diapositivas que van a ir registrando el camino de este núcleo de investigación. Vamos a situarnos en esa última imagen y después volvemos.

Richard, bienvenido.

#### Richard Danta:

Muchas gracias, buenos días. Tanto Julio como yo venimos un poco desde afuera, entonces cuando nos encontramos con esta oportunidad de, no solamente presentar nuestro trabajo, sino que escuchar el trabajo del núcleo, nos encontramos con una enorme y grata sorpresa. Y es que **los mismos problemas que nosotros tenemos en el desarrollo de nuestra investigación, los encontramos aquí.** Y esto qué quiere decir, por qué es una buena noticia. Porque hay un eco también, de que hay ciertos problemas que más allá de cuáles son los temas que trabajamos, atraviesan un poco el estado de la semiótica actual. Eso de alguna forma nos convoca para que aunemos fuerzas y en el debate podamos, por lo menos ensayar propuestas, tal vez no de resolución, pero sí trayectos de pensamiento al respecto. Justamente algunas de las cosas que fueron muy evidentes en el encuentro; había colegas chilenos, Julio que viene de México, yo y otros colegas también que venimos del Uruguay. Había también colegas argentinas y, en definitiva, el interés central es el de **pensar a la semiótica como una forma de abordaje de fenómenos que tradicionalmente la semiótica no ha trabajado.** Algunos porque son fenómenos muy contemporáneos. También, frente a esa necesidad de enfrentar nuevos fenómenos, el replantear, el discutir, el proponer modelos de concepción y de investigación. Y, junto con eso, pensar el tema disciplinar. **Muchas veces cuando vamos a encarar el trabajo de la investigación caemos en la interdisciplina, en la multidisciplina, en la transdisciplina. Pero no siempre logramos articular un modelo epistémico. Qué es, por ejemplo, la interdisciplina, es un lugar de encuentro, es un contrato**

93. Estos invitados internacionales se encontraban participando en el 3er Encuentro de Núcleos de Investigación en Semiótica y Análisis del Discurso, organizado por el Núcleo Semiótica y análisis del Discurso de nuestra Facultad, el cual había finalizado pocos días antes. Ambos fueron invitados por el núcleo, a participar de la ponencia como un modo de potenciar la reflexión y discusión de los temas que convocó este Primer Encuentro de Cruces Disciplinarias, Facultad de Artes.



entre diferentes disciplinas, ¿es un encuentro si es contrato? o es una negociación, ¿en qué términos se da la relación entre las disciplinas que usamos? o, es posible, tal vez, incluso más allá de la interdisciplina, de la multidisciplina, de la transdisciplina; la indisciplina. ¿Qué significa la indisciplina? Es algo tal vez que está muy cercano a la práctica artística o al pensar la práctica artística pero no necesariamente está muy cercano al pensamiento académico más tradicional. Entonces la semiótica es tal vez un lugar interesante, por lo menos para nosotros, para pensar esas posibilidades. En definitiva, lo que nosotros levantamos como problema es que, justamente, **es un problema definirse disciplinariamente.** Tal vez la semiótica está en mejores condiciones que otras disciplinas académicas, porque siempre ha tenido que luchar consigo misma y con otros campos del pensamiento para validarse. Entonces, eso le da una cierta flexibilidad que por un lado implica fragilidad, pero, por otro lado, implica fortaleza. Entonces el trabajo que se presentó allí de los diferentes investigadores, si bien su objeto de estudio puede ser diferente, la problemática, el abordaje de esos objetos de estudio, tenían puntos que atravesaban justamente el tema de la discusión disciplinaria. Julio, no sé si quieres agregar algo más.

#### Julio Horta:

Gracias a todos. Ha sido muy interesante y enriquecedor el trabajo que se ha venido desarrollando en el núcleo y todo lo que se ha podido discursivizar en los encuentros que hemos desarrollado. Afortunadamente, y agradezco por la invitación, yo he podido participar en esta tercera edición y en la edición anterior, y hay un avance en los temas y en la discusión que se propone dentro del campo específico de la semiótica y el análisis del discurso. En la edición anterior a esta edición se avanzaron en temas que tienen que ver con el teatro, la literatura, con el análisis del discurso, con investigaciones específicas de investigadores que están invitados en el encuentro a salir de sus propios campos disciplinares y a utilizar las herramientas de la semiótica y de la teoría del lenguaje como una herramienta común que nos permita discutir nuestros diferentes objetos; pero también como una herramienta común que nos permita dialogar entre académicos y entre estudiantes. Uno de los grandes avances, que es un logro en términos del encuentro, fue **involucrar además a los estudiantes en las investigaciones y en la exposición de sus investigaciones.** Normalmente solemos desarrollar campos académicos donde sea una discusión entre académicos, entre especialistas, y uno de los avances que tuvo el tercer encuentro fue poder involucrar la investigación de

los estudiantes. Eso fue muy importante, porque **el estudiante también está observando la teoría, está observando la disciplina, desde un lugar diferente del académico que ya está comprometido con la institución, que ya está comprometido con ciertos intereses de investigaciones particulares.** En esta discusión, en términos de la interdisciplina y de la transdisciplina, uno de los avances que también ha tenido el encuentro, y eso se debe a todo el equipo que compone el núcleo de investigación, es la posibilidad de discursivizar los temas que se están investigando. Uno de los grandes problemas que hay en términos de foros académicos de semiótica es que hay poca discusión y poca interlocución. Me parece que **es un acierto del núcleo el modo en que se han venido organizando los encuentros, de tal manera que tanto espectadores como participantes, como ponentes, están en un permanente diálogo.** ¿Para qué nos sirve entonces la semiótica? precisamente para construir ese lenguaje común a través del cual podemos dialogar. Esa es una idea muy importante dentro de la interdisciplina y la transdisciplina, **cómo podemos utilizar un lenguaje teórico específico para discutir nuestros diferentes temas, nuestros diferentes problemas de investigación y, a partir de ese lenguaje teórico, tratar de generar una discusión común.** A diferencia de muchos foros que son nucleares dentro del ámbito de la semiótica, el encuentro ha permitido esta discursivización de temas y problemas de investigación.

#### Camilo Rossel:

Buenos días. Yo quiero destacar, a propósito de lo que han señalado los colegas acá presentes, que efectivamente el núcleo de semiótica y análisis del discurso es un núcleo que se constituye de una manera bastante indisciplinar, como decía Richard, en la medida de que si bien tiene la semiótica como lugar que, de alguna forma, coordina y permite acercar diferentes miradas; también asume muy claramente el lugar de la Facultad, es decir, el lugar en el cual estamos, y de ahí, desde su organización, problemas y manera de abordar el trabajo. Involucra también esta idea, esta puesta en acción de un dispositivo como la semiótica, justamente para encontrar un lugar de diálogo que permita, no necesariamente concentrarse en el dispositivo semiótico, sino que, de alguna manera, utilizarlo para generar encuentro. Encuentro de las disciplinas, de elementos que están poniéndose en juego. En ese sentido, no todas las personas que estamos participando del núcleo somos especialistas, sino que más bien el trabajo es cómo hacemos dialogar, a la larga, el problema de la semiótica como el problema de sentido, cómo hacemos dialogar la construcción de sentido, desde las prácticas que cada uno de nosotros articulamos

con un marco teórico que más o menos es común. Entonces, en ese contexto, es que creo que ha sido bien interesante el recorrido un poquito más histórico, del que Héctor se encargará de mencionarlo ahora en un momento más, con toda esta productividad académica también que ha tenido el núcleo, que involucra todos estos libros que están apareciendo acá en la pantalla. Pero también, y por eso quisimos invitar a Richard y a Julio a esta mesa, ese recorrido académico, esa productividad académica del núcleo, no solamente es una productividad que tiene que ver con esta producción más formal, sino que también con la productivización de la discusión.

#### Camilo Rossel:

En eso ha sido muy importante para nosotros estos encuentros que han permitido conectarnos, sobre todo con lo que está discutiéndose en Argentina, Uruguay, México, Ecuador; que ha venido gente de diferentes lugares respecto de estos tres encuentros que hemos tenido a lo largo de la existencia del núcleo. Entonces, en ese sentido, **dar cuenta que esa comprensión de la productividad académica es una comprensión no sólo de un trabajo solitario respecto de una cantidad de productos -como se suele entender ese trabajo académico donde uno produce en solitario su propia carrera, que hoy en día es tan fácil hacer: editarse individualmente frente a las instancias que es necesario acreditarse, sacar el paper, el artículo, etc. Y, además, entender que el núcleo ha sido un espacio de intercambio académico que trata de abrir esa discusión.** Y desde ese lugar también, reconocer la flexibilidad de trabajo que ha tenido el núcleo, es decir, hay muchos de los productos acá presentes, que está mostrando Héctor, que están en vínculo con otros núcleos. Es toda una etapa en la que Héctor tiene varios trabajos con el núcleo de investigación escénica que también está en el Departamento de Teatro. Hay varios trabajos que desde el núcleo se han relacionado con otro núcleo en el cual participo yo con personas del Departamento de Danza, que específicamente trata sobre investigación y creación escénica. Entonces, en ese sentido, es importante entender lo que está en juego para nosotros, desde el punto de vista del trabajo del núcleo, esta potencia respecto al intercambio y la discusión académica que se pueda dar sobre estos problemas que son más o menos comunes a los que estamos acá involucrados, y creo que son más o menos comunes también desde el ámbito de nuestra Facultad. Dentro de eso, y con esto termino, una de las cuestiones fundamentales también, hasta cierto punto, **es cómo el mismo desarrollo de esta dinámica de trabajo ha ido llevando a nuestro núcleo a una pregunta también respecto de los marcos que podríamos denominar como**

**“metodológicos y epistémicos” a la hora de seguir avanzando, en la medida de que nos encontramos con una pregunta respecto de (más allá de las operaciones de análisis de esta idea o de este marco específicamente de análisis del discurso) las operaciones de aplicación y de creación en esos lugares de discurso, sobre todo en la medida en que nos vinculamos más específicamente con un lugar estético, artístico, desde nuestro ámbito de la Facultad.** Entonces, en ese sentido, efectivamente, muchos de los proyectos que también están en diálogo con otras áreas y núcleos, que pueden pasar como proyectos del núcleo, están en **ese lugar intermedio que uno podría nominar de la creación e investigación.** A la larga, son proyectos que articulan un marco teórico bastante importante, pero cuyos resultados, o cuya articulación de ese marco, se da en un proceso muchas veces creativo también. Entonces, en ese sentido, que fue parte de lo que algunos de los miembros del núcleo mostramos en el último encuentro, **también hay un lugar de complejidad de ese límite entre investigación y creación** que está presente en el desarrollo del núcleo.

#### Héctor Ponce:

Para cerrar, y estamos en los 14 minutos 32 segundos. El libro que está ahí, muy brevemente, es el primer libro que publicamos como núcleo, ese libro es del año 2010. También se presentó en el Museo de Arte Contemporáneo del Parque Forestal, y creo que no es un dato anecdótico decir que el Museo como espacio siempre nos ha apoyado a nosotros. Y en ese libro confluyen miradas, expectativas, prácticas de Chile y Argentina. Comenzamos trabajando junto con la Universidad Nacional de Córdoba y el doctorado en semiótica, que es el programa que yo cursé, además. Y este segundo libro se editó en Argentina. Es del 2012, estamos a 2019. Nosotros no

solo hemos perdido el pelo con Camilo, sino que, mirando, haciendo la retrospectiva, al parecer hemos hecho algunas cosas. Y ese libro se planteaba, en el 2012, el lugar de la interdisciplina. Bueno, **el tema de inter, trans e indisciplinabilidad es un tema que se hizo muy ingente los años 70**, en distintos contextos universitarios. Y solo para terminar, ese fue el tercer libro que hicimos como colectivo. Es también muy interesante que, entre los artículos que están publicados ahí, hicimos algo bien interesante que tiene que ver con el hecho de que Camilo escribió su artículo y yo el mío; pero mi artículo también analiza un trabajo de Camilo que es un trabajo coreográfico. Entonces nos dimos el trabajo de escribir sobre lo que hacemos nosotros y lo que hacen otros colegas -que no crean que es algo tan común, citarse entre colegas-. Y después fuimos avanzando el tema del cuerpo, de la semiótica de las pasiones, la idea del sentido-acción. Y, me detengo en esto y termino, esta es la última joya del núcleo, el año pasado estuvo Jacques Fontanille, en la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile. Nuestro querido colega Jaime Cordero tradujo las conferencias y este es el libro que vamos a presentar en octubre, y espero que estén. El título dice La cooperativa: alternativa semiótica y política. Es nuestro último trabajo y con eso nos despedimos, muchas gracias.

#### Tania Ibáñez:

Voy a invitar a pasar acá adelante a Lorena Herrera como coordinadora y a las profesoras Tuti<sup>94</sup> y Mónica Retamal, quienes fueron parte y también, no sé si va a pasar, Claudio -¿Claudio podría subir, o no? Digo yo... ¿no? ¿mejor que no?, bueno-. Que fueron parte de un equipo que se constituyó en cuatro grupos para el trabajo del taller interdisciplinario para los estudiantes de pregrado de la Facultad de Artes. Van a tener también sus 15 minutitos, a partir de ahora.

94. Se refiere a la profesora Isabel Margarita Elissegaray Hewstone, profesora del ICEI (Instituto de Comunicación e Imagen Universidad de Chile)

## SECCIÓN FINAL: INVITADOS ESPECIALES

### TALLER INTERDISCIPLINARIO

Escuela de Pregrado de la Facultad de Artes

### PONENCIA APLICACIONES A LA PRODUCCIÓN DE DISCURSOS ARTÍSTICOS.

Ponencia de Lorena Herrera, Mónica Retamal e Isabel Margarita Elissegaray

#### Lorena Herrera:

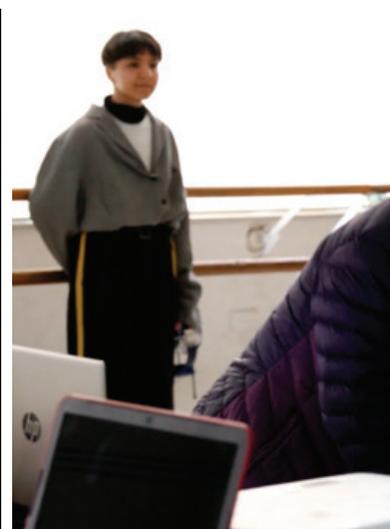
Buenas tardes a todas y todos. Yo estoy acá en representación como coordinadora académica de los cursos del taller interdisciplinar de pregrado. Nosotras estamos también representando un equipo de profesoras y profesores de doce personas, cuatro ayudantes y el curso que se da en tercer año de las carreras que vamos a revisar. Trabaja con más de cien estudiantes de la Facultad. Entonces lo que voy a hacer primero es una revisión muy breve de las características que tiene el curso, cómo se organizó este año, y las profesoras van a hablar un poco más de la experiencia concreta que se dio en sus secciones, que son dos de las cuatro que se trabajaron este año.

El curso parte el año 2016 como una iniciativa que está dentro de la innovación curricular de la Facultad, con las carreras de Diseño y Danza. Después el 2017 y 2018 se van sumando carreras, lo que hace un poco más complejo el trabajo interdisciplinar. Desde ahí se realiza el curso con dos secciones de estudiantes. Y el año 2019, que es este, se genera un cambio profundo en la manera de trabajar el curso

con un vuelco del propósito -o una afinación, tal vez, mejor dicho- del propósito; trabajándose esta vez con cuatro secciones paralelas que mantienen un mismo propósito y los mismos resultados de aprendizaje. Entonces, lo interesante en términos pedagógicos es que el curso tiene un propósito igualitario para las cuatro versiones, tiene la búsqueda de los mismos aprendizajes para las cuatro versiones; pero la manera y la metodología de trabajar, y las temáticas que se trabajan, dependen de los equipos de profesoras y profesores, de su ayudante y del levantamiento del trabajo que se va haciendo de manera experimental con los y las estudiantes.

El propósito de este año -lo traje para destacarlo, porque me parece que es importante entenderlo desde ahí- es un curso introductorio y experimental. Y, en ese sentido, va a ser interesante analizar la recepción que tienen los y las estudiantes a esta propuesta de lo experimental y a la idea de lo introductorio, en relación a la construcción del conocimiento. Vamos a revisar después con la

95. Posterior consulta a Lorena Herrera nos indica que posiblemente lo que debiera decir ahí es: "el equipo de ayudantes".





experiencia cómo muchas veces desde la cultura, grupos de estudiantes esperan que la entrega del conocimiento sea dada desde una mirada de lo que es la teoría muy tradicional. Es decir, que el profesor se para adelante, cite a un autor, me dé algún texto para revisar a ese autor o autora, y ahí yo siento la seguridad que tengo un soporte teórico de lo que estoy pensando. Desde ahí **van a surgir muchas preguntas que nos parecen interesantes respecto a la idea de la teoría y la construcción del conocimiento.** La metodología es trabajo práctico y colaborativo, y también ahí hay una apuesta, es decir, la construcción del conocimiento se entiende como colaborativa y práctica, con un sustento teórico, que es guiada por los docentes a cargo,

y **(no se entiende 1:47:23)**<sup>95</sup> para el logro de estos aprendizajes que espera el curso, los estudiantes deben trabajar tanto problemas conceptuales, como los modos de producción que converjan, considerando siempre los contextos específicos en la creación colectiva en las áreas... punto suspensivo porque ahí los equipos de profesores y profesoras trabajaban diversas áreas. Entonces, se da una forma, pero el contenido y el cómo va a ir variando según la propuesta de equipos de profesores y profesoras.

Versión 2019. Las carreras que trabajaron en este curso fueron Danza, Teoría de la música, Ingeniería en sonido, Interpretación musical, Diseño teatral y Teoría e historia del arte. La propuesta que hicimos





desde escuela fue una división en cuatro grupos, cuatro cursos, que tuvieran aproximadamente la misma cantidad de estudiantes, y donde cada curso también tuviera la misma cantidad de estudiantes provenientes de las carreras que conforman la totalidad del curso. Entonces tratábamos de mantener un equilibrio dentro de las carreras, y también dentro de las miradas que podían traer esas carreras en el imaginario que tienen las y los estudiantes (este es otro tema interesante a analizar, **cómo ellos se definen de carreras teóricas y de carreras prácticas, y hacen una separación que, esto lo digo en términos muy personales, me parece preocupante. Además, tal vez, es la misma separación que, en término personal de nuevo; he escuchado a bastantes claustros respecto a profesores de líneas teóricas y profesores de líneas prácticas. Entendiendo el pensamiento dissociado del cuerpo**). Las secciones son cuatro, ahí están los equipos de cada una, los docentes, y, en realidad, como tenemos que ir muy rápido... esto es para que ustedes visualicen las disciplinas que tuvieron que unirse para este trabajo. Otro punto interesante es que la mayoría de los grupos de

profesores y profesoras no se conocían, las ayudantes que trabajaron con los equipos no conocían a este grupo de profesoras y profesores, y la mayoría de los estudiantes no se conocen; entonces es un desafío importante desde ahí cómo se levanta el trabajo colaborativo desde lo primero, que es generar la confianza y la creencia en el otro y la otra.

Y finalmente, el curso tiene diversas evaluaciones de proceso, pero lo que pide como evaluación es una muestra final que, desde escuela, desde la coordinación que me tocó llevar este año, la pusimos desde dos marcos: que fuera una muestra pública y que fuera una muestra con una mirada política. Esto generó algo que también fue interesante, que, con el grupo de profesores y profesoras, más las ayudantes, nos juntábamos cada quince días a ir conversando cómo iba cada curso, y a la vez, hablar de estas temáticas que después se llevaban a las secciones. Entonces el tema de lo público, por ejemplo, fue muy discutido dentro del equipo de profesores, profesoras y ayudantes, pero también en los cursos. Había cursos que consideraban



que lo público era necesariamente salir del espacio de la Facultad de la Universidad a hacer algo que fuera puertas afuera. Y había otros grupos de estudiantes y también profesores, que consideraban que era importante lo contrario, llevar a gente desde fuera de la universidad que pudiese entrar al espacio universitario como conexión con lo público. Y también, que la gente dentro de la Facultad pudiese ver la muestra. En estas diferencias, que tienen que ver con miradas políticas respecto a lo público, en esta versión se dejó abierto. Entonces, hubo experiencias que fueron dentro de las salas de clases y existían propuestas fuera de la sala de clase, pero que no se pudieron realizar por temas que también tuvieron que ver con las realidades de las movilizaciones que se vivieron el semestre pasado.

Lo que vamos a ver ahora es un resumen muy muy breve de las muestras finales y que tienen de contexto en off dos ideas que son de Francisco Varela, el biólogo chileno, que me parece a mí que en términos de pensar lo interdisciplinar debería ser la base, o el punto de partida, para problematizar eso. Francisco Varela hace toda su construcción de propuesta teórica desde el problema que hay de la cultura occidental, que lo toma mucho la academia: separar constantemente cabeza de cuerpo. Eso repercute en lo que estaba hablando al comienzo, en que los estudiantes digan "yo vengo de una carrera teórica, por lo tanto, no me impongan incómodo a trabajar con mi cuerpo". Y el que viene con el cuerpo, con la idea de que su quehacer artístico es de cuerpo, dice "yo soy creativo, no tengo por qué estar teorizando". Eso está en encuestas que hacemos al iniciar el ingreso en las carreras.

Por ejemplo, un puro ejemplo, y con esto voy al video: los estudiantes que ingresaron a Danza el año 2018, en un 100% consideraban que para ellos no era necesario la lectura, porque su trabajo era con el cuerpo. Entonces **hay imaginarios que no son responsabilidades de estos estudiantes, sino que son una construcción cultural que, como digo, se replica en los lenguajes académicos al mencionar las líneas teóricas y líneas prácticas en las carreras**. Repercuten en esta idea de que primero me separo como sujeto, entonces después entender la interdisciplina es mucho más complejo, porque incluso no somos capaces de entender esa mixtura dentro de nosotros mismos. Entonces entenderla para afuera es mucho más difícil, en el contexto de una universidad que además separa las Facultades en disciplinas. Eso. Entonces vamos a ver el video y después... continúan...

(1:53:42 - 1:57:01 video resumen de la experiencia antes descrita)<sup>96</sup>

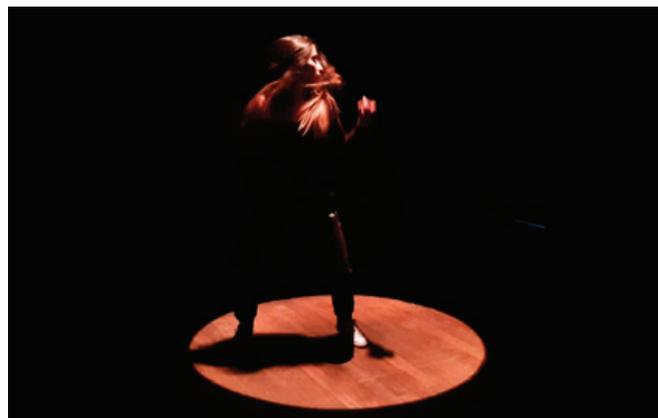
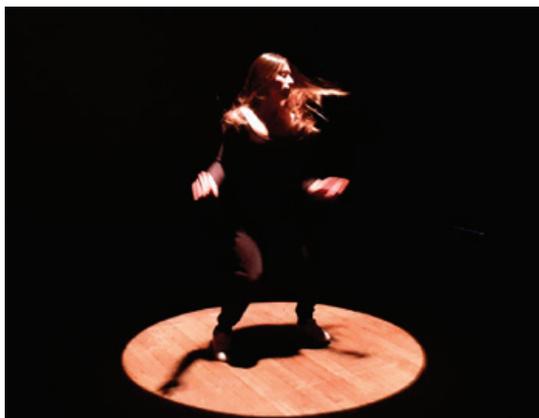
#### Mónica Retamal:

Bueno, yo voy a leer rápidamente. La experiencia fue única porque parte desde el encuentro de los profesores con el desafío de conocerse, ir creando colectivamente una propuesta que invite a los estudiantes y a nosotros mismos a **experimentar, a salir de los márgenes disciplinares de la comodidad y a buscar, a involucrarse con los otros y sus saberes**. A jugar y estar presente. Entre Nury, Claudio<sup>97</sup> y yo construimos una propuesta y un programa que nos guiaba y que nos podía ayudar hacia dónde queríamos ir, un poco, con este trabajo. Algunas cosas destacables, quizás, como para tomar en cuenta en esta experiencia que fue, como

96 En una proyección audiovisual en la pared se observa la experiencia pedagógica del trabajo de este taller interdisciplinario que vincula profesores, estudiantes y ayudantes de las diversas carreras de la Facultad de Artes. Los extractos son de experiencias de mediación en la sala de clases y como también muestras de proceso y finales.

97. Se refiere a los profesores Claudio Vargas del Departamento de Sonido y Nury Gutiérrez del Departamento de Danza.





bien dije al comienzo, bastante interesante, sobre todo en mi ámbito que soy del área más teórica, ya que estamos hablando de eso; entonces eran elementos importantes a resaltar. Por ejemplo, conociéndose entre todos, preguntar a los participantes, a los estudiantes en este caso, que esperaríamos que ocurriera y en qué condiciones. Fue como una de las primeras etapas que hicimos con todo el grupo para instalar el taller. Estar en permanente diálogo y generar espacios para que esto ocurra en el equipo de profesores y participantes, donde cada clase se evaluaba cómo continuar e ir construyendo en colaboración también fue muy importante como equipo de profesores. Y una última actividad: acompañarnos y estar presentes en cada momento, compartiendo los roles en las clases y siendo protagonistas a la vez en el propio taller. Respecto a la participación de los estudiantes, la medíamos a través de las actividades cómo ellos se involucraban en las actividades, la asistencia en las clases, la cantidad de estudiantes que participaban, iban constantemente a las clases. Los comentarios y relatos, y también

se pensaban en algunas ocasiones las incomodidades de algunos frente a la exposición o cuando aparecía lo corporal. Esos eran como los temas del grupo. Dejo a Tuti<sup>98</sup> para que...

#### Isabel Margarita Elissegaray:

Ya, rápido. En un minuto. En mi grupo, con Federico Galende y Angelo Cassanello, nuestra ayudante Valentina Moreno, trabajamos tres temas: comunidad, memoria e igualdad. Y por tiempo decidimos solamente comunidad y memoria. Y terminamos con una muestra final en relación a la memoria. En general, las clases las armamos con cuatro partes: una reflexión del grupo, se tiraba una pregunta y el grupo reflexionaba, se elegía una persona y esa persona comunicaba esa reflexión. Después, se entregaba materia teórica, después hacíamos juegos y dinámicas, y después tratábamos de llegar a lo que era armar o escenificar, o pasarlo al cuerpo. Y, bueno, ese era el momento más difícil de la clase. Cuando se pone en problemática que viene la dinámica que va a ser evaluada, todo eso

fluye muy bien. Cuando es clase, es más difícil. Pero cuando hay una nota de por medio, el curso es capaz de fluir de una manera muy organizada. Para mí, creo que las fortalezas son la reflexión. El curso se siente cómodo reflexionando y eligiendo una persona y que esa persona sea el vocero. Eso era en lo que ellos más se sentían cómodos. Y creo que opinan que eso es muy bello, y son muy creativos. Y dentro de las resistencias, es cuestionar desde el inicio. Cada vez que partíamos siempre había un cuestionamiento, desde las materialidades que ocupábamos, objetos, por ejemplo; hasta "¿por qué vamos a hacer esto?", hasta "¿qué es arte?", lo que es muy interesante. Pero por eso, creo que una vez que todo tiene un orden muy claro, donde los profesores tienen palabras muy específicas y somos muy prácticos, creo que todo fluye muy bien. Y cuando se pone la nota en juego, el grupo funciona perfecto. Eso es lo que a mí me llamó la atención. Y sí, creo que el desafío es lo desconocido. Porque no sabemos en qué va a terminar, con los profesores no nos conocíamos. Y también es muy interesante trabajar con dos profesores más en clases. Porque siempre hay un momento en que tú tienes que estar escuchando, alerta, cuándo te toca, cuándo tú sales, cuándo tú hablas. Cuando no puedes hablar, cuándo tú apoyas. Bueno, y en el

fondo, siempre estás trabajando en grupo. A lo mejor tú estás adelante hablando, pero siempre estás trabajando en grupo y con consciencia de todo lo que está pasando. Eso.

**Tania Ibáñez:**

Muchas gracias, Tuti, Mónica, Lorena. Bueno, voy a invitar a que pase acá adelante al profesor Jorge Martínez, profesor del Departamento de Música. Él es director del Centro de investigaciones estéticas: CIELA, que nos va a comunicar parte de este trabajo. Una vez terminada la presentación de Jorge, vamos a pasar inmediatamente al momento en que todas las presentaciones que han sucedido el día de hoy, vamos a tener la oportunidad de interactuar, de conversar, de reflexionar un poquito más. Y eso es a continuación de los 15 minutos del profesor Jorge Martínez.



## CENTRO CIELA

### Departamento de Música.

## PONENCIA HACIA UNA UNIVERSIDAD SITUADA Y PLURIVERSAL: ELEMENTOS DE DECOLONIALIDAD EN EL TRABAJO DEL CENTRO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS DEL DMUS.

Jorge Martínez.

### Jorge Martínez:

Bueno, muy buenos días. Yo agradezco gentilmente la paciencia y la disponibilidad de los organizadores de este encuentro, porque hubo algunos malos entendidos al inicio. Lamentablemente, parece que nuestro Departamento de Música se ha hecho muy famoso con los malos entendidos este último tiempo. Pero ahora sí estamos acá, estamos con esta presentación (si logramos abrirla). La cuestión es la siguiente. Nosotros partimos acá de una concepción curiosa, de indisciplina, para usar el término de los colegas de semiótica, es decir, no indisciplina en el sentido de -quizás, sí, también-, indisciplina en el sentido de poner al centro de nuestra reflexión a los problemas más que la disciplina. En ese sentido, sí es una indisciplina. Y **esta centralidad de la problemática o del problema en sí, y que trasciende el lenguaje, trasciende los límites disciplinarios, también trasciende las reglamentaciones de las Facultades y de la Universidad.** Porque este Centro no es un centro, en el sentido canónico y reglamentario del término, porque debiera contar con una

autorización en el Consejo Universitario. Este Centro nace como... y quizás ahí mismo radica su fuerza, finalmente. En las conversaciones con muchos colegas siempre se ha hablado esta incapacidad de este Centro de que no es un centro, en el sentido reglamentario, y creo que a lo mejor ahí está una de sus posibilidades también, y sus expresividades. El Centro está constituido por los egresados de los programas de posgrado de la Facultad de Artes, y de la Universidad en general; como ayudantes de pregrado, como ayudantes de investigación, bajo una figura que se llama "Investigadores asociados". Los investigadores están asociados a proyectos específicos que se van desarrollando en el ámbito del Centro. Como digo, este no es un centro que cuente con la aprobación del... de las instancias regulares de la universidad. Y por eso mismo ha generado esta flexibilidad también. Existen académicos del Departamento de Música, del Departamento de Sonido, que están colaborando también con este Centro, como los académicos Sean Moscoso, Fernando Carrasco, etc. Leonardo Cendoyya también colaborador. Y gente de teoría de las artes que también ha participado en nuestras actividades... (vamos a ver si logro abrir esto...)

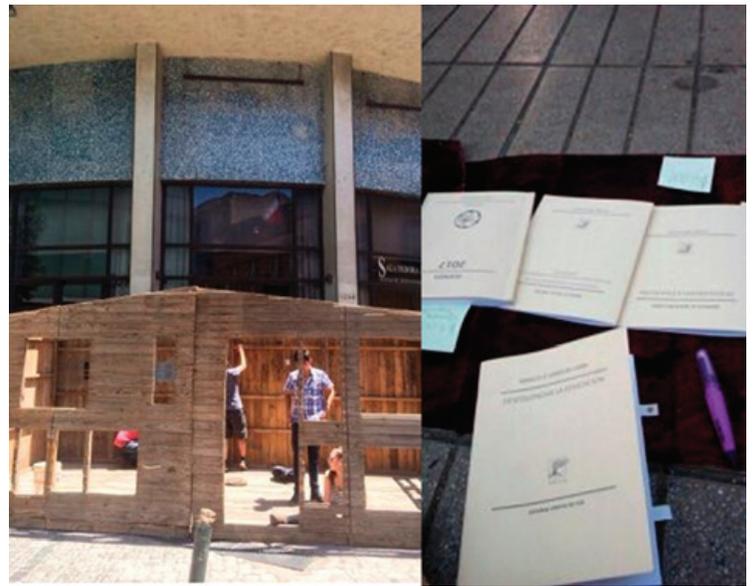
El Centro fue creado, como decía, como una derivación de las movilizaciones del 2011, en el sentido de que los años 2012 y 2013, toda esa energía subversiva, cuestionadora del estudiantado y de las comunidades universitarias -dado una cierta derrota, por así decirlo, en el plano nacional-, se revirtieron en el interior de nuestra universidad, de nuestros campus, provocando también tensiones y necesidades de resolver esas tensiones. En ese sentido, el Centro fue una idea para poder, justamente, dar cauce a esos canales, y fue creado también por dirigentes de ese movimiento, como Arnaldo Delgado en ese momento, Ariel Grez, que ya son actualmente asesores y están integrados dentro de la planta, diría yo, docente, académica, de la universidad. (No sé por qué no se logra abrir esto) Entonces, desde ese lugar, el Centro **nace como una forma de poner lo social en lo político, y lo académico en lo social.**



Es decir, como una crítica a una universidad pública que está casi en una burbuja y no logra, entonces, interactuar y discutir con el territorio. Y, por lo tanto, la primera cuestión que nos aparece (y vamos a ver si logro abrir esto... vamos a ver si ahora podemos... ahí está perfecto)<sup>99</sup>.

Centro de Investigación Estética Latinoamericana es el nombre CIELA. La misión del Centro, y esto está expresado en un sitio web que nosotros manejamos, es como **espacio de investigación, creación, extensión, docencia, vinculación con el medio, innovación y desarrollo transdisciplinario; en ámbitos de la estética y la creación artística de los pueblos habitantes y sociedades americanas**. Como ustedes ven la misión es bastante gigantesca. Ámbito y dependencias: el Departamento de Música de la Facultad de Artes, extendiendo su acción desde ahí hacia la entera Facultad, la Universidad y la sociedad chilena; estableciendo vínculos y lazos de cooperación académica y funcionar con otros centros similares de América y el mundo. Y es un espacio académico, que en términos académicos podría ser más pensado como un núcleo, cuya misión es el desarrollo y crecimiento de la sociedad que la cubija, y su mandato es dirigir y producir desde ella y hacia ella los frutos de la reflexión y el trabajo creativo para re mejorar las condiciones y existencia, y reproducción de los espacios culturales y ciudadanos.

En nuestro continente, entonces, mucho se ha escrito y reflexionado sobre el carácter y estatuto de la práctica estética y artística como una práctica subalterna. Para decirlo en palabras del teórico Gabriel... académico de la Universidad Católica, "un centro sin relato, y un relato sin centro". Un centro sin relato, en cuanto la centralidad en nuestra América situada no tiene un relato orgánico, histórico, una suma. Y, obviamente, **los relatos que muchas veces construimos son excéntricos, o sea, tienen un centro en una realidad europea. Entendiendo que una identidad estética y filosófica americana es una realidad, cuando no imposible; aún más en los términos de ruda globalización**. Desde los tiempos coloniales, entonces, nuestro continente se ha visto negarse desde los propios centros de reflexión y pensamiento americano su integridad, su individualidad y una autenticidad de aparatos teóricos y analíticos amén de un corpus de obras propias, autorreferentes y referenciables. Y creo que, citando a Enrique Dussel, cuando cita



a muchos filósofos latinoamericanos, que en el momento de escribir ciertos tratados de filosofía se preguntan si existe una filosofía latinoamericana, o si existe filosofía en el continente. Sin entrar en las especificidades, claro, porque no hay un Hegel y no hay un Kant; probablemente habrá, quién sabe, a lo mejor no. Pero esta pregunta ya es de por sí paradójica. Sin entrar en las especificidades teóricas, no es difícil concluir que toda esta compleja cuestión ha carecido muchas veces de elementos centrales para su caracterización. Un levantamiento razonado y orgánico de la producción estética y artística, de sus líneas de tendencias, de sus referentes y casos. En fin, de un análisis concreto, de una pluralidad de casos concretos en realidades concretas. Aún más, se carece también de una consideración de lo "americano", dicho así genéricamente, y estético como fruto y resultado de específicas coyunturas socioculturales y económicas, como fruto de un determinado corpus de prácticas sociales que desestabilizan el estatuto de corriente de lo estético en suelo americano; en términos de canon europeizante o hegemónico, para crear una especie de no-lugar teórico, donde una disciplina como la estética se presenta desde una dialéctica negativa, lo que "no-es" más que lo que "es". Lo americano como lo exótico, lo no-europeo, lo no-hegemónico. Transitar desde esta negación como episteme hacia una afirmación de lo dado es un objetivo declarado de CIELA. El tema del Centro será entonces lo social

99. Se proyectan las diapositivas de la ponencia en la pared.



en lo académico y lo académico en lo social, para **llegar a ser un nexo entre la producción académica de alto nivel y excelencia, con las aspiraciones y motivaciones en los espacios culturales y sociales en nuestro país y continente, entregando y a la vez alimentándose de la rica praxis cultural de nuestros países.**

Pensar en el arte, actividades de CIELA. Ciclos de performance todos estos años. La praxis artística pone en juego las corporalidades como un lugar privilegiado del ser y el conocer. Es lo que un paisano aimara nos contara como el "estar estando". Este "estar estando" concepto por el cual algunos filósofos alemanes, según Zubiri habrían dado todo el sur de Alemania. Un verbo "Estar" geo-situado y referenciado desde un núcleo mítico-ético, que deviene estético en la praxis de comunidades que pertenecen y se identifican en estos anclajes simbólicos donde el tiempo mismo ocupa un lugar político y cognitivo. Un "estar" donde el centro de conocimiento es el cuerpo.

En el caso urbano, esto se hace evidente en performances que se convierten en la ruptura de las narraciones tradicionales de las disciplinas artísticas, oponiendo el tiempo y el espacio como dimensiones corporales y de ruptura para una mirada

disciplinaria solo lingüística que deviene en una metafísica, en las prácticas excluyentemente académicas. Como ejemplo del "estar estando" Podemos citar el caso de un seminario que hicimos en el Cerro Blanco, centro ritual indígena en el centro de nuestra capital; así como la publicación incluso de libros con poesías infantiles de una escuela de La Pintana. Hay una galería intermedial [www.ciel.cl](http://www.ciel.cl) que alberga trabajos computarizados y de otro tipo, con estas miradas. Hemos establecido intercambios y convenios con otro centro similar de México, ligado a la asociación de filosofía de la liberación. También tenemos relación con la Universidad de San Marcos en Lima, la Universidad del Comahue en Neuquén, Argentina, sobre todo en temas relativos a lo mapuche, en esta última; y la Universidad de la República de Uruguay y Universidad Autónoma de Madrid, donde también hay algunos integrantes de CIELA.

Pensar sobre el arte. Esto se articula a través de seminarios internos, como los que hemos realizado el 2017 y el 2018, sobre decolonialidad, filosofía y estética de la liberación, u otro sobre arte y artesanía. Hemos creado dos revistas online: la revista *Ciela*, que es una revista que tiende a su indexación, ya lleva cuatro años, es un número por año; y los *Cuadernos de Estética Latinoamericana* que, por definición, no aspira a la indexación, y por una cuestión muy sencilla. Las revistas indexadas necesitan comités editoriales externos, y requieren la presencia de trabajadores e investigadores que no son del centro, que editan la revista. Entonces precisamos de un órgano que sea también expresión de la filosofía y de la práctica en nuestro Centro, y estos son los *Cuadernos de Estética Latinoamericana*.

Edición de libros y plaquetas de una editorial que hemos construido que se llama Vientos del sur, una editorial que funciona con mucho trabajo militante, y está en la óptica de lo que en Chile se llama el trabajo de las "ediciones cartoneras", es decir, trabajo de impresión y autoedición, de los mismos investigadores asociados al Centro. En cuanto a proyectos de investigación con financiamiento externo a



la Universidad, hemos ganado Fondos de la Música el 2016, 2017 y 2018, sobre músicos y poetas del matadero de Santiago, lo que nos ha permitido la creación de un archivo multimedial, con ponencias y publicaciones sobre esta temática, videos y presentaciones. Incluso conciertos que se hicieron en la Sala Zegers. Hemos colaborado como centro en la redacción y tutoría de tesis en maestrías y posgrados sobre decolonialidad y sus relaciones, guiadas por los académicos de CIELA para estudiantes de posgrado de la Facultad y de otras facultades de la Chile.

Pensar para el arte. Visita de profesores invitados, congresos y conferencias, coloquios temáticos, cursos y programas interdisciplinarios, proyectos y núcleos de investigación. Hemos podido invitar a una cantidad de colegas latinoamericanos como la doctora Rosa Simao de la Universidad de Sao Paulo, profesor Enrique Dussel de la Universidad de México, con fondos de la Vicerrectora de Investigación y Desarrollo. El profesor Hugo **(no se entiende 2:18:08)**<sup>100</sup> de la Universidad de Campinas, la doctora **(no se entiende 2:18:11)**<sup>101</sup> de la Universidad de Nueva York, el año pasado. Es una experta en feminismo y teoría unitaria sobre el feminismo, relacionando el

marxismo y feminismo; con fondos de la Facultad. Y la profesora Natalia Montealegre de la Universidad de la república de Montevideo, con fondos propios. Convenios con comunidades. Tenemos un convenio con la comunidad de la radio Werken Kurruf del lago Budi y con un centro de iniciativas **(no se entiende 2:18:37)**<sup>102</sup> que está trabajando en Chiapas, en México. Y además un proyecto diplomado de extensión con comunidades aimaras gestionado por la investigadora doctora aimara Ismali Palma.

He aquí algunos ejemplos de acciones, coloquios sobre arte y educación pública, perspectivas respecto a la reforma educacional que nuestro Centro ha desarrollado<sup>103</sup>. Dentro de las acciones performance montamos una media agua afuera de la Facultad y se trabajó sobre todo el tema de la influencia de los terremotos en las poblaciones que vivían en campamentos de media aguas. La producción de libros, ahí vendidos afuera del metro Bellas Artes, de manera completamente marginal. La convocatoria de nuestro primer coloquio interregional sobre oralidad y artesanía. Una de las performance que se ejecutó afuera sobre temáticas mapuche, color azul que es el color **(no se entiende**

100. Posterior consulta al profesor Martínez nos indicó que posiblemente lo que quiso decir es Hugo Matos.

101. Posiblemente se refiere a la Dra. Cinzia Arruzza, quien participó del seminario Feminismo y transformación social en el marco actual de las sociedades latinoamericanas: Desafíos desde perspectivas anticapitalistas y latinoamericanas, realizado en marzo de 2019 en dependencias de la Facultad de Artes, organizado por CIELA.

102. Posterior consulta al profesor Martínez nos indicó que posiblemente lo que quiso decir es "artísticas y políticas".

103. A continuación, el profesor Martínez proyecta una serie de imágenes en la pared que documentan visualmente las diferentes acciones realizadas por el Centro CIELA.

**2:19:36**)<sup>104</sup>, que es el color de la mapuchidad, afuera de la Facultad. Instrumentos de arte sonoro generados. Encuentros, debates, performance, arriba Lorenza Ayllapan, performer mapucha, debates, ahí tenemos a la profesora **(no se entiende 2:19:58)**<sup>105</sup>, abajo el profesor Dussel en un seminario interno en la Facultad.

Ahora podemos ver al profesor Martínez tratando de vender sus libros para producir algún tipo de recursos, en el Festival de Música Contemporánea. Afortunadamente, se dieron cuenta tardíamente, el Departamento de Música y la dirección económica, y me conminaron a eliminar esta práctica pirata, de venta pirata, cuando ya habíamos vendido casi la totalidad de los libros; así que fue una práctica exitosa de venta pirata en la Facultad. Por eso la indisciplina, es una característica de CIELA. Acá también podemos ver a la profesora Rosa Simoes; es la invitación a la inauguración de la Galería de Arte Ignacio González, compañero artista plástico desaparecido. El número **(no se entiende 2:20:54)**<sup>106</sup> de la revista CielA, en esta otra el profesor Martínez haciendo una performance que terminaba de muy mala manera, después veremos cómo. En esta otra fotografía vemos a una mujer, artista del Amazonas que trabaja con nosotros, está en el Cusco en Tarapoto, ella entrega y cultiva ciertas hierbas, entre esas el sananga que me ha permitido sanarme de mi ceguera del ojo derecho que fue provocada por una trombosis posterior a un golpe sufrido en una manifestación el 2012.

También podemos apreciar, en estas imágenes, la creación de libros, siempre en autoediciones, este libro azul es un libro que hicimos con la escuela en La Pintana de poesías de niños y niñas junto a sus familias. Acá vemos un afiche sobre Estética de la liberación, seminario sobre marxismo con Dussel. Charlas, revistas, las dos revistas que tenemos. Diplomas de extensión, que hemos tenido que abandonar por los altos costos que que exige nuestra universidad a los interesados, vamos a abandonar la práctica del diplomado que es muy caro, así que trataremos de organizar otro tipo de iniciativas de extensión, más económicas para los interesados. Los diplomados tienen ahora un costo de casi 900 mil pesos, entonces la realidad económica no lo permite.

Convenios, en esta foto se puede apreciar la sala **(no se entiende 2:22:07)**<sup>107</sup> llena de gente, nos queda chica. Y eso, sería todo.

Nuestra práctica. La cosa importante que hay que decir, creo yo, y con esto terminamos, es que CIELA no ha contado prácticamente con financiamiento directo o estable, continuo, salvo el financiamiento extraordinario que nos entregó este año la Facultad y el VID, pero no ha contado prácticamente con financiamiento de la Facultad. Es más, debo denunciar públicamente, en este minuto, que nosotros en la Conferencia del Congreso sobre Estética de la Liberación obtuvimos por inscripciones casi un millón de pesos y el Departamento de Música no los ha entregado y se niega aún a entregarlos. Lo denuncié públicamente, ya lo denuncié en la sede correspondiente, sin mayores resultados, y ahora lo denuncié acá. Es decir, hay mucha irregularidad en nuestro departamento, lamentablemente. Con eso terminamos, ese es CIELA, es un centro, la verdad, que está generando esta experiencia de trabajo en los límites, en la frontera y su actividad ha sido bastante rica y esperamos lo siga siendo.

Muchas gracias.



104. Posterior consulta al profesor Martínez nos indicó que posiblemente lo que quiso decir es "sagrado para los mapuches Kallfü.

105. Posterior consulta al profesor Martínez nos indicó que posiblemente se refiere a la profesora "Arruzza".

106. Posterior consulta al profesor Martínez nos indicó que posiblemente el número de la Revista a que se refiere es el "1".

107. Posterior consulta al profesor Martínez nos indicó que posiblemente se refiere a la sala Cirilo Vila.



**Convocatoria Primer Coloquio Interregional CIELA**

La cuestión de la **identidad del arte en Latinoamérica: Oralidad y Artesanía.**

Convocamos a **debatir y reflexionar** en torno a estas problemáticas tradicionalmente soslayadas, **desde una mirada creativa** y que nos sea **propia** como habitantes de **nuestro continente**. **Incluiremos** también propuestas artísticas que estén en este marco para así **construir una red** de investigadores y artistas que sustente **nuestros tránsitos, intercambios y construcciones.**

<b>Oralidad</b> 'Valor artístico de la oralidad en el horizonte estético de Latinoamérica'	<b>Artesanía</b> 'Construcciones apócrifas en torno a un arte marginal.'
---	---

Convoca: Centro de Investigación en Estéticas Latinoamericanas  
19 y 20 de Junio, Departamento de Música Recepción de textos hasta el 30 de Mayo  
de la Facultad de Artes Uchile [cielauchile@gmail.com](mailto:cielauchile@gmail.com) - 81355265

## DISCUSIÓN PONENTES Y PÚBLICO

**Eleonora Coloma:** Invitamos a los núcleos a subir, por favor. Fasma, Semiótica, Teatro y Educación, Taller Interdisciplinario.

**Tania Ibáñez:** No crear estos archipiélagos, mini archipiélagos. No... como caigan. Vamos a comenzar este último momento de discusión en que estamos todos invitados a participar, a preguntar, a conversar; y también entre ustedes si hay preguntas... ¿puedo empezar? Hay una cuestión que a mí me tocó, me gustó mucho en general de las presentaciones, y que tiene que ver con la comunicación, con la comunicación hacia otros y junto a otros. En ese sentido, **las diferentes propuestas implican una puesta en valor de lo prediscursivo, de lo que todavía no está en la palabra, en el verbo; donde hay interlocutores o destinatarios -como quiera que se llame- audiencias.** A mí me gustaría saber cómo han vivido estas experiencias en el ámbito de lo prediscursivo, de la comunicación que cuesta poner en palabras, sobre todo porque estamos hablando de diferentes entramados culturales, por llamarlos de algún modo, en que se manejan distintos códigos. Por aquí se mencionó la importancia que desde diferentes lugares haya un lenguaje común. Pero cuando el lenguaje todavía no llega a la palabra, qué es lo que pasa con eso, cómo se ha producido eso. Yo que vengo del ámbito de la música y pertenezco también al contexto de la academia, me puedo dar cuenta que una de las cuestiones más complejas es la comunicación de lo que está antes del verbo. De alguna manera, eso fluye de una manera mucho más fluida, valga la redundancia, fuera de la academia. Y hay, me parece, dos tipos de léxicos. Creo que Nicholas Cook hablaba de una debilidad léxica al interior de la academia con todo lo que tiene que ver con emociones, sensaciones... entonces, para mí es muy importante ese tema y me gustaría saber cómo lo han experimentado las diferentes experiencias que aquí se han presentado.

**Ponente 1:**<sup>108</sup> Sí, perdona. Me gustaría partir comentando respecto de eso porque, de alguna manera, creo que en gran medida, algo que también está en la pregunta que tú haces, Tania, tiene que ver con algo que señalaba la Lorena en la exposición que hacían del núcleo de ellos, que creo que, hasta cierto punto, está un poco repartido también en todos los núcleos que es esta captura en la que estamos a un nivel cultural, pero también histórico; y también a un nivel en muchos casos disciplinar respecto de las divisiones que generalmente hacemos dentro de la... y dentro de esas divisiones hay también unos procesos de naturalización de dónde situamos ciertos títulos en esta división. Entonces, cuando uno dice academia, claro, la academia es el lugar del pensamiento, el lugar de lo teórico, el lugar de lo formal, y por lo tanto, en ese sentido creo que esa captura tiene mucho que ver con una cierta toma de partido o de posición por algún lado que sea. Lo decía Lorena, o yo soy práctico o soy teórico, o soy académico o soy anti-académico, o estoy dentro de la academia mirando para afuera o estoy dentro mirando para adentro. Entonces, **yo pienso que gran parte de lo que yo puedo ver en los núcleos que se han presentado -no solo hoy, sino que también en las otras... y que me parecen fundamentales e interesantes de este encuentro- tiene que ver con que, pareciera ser, que la academia es menos académica de lo que uno cree, sobre todo viendo lo que hemos visto durante esta semana. Justamente, pareciera ser que lo que estamos haciendo dentro de la academia tiene lugares bastante particulares: desde jugar videojuegos hasta hacer performance o leer libros piratadamente.** Entonces, ahí una de las cuestiones en donde a mí me llama la atención que pareciera ser que estamos súper desfasados es en cómo estamos pensando nuestras propias prácticas. Me refiero a que muchas veces estamos haciendo cuestiones que son mucho más rayadas -por así decirlo- que lo que reconocemos a la hora de decir aquello, y que seguimos pensando en la lógica de la academia. Pareciera ser que es una especie de mochila que tenemos

108. Posiblemente intervención de Camilo Rossel.

109. Posiblemente intervención de Jorge Martínez.

110.. Posiblemente el profesor se refiere a Jean-Luc Nancy.

que cargar y pedir perdón cada cierto tiempo y autoflagelarnos por ser de la academia. Me parece que este tipo de espacios nos sirven para mirarnos en esa lógica. Me llamaba mucho la atención lo que señalaba Lorena porque creo que es una de las cuestiones que -en lo personal y, por lo menos, en los grupos en los que yo me muevo de relaciones con académicos- es lo que estamos pensando y trabajando todo el rato también, justamente esta división tan articulada que en muchos casos no se hace, sino que se piensa y se discursiviza respecto de lo teórico y lo práctico, por ejemplo. De cómo hay un límite que se tiene que respetar y "no, yo vengo de lo teórico, entonces digo cosas, pero no hago cosas". Entonces, "no, yo vengo de lo práctico, entonces no me sirve leer y yo en realidad aquí no estoy para que me enseñen a leer y voy a hacer cosas, y voy a poner mi cuerpo...". Justamente, creo que ese núcleo de división es lo complejo que muchas veces, a mi juicio; no sé si respondo lo que estás preguntando, pero creo que esta es la base de lo que preguntas. Me llama la atención porque **lo que se presentó desde el principio hacia el final involucran procesos de investigación, sin duda, de producción de conocimiento, que tienen discursividades mucho más complejas que lo que tradicionalmente uno suele comprender. Y eso también creo que es importante, no caer en la lógica de que el cuerpo en movimiento es una cuestión mucho mejor que la palabra dicha, porque son lugares diferentes, o de trabajo práctico diferente. Escribir un texto también es un practica que involucra otras cuestiones.** En ese sentido, creo que lo que se ha demostrado acá, lo que nos dan cuenta espacios como estos, tiene que ver con que efectivamente somos una complejidad de prácticas, y en esa complejidad de prácticas las lógicas discursivas son múltiples y complejas, y no es posible articularlas ni teóricas ni prácticamente siempre, a mi juicio. En eso también yo me cuido de caer en esa especie de histeria posmoderna contra la palabra y contra el texto, porque creo que esa palabra y ese texto también es una manera de articular una práctica.

#### Ponente 2:<sup>109</sup>

Yo comparto en parte lo que afirma Camilo. Yo estudié mi pregrado en Francia y después hice un posgrado en Italia. Y en esos países tan propios de la academia nunca escuché el término "academia" con la autorabilidad o autoridad fundante con que lo escucho en Chile, la verdad. Entonces, pareciera ser, por lo menos en mi experiencia personal, que el concepto de academia como un concepto naturalizado, cristalizado, no lo escuchaba en Europa. Entonces, creo que **este concepto naturalizado de la "academia" no habla de una realidad colonizada.** No habla de un "centro sin relato, y un relato sin centro" para seguir el modelo de Gabriel Castillo. Entonces, pareciera ser que el único relato es el de esta academia, pero es una cuestión claramente política. Hablando con los colegas mapuches de la comunidad Lago Budi, justamente lo que dice Camilo, para ellos el lugar de la palabra es un lugar de gran importancia, no solamente intelectual -también intelectual- sino mítica. Es decir, no es que uno va a la comunidad en el rito y ahí lo que encuentra es el cuerpo expresándose sino que todo lo contrario, ellos reivindican este modo de hablar mapuche que es circular, elíptico, y se saben la historia de los mapuches, la historia de los cahuines, de los grandes concentraciones, parlamentos que hacían en el año 1920 donde habían tres mil, quinientos, cinco mil oradores y partían con tres días en que los viejos contaban los sueños, los narraban, no los vivían. Entonces, hay una forma de narratividad ahí, elíptica, si ustedes quieren, no directa, que **también reivindica un modo de una academia que no es la academia eurocéntrica. Es otra academia. Yo creo que lo que hacemos aquí es configurar otras academias.** Ahora, para los músicos es particularmente crítico el tema porque, yo pienso todavía, y hay una cuestión semiótica ahí detrás, que lo esencial de la música es lo prediscursivo, o sea, lo aspectos indiciales de la música. La música dice por su indicialidad, quizás más que otras disciplinas, no lo he visto con profundidad. Quizás, en ese sentido, esta arte que es tan abstracta, que pareciera que no tiene un cuerpo, que pareciera vivir en un tiempo, que se politiza como una máquina de engañar el tiempo, en realidad vive en esta prediscursividad y en un ex-cribir el cuerpo de éste, en los términos **(no se entiende 2:35:58)**<sup>110</sup>. Pero eso no tiene que ver con la academia, tiene que ver con una forma de vivir la música, disciplina que es eurocéntrica, finalmente, para nuestras prácticas. No hay en las prácticas amerindias el concepto de música.

**Ponente 3:**<sup>111</sup>

Primero que nada, a nombre de mi país me disculpo por las computadoras armadas... es México<sup>112</sup>, este... lo siento. Hay algo muy interesante que me parece que es un tema que transversaliza algunas de las preocupaciones de los diferentes núcleos y que tiene que ver con tu pregunta respecto a la comunicación. Efectivamente, la tradición cartesiana, que es una tradición que va a formar muchos de los programas educativos; esta separación, que ya comentaba Lorena, de mente-cuerpo, la separación del sujeto con el objeto. Pero también hay una consecuencia muy importante, **no solamente padecemos esta separación mente-cuerpo, sino que también la separación intersubjetiva, entre cuerpos y del cuerpo con el espacio. Eso nos lleva a plantear el problema ahora en términos de institución, cómo construir estos canales comunicativos si, por un lado, está en la posibilidad de pensar lenguajes comunes donde diferentes áreas puedan discutir temas diferentes enfocándose en un lenguaje común; pero también tiene que ver con el desarrollo de prácticas dentro y fuera de la institución que permitan transversalizar procesos y crear ámbitos comunes de diálogo.** Sugerir esta ruta, sin necesariamente proponerla como solución, es muy interesante, porque sí hay algo que en la academia no estamos -y hablo en términos generales, con todos los errores que ello implica- **en la academia no estamos acostumbrados a hacer este tipo de ejercicios dialógicos para tratar de ver problemas y temas comunes, pero también problemas y temas diferentes.** Es muy interesante cómo algunas academias, por ejemplo, han desarrollado estas prácticas de tal manera que, si uno va a un encuentro, o uno va a un congreso, simultáneamente el ponente tiene un replicante, entonces no hay ponente y no hay necesariamente un replicante. Y eso ocurre en muchas academias como en Alemania, Estados Unidos, porque están acostumbrados a dialogar. Entonces, si alguien presenta una idea hay un otro ponente en la misma mesa que va a replicar esa idea. En Latinoamérica es difícil que eso se lleve como una práctica necesaria, pensar en la réplica, pensar en cómo el otro me observa, pensar cómo el otro piensa lo que yo pienso y cómo el otro cuestiona lo que yo pienso. **Ese tipo de ejercicios, como el que ahorita estamos haciendo, por ejemplo, de crear un espacio dialógico donde podamos discutir desde diferentes lugares temas comunes, me parece que es una necesidad institucional que debe transversalizar necesidades desde la institución a sus académicos y alumnos, y de los académicos y alumnos como una exigencia hacia la institución: construir estos canales y espacios que permitan, necesariamente, este tipo de espacios de discusión. Sería muy interesante.** Yo lo he visto en algunas academias en México, por ejemplo, el Instituto de Investigaciones Filosóficas -y sé que la palabra que voy a utilizar suena fea y tiene muchas cargas ideológicas- pero, por ejemplo, en ese instituto, que es el único en la UNAM que lo hace, los académicos están obligados a reunirse una vez a la semana, para diferentes académicos presentar ante la misma comunidad sus avances de investigación, y discutir desde ahí sus avances de investigación. Yo pienso que -insisto, la palabra adecuada no es obligación- en términos de necesidades formativas, ahí hay una ruta interesante. Estar acostumbrados a interactuar con los otros cuerpos, con los otros espacios comunes. Al final, la academia, esta división entre teóricos y prácticos, mente-cuerpo; lo que constituye son parcelas donde los académicos ya no están acostumbrados a ver a los otros académicos y cada quién trabaja desde su propia parcela y cada quién se defiende desde su propia parcela, y como tú no eres de la misma parcela, entonces no podemos dialogar. Creo que ese es un ejercicio que las instituciones, necesariamente si queremos avanzar, tenemos que **reconocer que el conocimiento es intersubjetivo, y si no es desde la intersubjetividad emergida del diálogo, es muy difícil superar estos límites.**

**Ponente 4:**<sup>113</sup>

Muy breve. Dos cosas, una relativa al trabajo de Macarena y de Rolando y entiendo que de más colegas. No sé si todas las personas que están vieron el trabajo, en todo caso está acá

111. Posiblemente intervención de Julio Horta.

112. Este comentario lo hace el profesor, en respuesta cómica a un comentario, también en tono humorístico, que anteriormente hizo el profesor Martínez, antes de su ponencia.

113. Posiblemente intervención de Héctor Ponce.

114. Posiblemente intervención de Héctor Ponce.

115. Posiblemente intervención de Richard Danta.

en el museo. Entiendo que no precisamente por el encuentro, sino que porque ya estaba en esta sede del museo. Es interesante, porque precisamente acá se cruzan lugares de la teoría y la práctica como compartimentos que antes eran estancos, que impedían tránsitos o flujos. Pero más interesante, porque hay una doble instancia a nivel de cuerpo como materia sensible, digamos como base de nuestra experiencia sensible con el mundo, pero al mismo tiempo en la generación discursiva, la generación de figuras discursivas con el cuerpo que lo vuelven bien interesante. En algún momento, me imagino, habrá instancias para discutir mayormente sobre el trabajo. Quisiera detenerme esta primera parte sobre el comentario de los colegas, el trabajo de los colegas. Cuando Lorena expone con su grupo se vuelve muy nítido el lugar de la necesidad, o diríamos la urgencia, que hay entre el sacudirse de algunas aduanas intelectuales o ideológicas que hacían pensar en un tiempo en la imposibilidad de que la gente transitara a través de saberes, prácticas diversas, en un curso como el que ustedes proponen. Me parece muy interesante, e incluso vi parte del trabajo de ustedes en el zócalo del departamento, así que creo que es un proyecto que deben seguir trabajando, desarrollando. En el caso del proyecto CIELA, del núcleo, ya sabía de la existencia del núcleo y me parece que hay algunas expresiones interesantes ahí que deberían redituarse en otros temas de trabajo, de discusión; desde lo latinoamericano. El segundo punto que quería señalar es que, efectivamente, cuando se habla en la entrada, la pregunta que propones y el primer desarrollo que aborda Camilo, tiene que ver bastante con nuestras prácticas ancestrales y divisiones que hay a nivel de tribus al interior de la Facultad. Y es porque todavía, lamentablemente -y es lo que a mí más me molesta de una Facultad como la Facultad de Artes-, es esta pelea cotidiana que hay entre gente que tiene una visión súper religiosa de las cosas y personas que están trabajando entendiendo que el trabajo del arte en la universidad exige también adecuarse a ciertos contextos que exigen esto mismo, el diálogo, la discusión. Precisamente la gente que más anima el diálogo y la discusión es la que no está dispuesta a someter su punto de vista a un ejercicio de tensión o de criterio. Hay gente que solo quiere escucharse, entonces a mí no me llama la atención, sino que creo que es un punto contra el cual nosotros tenemos que ir. Hay que generar instancias como estas donde la gente que está enojada, por ejemplo, que no vino, que dé la cara y que venga. Que discutan y que no se encierren, es decir, que no se enojen. A mí me parece que eso va a quedar como referencia de este encuentro, toda la gente que no estuvo porque creen que con bajarse del encuentro y no venir, en realidad hacen algo muy importante. A mí me parece que hacen algo lamentable porque la academia es un espacio de disenso. Es un espacio de discusión permanente. Si nosotros no caemos en ese espacio de discusión, nos convertimos en un grupo sectario, religioso. Es para otra discusión el tema de los grupos de poder al interior de la universidad.

**Tania Ibáñez:**

Tenía antes la palabra...

**Ponente 5:**<sup>114</sup>

Perdón...

**Ponente 6:**<sup>115</sup>

No, es cortito. Es un poco levantar lo que me parece que hay detrás de lo que se viene diciendo, de lo que se viene mostrando, y creo que tiene que ver con qué entendemos como conocimiento. Hoy planteabas "lo prediscursivo" y ahora vas de la comunicación. Pero la palabra es solamente un dispositivo de construcción de conocimiento. El tema es que, ¿qué es el conocimiento? Y **el conocimiento en realidad es una mirada sobre el mundo que estaba ligada intersubjetivamente. Y la palabra obviamente es un dispositivo de producción y de poner en común conocimiento. Pero la imagen también lo es. Voy a hablar de la imagen porque es lo más cercano, pero el cuerpo, el movimiento, la música, el sonido también lo son.** Entonces, la imagen, culturalmente, construye conocimiento, presenta conocimiento, y a veces es un espacio de impulso, de conflicto, de lucha, de negociación a veces, por el conocimiento. Claro, qué pasa, la academia parece que valida algunos dispositivos de construcción del conocimiento y no todos. Entonces ahí es donde quiero yo; los que venimos de una academia más tradicional, eurocéntrica si se quiere, tratamos muchos de acercarnos a otra forma de la academia, por ejemplo, la creación artística. Y tratamos de dialogar, y creo que el trabajo que presentó Lorena hoy evidencia eso, pone en crisis en el hacer estas conflictividades de cuáles son los espacios de control

de las diferentes formas de construcción del conocimiento. Pero creo que -y esto en el núcleo de semiótica está muy claro porque además es parte de la praxis del núcleo- el pensar, el hacer y el hacer pensando. Pero qué pasa cuando los que estamos más de un lugar tradicional colocamos, por ejemplo, en las referencias de un paper, una pintura, o una película, o una fotografía. Nos cuestiona. Porque se dice, no, en eso hay una lectura interpretativa, es inestable, pero el texto de Hegel es estable. No, el texto de Hegel no es estable. Un paper no es estable. O sea, yo hago una lectura y que obviamente la academia también históricamente ha generado algunas lecturas validadas y uno se agarra de ahí para que el colega no nos discuta. Pero, en definitiva, a veces, la relación con la imagen puede ser mucho más fructífera. No hablo a nivel de inspiración, hablo de la visión del mundo que me está presentando, que también es una forma de construcción de conocimiento. Por eso creo que es algo muy incipiente, en algunos lugares, no es algo que esté ni siquiera problematizado, pero creo que ese sería el verdadero hecho político en la academia. Es decir, **aceptar que hay otras formas de conocimiento y generar vínculos de diálogo que serían más bien de dialogismo con eso, de construcción en conjunto con las limitaciones y con los conflictos que eso implica.** Pero ese es un deber que tenemos, y creo que el acercarnos los que tenemos una sensibilidad, o por lo menos trabajamos con dispositivos más tradicionales, con aquellos que trabajan con dispositivos creativos; pensando que la creación en el ámbito universitario no es lo mismo que la creación fuera del ámbito universitario -no mejor, ni peor, pero implica determinadas cosas- podríamos llegar a que lo que planteaba hoy Lorena no fuera lo común. Que realmente el estudiante pudiera transitar con menos dolor, o al menos costándole menos, el poder vincularse y crear, construir formas diferentes de conocimiento, dialogadas y conflictuadas, por qué no. Un poquito me parecía que podía aunar las preocupaciones y los sentires de mucho que se dijo hoy. Lo paso a... ¿Lore?

**Tania Ibáñez:**

Muchas gracias. Además, Lorena, si podrías tomar también el tema... cuando tú hablabas recordé a los mediadores, al académico docente como mediador. Ustedes también en el proyecto Fasma hablan de... no, ustedes no eran. Era teatro con formación de los actores como mediadores, también. A ver si pudieras meter...

**Ponente 7:**<sup>116</sup>

Sí. Voy a tratar, creo que sí se puede. Estaba escuchando todo desde tu pregunta y se me vino inmediatamente este problema del decir, del lenguaje, de la lengua, de la comunicación en torno a cuando las cosas dejan de decir lo que decían. La palabra escuela en su origen griego es "lugar de tiempo libre" y, si uno lo piensa, la escuela en su dimensión que cruza nuestra cultura es todo lo contrario, actualmente, a un lugar de tiempo libre. Un lugar de tiempo libre para las personas es el momento en que salgo de la escuela, que salgo de la academia, llámese el que está siendo estudiante, académico o funcionario. Su vacación, su tiempo libre está afuera de ese sitio, de esa jornada. En una escuela más fácil verlos son en el recreo, en las corporalidades de los niños y las niñas. Yo trabajé harto tiempo el área de filosofía con niños y niñas, y era muy interesante ver -no sé si interesante, también terrible- en el recreo, que uno podía estar parado, la profesora que fuera, y sonaba el timbre y los niños arrasaban no más. Como son los niños, como tienen cierta libertad corporal todavía, sonaba el timbre y ahí estaba lo libre; no en la escuela sino en el paréntesis de la escuela. Y eso también pasa en el nivel de la universidad. **La universidad pierde el sitio de origen, que eso nos tiene que mover a todos en términos éticos, es un espacio de tiempo libre para pensar y para crear.** Y es un privilegio ético. Si uno piensa... no sé. A mí me parece bien impactante -quizás impactante es exagerado- no sé, depende del día. En Gómez Millas están haciendo muchas construcciones y ahí la jerarquía -yo considero- clasista que se puede visualizar es muy fuerte, porque en el fondo uno ve que las personas haitianas están

116. Posiblemente intervención de Lorena Herrera.

117. Posiblemente intervención de Camilo Rossel.

trabajando en la construcción del suelo del campus, que es poner esos adoquines, uno por uno. Después vienen los chilenos que están trabajando en la edificación. Y después vienen los estudiantes que están alrededor de eso los días viernes, haciendo la fiesta de los viernes. Y los profesores y profesoras que nos movemos y los auxiliares que limpian el espacio. Mientras uno está en un espacio de libertad, que es la escuela, lugar de tiempo libre, pensado para pensar y crear; hay otro que está construyendo y limpiando ese lugar para que uno piense y cree. Pero uno siente que está en una función determinada en ese espacio, y que fuera de ese espacio está el tiempo libre. Entonces yo creo que ahí uno de los llamados más potentes a movilizar es recuperar lo que está nombrando "la escuela", que es ese lugar de tiempo libre que tiene una connotación ética, que uno está ahí con una libertad que no tienen otros. El ejemplo más claro que se me viene también, en el auditorio de Las Encinas. La persona que prepara y limpia el auditorio, también me decía que le pasaba que a veces ella dejaba todo listo y los estudiantes no entraban a las clases y que ella los iba a buscar y les decía que fueran a clases. Y me decía "porque yo estuve limpiando toda la mañana, para que esté limpio, para que ellos entren". Y ellos entran, pero también en la lógica asistencialista, "ah ya, tía, voy a entrar, tía". Tía. "La tía me manda, entro", pero hay un conflicto ético ahí también, porque la tía me manda y yo entro, y la tía está limpiando para que tú entres, donde probablemente los hijos de esa tía no van a entrar. Entonces, todo esto parto desde lo que tú nos planteabas, el tema de la palabra, de la comunicación, del lenguaje. Cuando olvidamos el origen de la palabra, olvidamos también el lugar. Y olvidamos nuestro lugar y olvidamos el problema de la decisión ética de estar ahí y solo pasamos. Yo creo que todas estas experiencias tienen un soporte político muy interesante, que nos sitúan en un presente que nos hacen pensar. Y ese pensamiento supera la razón. El razonamiento es situarse en los códigos que nos da una cultura y el pensamiento es deconstruir ese razonamiento. A mí me parece que ese es el logro más importante éticamente que debe tener una universidad, la deconstrucción de ese razonamiento en función ética, para aquellos que no tienen ese tiempo libre para estar ahí y preguntarse, por ejemplo, por qué los matemáticos no están juntos con los músicos si pensamos en Pitágoras. O por qué los estudiantes de danza no están con los de biología, si pensamos en el cuerpo, en la anatomía. Yo creo que a mí me gustaría mucho que la Universidad de Chile empezara a cuestionarse eso y no qué Facultad se queda con qué carreras, para tener qué cantidad de matrículas, que me aseguren qué cantidad de ingresos para mantener un círculo vicioso de algo que está de pasada. O sea, la universidad es un espacio de pasada para tener un título, de pasada para tener una carrera académica, de pasada para mantener a mi familia como persona que trabajo el aseo dentro de ese lugar. Que deje de ser un espacio de tránsito y se sitúe me parece que sería algo que, de alguna manera, nuestros proyectos comparten.

**Tania Ibáñez:**

Gracias Lorena, ¿Camilo?

**Ponente 8:**<sup>117</sup>

Sí, mientras hablaba ahora Lorena me acordaba de una famosa frase de Rancière respecto de la pobreza, finalmente el pobre es aquél que no puede elegir en qué cansarse. En ese sentido, a propósito de la lógica de este espacio de pasada, porque agregaría a ese espacio de pasada que también para muchos académicos se está transformando la universidad en el espacio de pasada para poder articular ciertos proyectos personales que también tienen un rédito fuera. El espacio de pasada para luchar por ciertos territorios o tribus particulares, etc. Nos hemos olvidado efectivamente de ese lugar por el cual originalmente pareciera ser que uno está acá y, en cierta medida, eso -retomando lo que dice Rancière- ha hecho que la universidad se empobrezca cada vez más, porque pareciera ser que nadie está en la universidad porque elige estar. Y nadie está trabajando en la universidad cómodamente en lo que debería o lo que quisiera estar haciendo. Entonces, en ese sentido, creo que también hay ahí una cuestión fundamental en cómo enfocamos ese tipo de trabajos respecto de... e incluso, lo mismo que señalaba Lorena, de los límites que muchas veces le ponemos a las disciplinas. De hecho, es muy curioso que cuando se señala la interdisciplina la primera mirada que nosotros tenemos respecto a ella es vincular las carreras dentro de la Facultad, pero generalmente no se suele pensar en otras carreras fuera de la Facultad como interdisciplina. O muy raramente. O, incluso, cuando

pensamos en la interdisciplina en los talleres, por ejemplo, la distribución de profesores respecto de estudiantes; evidentemente juntarnos entre varias disciplinas, pero tiene que haber, si hay estudiantes de música, un profesor de música. Porque el profesor de música es el que está autorizado a dialogar con el estudiante de música. Entonces, volviendo a Rancière y esa figura del maestro ignorante, no podemos pensar la lógica donde a lo mejor un profesor de música le dice qué hacer a un estudiante de diseño teatral, porque si no hay un diseñador teatral que realmente esté capacitado, autorizado... entonces, también nosotros muchas veces, nuestras prácticas, ni siquiera en nuestros discursos, sino que en nuestras prácticas reproducimos un sistema de parcelación que, más allá de los problemas políticos actuales que hay, que sin duda también son problemas de parcelas, hasta cierto punto de partidos dentro de nuestra Facultad; reproducimos en nuestras prácticas disciplinares esas parcelaciones. Finalmente, la exclusión del otro por un conocimiento especializado. Como que los compositores son solo los que pueden hablar de composición, los actores los que pueden hablar de actuación, etc. Entonces, en ese sentido, también a propósito de algo que se señalaba antes, **el problema de la concepción del conocimiento como un lugar intersubjetivo. Y ese lugar intersubjetivo que es complejo cuando lo empezamos a mediar con conocimientos especializados, con procedimientos especializados. Porque, finalmente, los conocimientos de una disciplina son altamente procedimentales.** Entonces de ahí que me parece súper interesante que todas estas prácticas que hemos estado discutiendo esta semana, justamente ponen en tensión el procedimiento tradicional de las disciplinas. Y ponen en tensión ese procedimiento para entrar en un terreno en donde no es tan claro el procedimiento, y donde efectivamente no es tan claro quién es el que tiene derecho a hablar y a juzgar sobre ese procedimiento, que en la cotidianidad pareciera ser muy clara esa separación, quiénes tenemos derecho a hablar sobre ciertas cosas o no. Por eso a mí me parece interesante que este lugar de pérdida de las jerarquías, y creo que, también a propósito de lo que dice Lorena, me parecería muy interesante ese avance en una pérdida de la jerarquía en otros sentidos también. Jerarquías que sobrepasan los límites de lo académico, que van hacia la pregunta con respecto de cómo estamos construyendo comunidad también con aquellos que están empobrecidos en su hacer dentro de este espacio porque están haciendo cosas que no eligen hacer, y que posiblemente nosotros no elegiríamos hacer si estuviéramos en su lugar también. Creo que ahí hay una cuestión que rescato de esto que se dice que **es altamente ético estar pensando en este lugar, y estar realizando esto. Y por eso, volviendo sobre algo que decía Héctor, me parece muy cuestionable éticamente restarse de lugares y espacios como este, porque efectivamente acá es donde construimos universidad.**

**Tania Ibáñez:**

¿Jorge?

**Ponente 9:**<sup>118</sup>

Sí, yo estaba pensando en el hecho de que nosotros tenemos una compañera en CIELA, Paloma Griffero, que está cursando el Magíster en Psicología educativa. Ella tiene más de 20 años en experiencia pedagógica con la infancia, en este momento está en ese lugar trabajando en una escuela de Recoleta. Una escuela en cuya clase tiene más de doce nacionalidades diferentes. Es la realidad. Entonces, qué sucede ahí. Sucede, que ella entró por un resquicio legal al Magíster en Psicología educativa, porque en la Universidad de Chile el Magíster de Psicología educativa está prohibido a los profesores, solo psicólogos. Y sobre qué hablan los psicólogos. Obviamente, los psicólogos en el pregrado, como en muchas carreras, tienen una teoría crítica. Eso no lo digo yo, lo dice Carlos Pérez Soto, en su libro " Sobre un concepto histórico de Ciencia", como decía, las carreras de pregrado, en esas escuelas, tienen y mantienen un marco teórico que opera como axioma y que no puede ni deber ser falseado por la comprobación empírica...es más, en el caso hipotético

118. Posiblemente intervención de Jorge Martínez.

119. Posiblemente intervención de Iván Insunza.

que los fenómenos encontrados no pudieran ser explicados desde ese dado marco teórico, entonces deben ser descartados como anomalías...con santa paz del señor Popper. O sea, el caso, que de alguna manera rompe la teoría, debe entrar en la teoría. Allí hay un gran tema. Ella habla del error. El error, desde Foucault es un errar, es un divagar, es un buscar, es un caminar. Y evidentemente, en este concepto de teoría crítica que organiza el pregrado, organiza la carrera, en la adecuación y en la búsqueda de perfección de esta teoría crítica, obviamente ahí el errar y el error no existe. Pero el error además es el otro, el error es la apertura al otro, el otro siempre es un error. Para los niños peruanos de la escuela de Recoleta, los niños bolivianos son un error. Obviamente para los chilenos, los niños haitianos son un error también. Entonces, el problema es que nosotros estamos leyendo el error como equivocación. Y esto nos viene de que trabajamos con teorías críticas no cuestionables, o sea, trabajamos desde las carreras. Eso es como esta cosa, este ejercicio físico. **Creo que lo propio de una Facultad... o sea, facultad es posibilidad; lo propio de una Facultad es eliminar las carreras. Derechamente. Eliminarla, en cuanto las carreras son canales que están organizados desde una óptica de servicio a una determinada situación de clase en la que el valor no es el valor de uso, no son las necesidades de las personas, sino que el valor económico.** Y por lo tanto, régimen de competencia y valores. Y sacamos afuera lo humano de toda esta historia. La centralidad del error, entonces... esto que estamos viviendo nosotros, nosotros todos somos errores, yo soy un error como CIELA para la Facultad. Camilo Rossel en cuanto a músico es un error para el Departamento de Teatro. El taller que ustedes hicieron es un gran error! Hay mucha gente de la Facultad que está muy preocupada de esto, porque son todos errores. Estamos llenos de errores. Pero resulta que no puede haber conocimiento más que en el errar, en el buscar, en el otro. Es el otro el que nos produce una mirada, un contraste de mirada. Claro que esto es tremendamente político. Evidentemente, este encuentro no es sólo un encuentro teórico, disciplinario. Es profundamente indisciplinario. Es decir, el margen de indisciplinación que ustedes están asumiendo es profundamente político. Y esto tiene, obviamente, dentro de la Facultad, fuerzas contrarias. Y yo creo que es importante que esto se desmonte, porque muchas veces estas situaciones políticas de no considerar el error y el errar como una práctica del conocimiento, si no hay conocimiento sin error; parece ser evidente. Lo que hay sin error es policía. Entonces, una Facultad que ha funcionado como policía. Claramente, está haciendo estas prácticas académicas, nada más.

#### Público 1:<sup>119</sup>

Hola, muchas gracias. Quisiera hacer un pequeño contrapunto, que a lo mejor va a ser ingenuo, pero me imagino que quien quiera tomar la palabra me podrá sacar de esa ingenuidad. Uno no podría sino celebrar todo este tipo de iniciativas, estar de acuerdo, fascinarse con las posibilidades que se dan en esos intersticios, en esas rupturas, en esas correcciones de frontera, etc. Sobre todo a nivel de pregrado, porque la Universidad hace tiempo viene estimulando esto entre los académicos, pero no sé hace cuánto a nivel de que efectivamente los estudiantes tengan esas experiencias que los lleven por un camino en este sentido. Pero me surgen todo el tiempo las preguntas contrarias que no sé si fueron abordadas, están siendo abordadas, o quizás se piensa que vendrán más adelante. Por ejemplo, da la sensación de que lo disciplinar, a propósito de lo que decía Camilo, que los problemas disciplinares ya no tuvieran la misma validez, la misma... como que necesitan estar en vínculo para validarse de alguna manera. Y también me surgió, también se me vino Rancière a la cabeza con esto de que a veces la distancia cuando se intenta superar se crea. Entonces, también yo digo, quizás un estudiante de teoría, puede tener todo el derecho a resistirse a revolcarse por el piso, a cantar... ¿no? Digamos, yo entré a una carrera de teoría, quiero leer, quiero escribir, quiero investigar. Y en ese sentido veo también dos peligros, la posibilidad del adelgazamiento de la reflexión en el caso de la teoría, y el peligro de someter al arte a un régimen que no le es propio, como el de la investigación... es decir, pedirle al arte que empiece a tener rendimientos que no necesariamente debiera tener. Por eso digo que puede ser un poco ingenuo, porque no sé si esto ha sido abordado, se va pensando en paralelo, o quizás simplemente por una cuestión política no es el momento todavía de pensar esos problemas. Eso.

**Ponente 10:**<sup>120</sup>

Te puedo contestar yo. Yo soy compositor y musicólogo, tengo las dos prácticas. En el ámbito de los compositores yo soy considerado un excelente musicólogo. Y en el ámbito de los musicólogos soy considerado un compositor de importancia. Es decir, existe el ninguneo en ambos campos. Yo te puedo decir, con total propiedad, que hoy día, la práctica musical, real, de la sociedad real, no necesita, o no requiere, una gran cantidad de los conocimientos que nosotros estamos entregando. O sea, un músico hoy día puede sobrevivir en Chile como músico, en práctica estrechamente disciplinaria, conociendo el 10% de lo que nosotros estamos enseñando. Y eso los músicos que están aquí, saben que lo que yo estoy diciendo no es una brutalidad. Es decir, de alguna manera, el mundo nos está llenando de errores, porque el mundo es un error también. El mundo no se pliega a nuestras medidas disciplinares, entonces lo que nosotros estamos haciendo aquí es asumir el riesgo de poner en crisis nuestras teorías críticas. Nada más. Y pensar que nuestro lugar de trabajo debe ser capaz de ello. No porque nosotros genialmente la hayamos descubierto, sino porque el mundo golpeó a nuestras puertas de manera brutal y violenta, y tenemos que hacernos cargo. Yo creo que el teórico que escribe y piensa puede estar perfectamente asegurado en esa praxis de la escritura y el pensamiento, no necesita revolcarse por el suelo -yo no me revolcaría jamás por el suelo, la verdad-. Sin embargo, no puede pensar que esa práctica es superior a aquél que se revuelca por el suelo. Yo creo que eso está afuera. Y no puede tampoco pensar que quien se está revolcando en el suelo no está produciendo conocimiento de gran importancia, incluso importancia profesional, incluso importancia monetaria, finalmente. Yo creo eso no más.

**Ponente 11:**<sup>121</sup>

Yo, a propósito de tu pregunta Iván, creo que es para nada ingenua porque creo que es lo que está en el centro de esta discusión al interior de la Universidad. No sé cómo lo están pensando particularmente cada uno de los lugares que estamos, de alguna manera, representados acá. Y creo que justamente lo interesante es poner en común eso que podríamos estar pensando respecto de aquello. Personalmente, y en ese sentido, te puedo comentar más o menos cómo yo creo que entre los colegas que estamos vinculados dentro de teatro se está pensando aquello. Justamente, tiene que ver con algo que señalaba hacia el final el profesor Martínez, esta idea de la consagración del procedimiento por sobre el problema del pensamiento. Es decir, cuando tú haces el ejemplo -entiendo el carácter irónico del ejemplo- es porque de pronto consagramos que la práctica artística es revolcarse por el suelo. Y que, por lo tanto, es ese procedimiento lo que es práctico. Por lo tanto, **cuando yo voy a hacer arte, desde la teoría del arte, en realidad si no me revuelco por el suelo, no estoy haciendo arte. Justamente para mí ahí está el problema que es necesario articular respecto de la pregunta por el arte dentro de la universidad.** Porque también creo que es algo que lo mencionaron ya varios colegas acá, creo que también **hay una pregunta que hacernos con respecto del lugar del arte universitario, que no tiene que ver con que tenga una cualidad diferente en términos de que fuera mejor y peor con relación a otro arte que se hace fuera del espacio universitario, pero sí tiene unas cualidades con respecto de ciertas distinciones, quizás.** Creo que lo que se debería exigir al arte de la universidad no es lo mismo que se le exige al arte en el campo cultural actual que está muy mediado por una lógica de la industria cultural. En ese sentido, creo que ahí una de las exigencias sobre el arte tiene que ver con esa exigencia de lo que uno podría decir "la entrada" -que creo lo han mostrado gran parte de los proyectos que se han

120. Posiblemente intervención de Jorge Martínez..

121. Posiblemente intervención de Camilo Rossel.

122. Posiblemente intervención de Paulo Olivares.

presentado acá-, la entrada en un espacio crítico con respecto a su propio hacer y de sus propios procedimientos. En ese contexto es donde creo que esta cuestión de la generación de vínculo, más bien, a propósito de la cita que hacías, de que cuando uno quiere eliminar el espacio es cuando lo crea; no puede sino surgir desde prácticas concretas que igual te sitúan en una disciplina, o al menos en un lugar de habla respecto de algo. Finalmente, más allá de cuál es el lugar al que uno pertenece disciplinarmente, estás haciendo ciertas cosas, y estás haciendo ciertas cosas respecto de una historia que tienes también en el cuerpo -a propósito de lo que decía el profesor Martínez-. Yo claro, estudié música, ahora estoy en teatro, pero hago danza desde teatro... pero a la hora de que yo hago algo como bailar, por ejemplo, yo tengo que reconocer que estoy materializando un problema que tengo en la cabeza, pero también lo estoy materializando con una historia que tengo en el cuerpo que no es la de un bailarín que tiene otra historia, y por lo tanto tiene otro pensamiento respecto de aquello. Y eso no significa que haya una buena manera de bailar o una mala manera de bailar. Sino que significa que hay cruces entre ciertos procedimientos que, de pronto, no necesariamente están preguntándose por la disciplina, sino que están trabajando un problema. Por eso no sé si, personalmente, le doy tanta importancia a la noción de interdisciplina, o a la disciplinariedad, sino que más bien a la idea de cómo se baja un problema a una materialidad. Y esa materialidad tiene maneras diferentes de ser llamada. Entonces, **creo que es ahí más o menos donde a mí me aparece la cuestión, cuando uno intenta efectivamente, que yo soy de esta disciplina y me tengo que relacionar con la otra, empiezan a aparecer equívocos muchas veces; pero efectivamente cuando bajas un problema a una materia empiezan a aparecer ciertas posibilidades.**

#### Ponente 12:<sup>122</sup>

Siempre en estos encuentros dan muchas ganas de hablar, pero también uno entiende que el factor tiempo es importante. Yo quería contar una anécdota. Si hoy en día en el Departamento de Teatro tú le preguntas a los estudiantes de Actuación teatral por qué tomaron la decisión de estudiar esa carrera, que se llama Licenciatura en Artes mención Actuación Teatral, la mayoría de las personas ya no dice la respuesta que decían antes, que iban para formarse como intérpretes. La gran mayoría de las personas dibuja una diversidad muy profunda de intereses. Afortunadamente, desde el punto de vista mío, personal, hay cada vez más interés en los estudiantes en un trabajo del teatro como mediación comunitaria, política, organizacional. Y al mismo tiempo, hay gente que entiende que la práctica teatral es el inicio para llegar también a otros desarrollos disciplinares. Eso lo digo porque mi departamento viene también de una tradición, y hay un sector de gente que se hace llamar defensores de esa tradición. Bueno, yo soy del equipo que está contra de esa tradición. Y estoy trabajando para romper esa tradición. Lo segundo, que es muy interesante a raíz de la pregunta que señala Iván, es que se vuelve muy interesante el lugar indisciplinar, o indisciplinario -para mí, personalmente-, precisamente porque cuando yo utilizo indisciplinar, lo tomo de una discusión que desarrollaron algunos autores en los años 70s cuando hablaban del hecho de que precisamente lo indisciplinar es la búsqueda de un objeto teórico que tú persigues como investigador, puede ser en este caso como creador-investigador o viceversa, y que en el fondo no es un lugar de comodidad, tal como lo entendían las disciplinas tradicionalmente. Sin embargo, como en el movimiento de tu pregunta, también hay algo muy interesante que hace pensar también dónde quedan las disciplinas en este festival inflacionario de lo inter y de lo trans. Creo que **las disciplinas se rearticulan como cuerpos de saberes también precisamente con respecto a las necesidades e intereses de los estudiantes que si bien son las personas que están de paso, son las personas que durante los años que estudian te van poniendo problemas.** Y creo que si las personas hoy en día buscan distintas formas de formación, por ejemplo, de lo teatral y de lo artístico en general, es porque en un momento, por un lado, se puso de moda la idea del artista como investigador -porque fue una moda académica, eso hay que decirlo-; pero luego, las personas que perseveran más allá de la moda, articulan también prácticas de saber y de conocimiento, lo que decía Richard. Esto se vuelve muy interesante. Entonces, la gente que entiende menos sectaria o religiosamente el tema, creo que aprende mucho,

porque supone realmente que tú tienes que salir de una frontera del saber para abrirte a otros espacios de diálogo e interactuar con otras dinámicas. Yo creo que eso resulta más provocador y más interesante.

**Ponente 13:**<sup>123</sup>

Quiero agregar dos cosas súper breves y dar un pase a Rolando que quizás no quiere recibir la pelota, pero cuando uno está en un partido y te llega, algo tienes que hacer con la pelota. A propósito de cuando partimos el encuentro hoy día, que hablaban ustedes del tema de hacer aparecer el cuerpo, yo creo que se vincula mucho con tu pregunta, que es el tema de cómo hacemos aparecer este cuerpo desvinculado que yo creo que tienes mucho más que decir, porque hay un pensamiento desde el cuerpo, que es un poco lo que yo intento seguir desde la idea de Francisco Varela que es volver a pensar con el cuerpo. Donde yo no siento que el arrastrarme estoy haciendo algo distinto que al sentarme en una silla a pensar. Son cosas diferentes, pero en el fondo no disocian el hecho del pensar. Ir un poco a eso, cómo hacer este trabajo de pensar cómo hacemos aparecer el cuerpo y sumarle un algo, un condimento. Giannini que era un filósofo chileno que obviamente después de que murió todo el mundo lo amó, cuando estaba haciendo filosofía en la Facultad, todos decían que él era un comentarista de filosofía, pero después de que murió, coloquios, "Giannini te amamos"... igual que... ya, me estoy alargando pero no puedo evitar esta anécdota: que cuando a Radrigán le dieron el Premio Nacional dijo "me voy a morir" y yo le dije -porque tuve la suerte de ser muy cercana a él- "pero por qué", y me dijo "porque el Premio Nacional se lo dan a la gente que se va a morir". Y se murió como a los cuatro años... Entonces lo mismo, este valor de la gente cuando muere, Giannini en uno de sus libros dice "la palabra saber viene de sabor". Yo me enteré súper tarde, después de haber pasado mis cuatro años por filosofía. Y el sabor tiene que ver con saborear la vida, con sentirla. Entonces, yo creo que eso va un poco a lo que tú dices, esa disociación cuando el teórico dice "yo no quiero que me pongan a arrastrarme por el suelo" el problema es que alguien te obligue a arrastrarte por el suelo. Pero si tú tienes un sentido en eso, un sabor en eso, vas a querer saber. Aparecer el cuerpo.

**Ponente 14:**<sup>124</sup>

Yo estaba yendo a la primera pregunta en un estado un poco pre-lingüístico pero... ahora que me apuran voy a manifestar algunas cosas. Me costaba mucho decir algo porque no estoy pensándolo en términos institucionales. Para mí... estoy en la institución, pero realmente el problema es uno que me lleva fuera de mí, en algún sentido. Y creo que uno de los elementos que al menos nosotros hemos estado trabajando es precisamente ese fuera de sí, la incertidumbre. En ese sentido yo creo, y yendo a lo que dice Iván, siempre existe la disciplina en algún punto como ese fuera de sí. Para mí es muy extraño ser dramaturgo "en danza". Es muy extraño, porque hay mucha gente que dice que no existe la dramaturgia en danza. Pero lo que nosotros tenemos son preguntas. A mí no me interesa el tiempo como pregunta, en este caso, sino ese tiempo particular. Esa pregunta que está un poco concentrada en lo material. En mirar, en relacionarse un poco con todo lo que está ahí. Recuerdo un poco estos textos viejísimos de Bachelard, cuando él habla de los cuatro elementos y trata de pensar la poesía desde ese lugar, desde las materias. Y él dice algo muy bello, el artista sueña con materias, pero esas materias son reales. No es toda el agua, es a veces el agua inmóvil en Poe, o es el aire helado en Nietzsche. No es cualquier aire, no es el aire en general. Y la acción de pensar el cuerpo en este caso está en todos nuestros cuerpos implicados. Nosotros hemos pasado con cosas que son muy poco populares, en el sentido de que se pueden pensar como chamánicas, espirituales, lo que

123. Posiblemente intervención de Lorena Herrera.

124. Posiblemente intervención de Rolando Jara

125. Referencia al "Coloquio: Nuestra experiencia en la música. Diálogos interdisciplinarios" organizado por Revista Átemus del Departamento de música en diciembre de 2018.

126. Referencia al "II Coloquio Bajo la mesa verde" organizado por el Departamento de danza en agosto de 2019.

sea. Todos nos hicimos regresiones a vidas pasadas. Hubo algunos que no engancharon en ningún momento con eso. Hemos realizado prácticas de respiración. Si bien nosotros no estamos en escena. Quiero decir que todo ha pasado por un investigar. Y ese elemento te lleva a desbordarte, a desbordarte de tu lugar de solución habitual. A estar en el presente. **Diría que el tema de la presencia es muy importante y para mí el problema radical de la academia es su tendencia a generalizarse como un grupo y a no estar abierto a romper sus bordes.** Entonces, para nosotros lo más importante es que el otro, el que está afuera tenga una experiencia, cualquiera que esta sea. Y ahí uno desborda también su control sobre lo que está proponiendo. Por lo tanto, yo que estoy siempre en los ensayos afuera, sé que si me ubico en cualquier punto, la experiencia es totalmente distinta, y eso está pensado para que sea así, para no tener un control. Nuestras preguntas están siendo por la comunidad y por el otro. También lo podría decir, porque yo también participo en el taller interdisciplinar. Para mí lo más interesante es lo que proponen los estudiantes, siempre. Más que lo que hacemos los académicos. Nosotros ponemos un lugar, ciertas invitaciones, pero siempre a mí lo que me ha llamado más la atención es la capacidad que tienen los sujetos de proponer cosas que uno no había imaginado frente a una invitación que es muy general. Entonces yo diría que para mí el tema fundamental es cómo salir de uno más allá de la institución en sí, diría que también debería salir de sí misma; es cómo no caer en la generalización o en la prédica de ciertas cosas que son buenas, sino más bien, hacerlas. Estar en ese presente, habitarlas en un estado de presencia y comprender que también los discursos tienen una repercusión más amplia que las taxonomías. **Hay un espesor en todo lo que decimos que no es taxativo, sino más bien una apertura. Ahí está la disciplina, pero ahí está lo otro. Y ahí está lo otro siempre como un lugar.** Entonces, un poco frente a lo que dice Lorena, el estado de presencia, el estar al lado del otro y el co-habitar es para mí lo esencial. Y eso implicaría también -pienso institucionalmente- no pensarse tanto como "la institución", sino que pensarse en relación.

**Tania Ibáñez:**

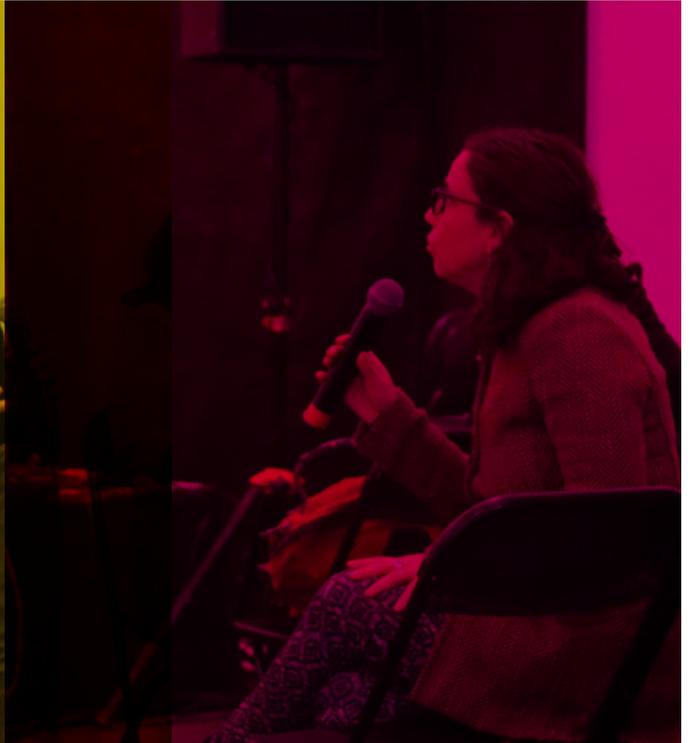
Gracias Rolando. ¿Quieres dar la última palabra, Camilo? Mira, esto a propósito de la institución, pucha que nos cae justo en el momento en que estamos pensando una, o que la idea es... estamos pensando una Facultad de Artes de la Universidad de nuestro país Chile. Yo agradezco este día que me deja tantas ideas para después desarrollar. Le agradezco a todos los que estuvieron hoy día aquí. Y en honor al tiempo vamos a terminar. Seguramente Eleonora o Andrés... quieren...

**Eleonora Coloma:**

Sí, es el último día. Me imagino que Andrés también va a decir algo. La verdad es que cuando empezamos a imaginar esta instancia fue una encomienda. La verdad es que es una encomienda que nos llegó del decanato anterior, fue nuestro primer mandato generar esta instancia. Y la idea primordial de generarla tenía que ver con poder, desde aquí, **empezar a trazar cuáles serían las políticas para la creación y la investigación de nuestra Facultad.** Cuando a mí me lo encomendaron yo venía del decanato anterior como Coordinadora de investigación, algo entendía de lo que tenía que ser esto, pero no me lo imaginaba mucho más que el típico coloquio... perdón que diga así, pero medio aburrido en que uno escucha a un montón de gente hablar y que uno está esperando que termine de hablar el que a uno le interesa para irse o que le toque a uno para hablar... no sé, perdón que lo diga así pero tengo esa sensación. Y entonces... ah sí sí, tienes razón. Y la mesa verde también ha logrado algo interesante. ¡Hemos avanzado en esta cuestión! Y la "experiencia en la música"<sup>125</sup>, "en la mesa verde"<sup>126</sup> me ayudó a... por lo menos a mí, no sé a Andrés; a pensar cómo lo hacemos para que no sea así. Entonces generamos esta obligación, era que todos ustedes tenían que estar desde las 9:30 hasta las 13:30 de la tarde. Los obligamos, esa una obligación, por decreto, tenían que hacer eso. Obligados a escucharse, un poco como lo propones tú. Como persona a cargo de la dirección de investigación de esta Facultad, tamaña responsabilidad muy grande, muy muy muy grande porque la Facultad es muy grande. **La Facultad tiene muchas cuestiones en el ámbito de la investigación, desde definir los límites, hasta la creación, la investigación,**

**la teoría, la práctica**, todo lo que dice. La idea que tienen las universidades de afuera, que nosotros definamos claramente esos límites, porque ya me han llamado al orden por estar generando esto tan cruzado. Ya me han llamado al orden desde afuera, qué es esto que me han estado cruzando creación e investigación, cómo se le ocurre. Lo que quiero decir finalmente es que estoy muy muy agradecida. Hemos hecho este encuentro a viento y marea, con muchas críticas de parte de gente que yo quiero mucho y que respeto mucho, pero he recibido esas críticas, para mí ha sido muy doloroso recibirlas. Pero con Andrés dijimos, ¿sabes qué? esto hay que hacerlo, es mejor estar, hacer, ver qué pasa. Yo creo que llegamos aquí algún día en la mañana diciendo capaz estemos los dos solos aquí mirando y no pase nada más. Cuando empezamos a ver llegar a los expositores, a las moderadoras, a la gente; estamos en una situación bien compleja en nuestra Facultad hoy día, que espero que se solucione prontamente. Pero aquí estamos y yo la verdad, hoy día ya que terminó todo... ¡no, no ha terminado nada! Ahora nos toca a nosotros tres, tenemos que ver qué vamos a hacer por el equipo. Ver qué vamos a hacer con todo esto. Esto está grabado, tenemos que ver qué vamos a hacer porque de aquí junto al Consejo de Creación e Investigación surgen nuestras políticas. Para dónde las vamos a llevar. Agradezco muchísimo, quería decir, un decir así al viento. Y me voy muy contenta de que lo hayamos hecho, pensamos más personas en el público, pero esta es nuestra realidad. Nuestra realidad es hacer este tipo de cosas en toma y con poca gente. Así que eso es.

**Andrés Maupoint:** Gracias Eleonora. Bueno, cinco jornadas fueron para Eleonora y para mí, como ella ya lo dijo estábamos en la encrucijada cuando esto ya estaba prácticamente armado, listo para empezar. Inversiones, todo ya había empezado a andar y pasó lo que pasó esta semana y ahí nos quedamos pensando el lunes qué hacemos, ¿no? Veíamos cómo nos llegaban algunos mensajes, algunos núcleos que consideraban que esto no se debía hacer bajo las circunstancias que está viviendo la Facultad. Nosotros con Eleonora caminando desde Las Encinas a un lugar dónde poder almorzar, caminábamos, caminábamos sin ningún rumbo viendo qué podíamos hacer; llama a este, llama a este otro. Al fin y al cabo, decidimos hacerlo porque justamente lo que nosotros consideramos que era lo esencial de este primer encuentro; porque este es un primer encuentro, imagínense. Primer encuentro de los núcleos, era justamente **producir la instancia de discusión más allá de las ponencias y de las muestras que en sí son interesantes. Justamente producir este espacio de diálogo**, confrontación, y sobre todo que está quedando registrado, porque con esos queremos hacer algo. Lo otro, claro, yo que estuve todas las jornadas, salvo ayer que me tuve que ausentar por problema doméstico, cada uno de los núcleos portaba diversas emociones, nos hacía pensar, reflexionar, y al mismo tiempo, se nos ocurren nuevas ideas. Y nos quedamos con esa sensación de gusto a poco. Que una instancia como esta, que yo creo que era valiosa y necesaria, que venimos escuchando hace tanto tiempo que estamos tan parcelados y que no interactuamos. **Los estudiantes por otra parte también están pujando a la transversalidad, que tenemos que conocernos, expandir las fronteras.** Ayer se decide llevar los postes, las estacas más allá... fronteras. Nos quedamos con gusto a poco porque después de todo el esfuerzo, poca concurrencia. Entonces nos dan ganas de repetir esto. Esto hay que repetirlo y en instancias de una normalidad donde nosotros esperamos que haya mayor participación de la Facultad, de académicos y, sobre todo, también de estudiantes. Para cerrar, felicitaciones a todos los expositores, por su trabajo y esperamos vernos pronto. Con Eleonora, a pesar de toda esta crisis, quedamos contentos de que al final pudimos hacer algo y queda esto documentado. Muchas gracias a todos los que participaron, muchas gracias también a la productora que se portó un siete con todo su profesionalismo. Gracias.





de lugares,  
y modelamiento  
de recintos

lación de sitios de interés  
tamiento tridimensional  
nal de recintos

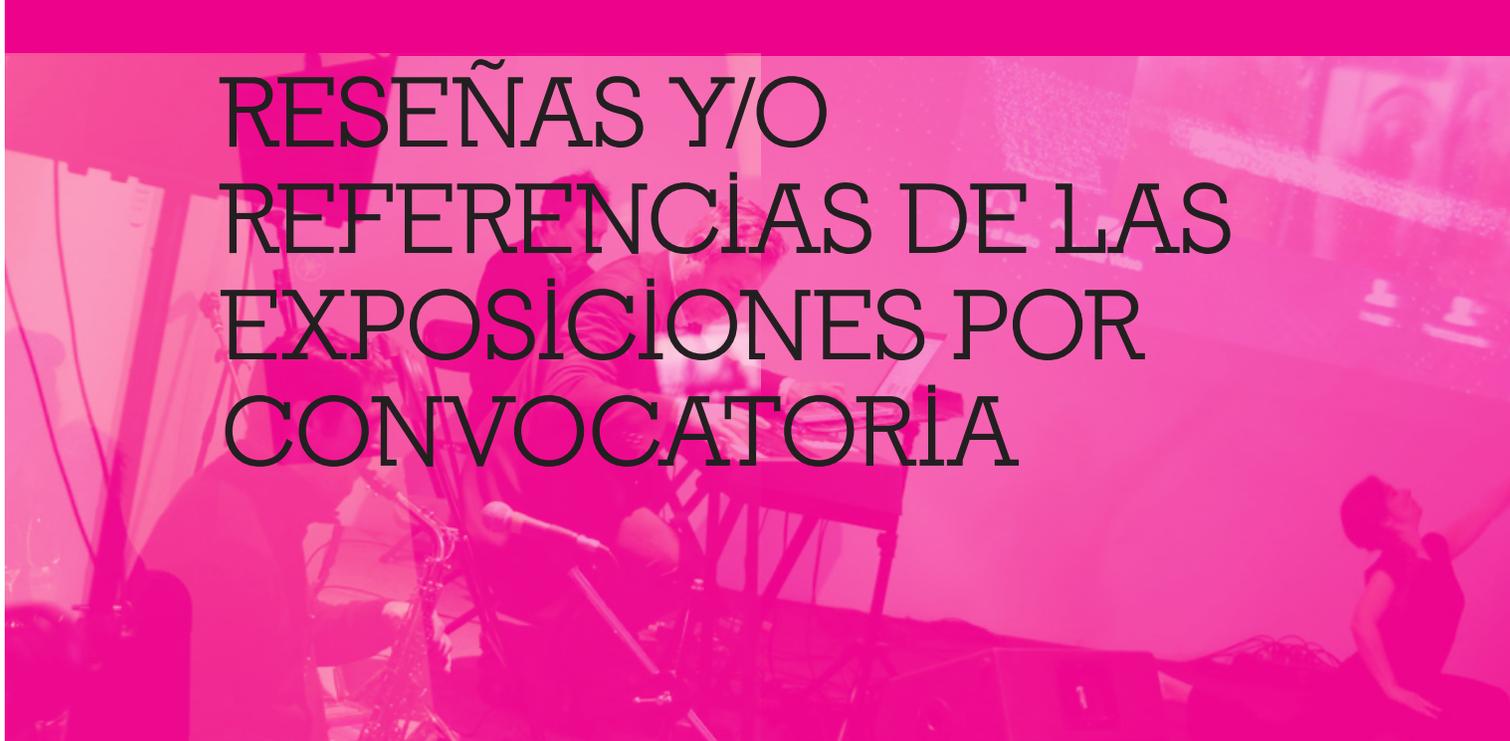
Para la realización de este Primer Encuentro de Creación e Investigación Facultad de Artes se hizo una convocatoria abierta a todas/dos las/los académicas/os de la Facultad a través de los/las coordinadores/as de creación e investigación de los seis Departamentos, cuyo criterio de selección fue decidido por cada unidad. Algunas de las ponencias propuestas, si bien fueron programadas, por diversas razones -de salud, imprevistos y también ligadas a la contingencia- no llegaron a concretarse.

Lo que a continuación presentamos es la síntesis referencial de la postulación de las ponencias programadas y realizadas. El orden de cada una obedece al orden de exposición por cada jornada.





# RESEÑAS Y/O REFERENCIAS DE LAS EXPOSICIONES POR CONVOCATORIA



## NÚCLEO LUDUM

Núcleo triestamental, Departamento de Música y Departamento de Sonido

Departamento de Teatro, de Teoría del Arte y de Artes Visuales

El Núcleo de Investigación y Creación en Ludomusicología (LUDUM) surge a principios del 2018 y está conformado por Ariel Grez (profesor Departamento de Música), Joaquín Gutiérrez (estudiante de Composición), Guillermo Jarpa (funcionario VID, Daniel Miranda (Egresado Teoría de la Música) y Sean Moscoso (Académico Departamento de Sonido). Su objetivo es construir un campo de investigaciones local, articulado en torno a preguntas derivadas del análisis crítico y con enfoque sociocultural, sobre música de videojuegos, constituyéndose también en un espacio de encuentro para otros centros o grupos afines a nivel nacional e internacional. Como núcleo, durante 2018 se enfocó principalmente en dos actividades. En primer lugar, en la realización de un seminario interno que ha desarrollado un estado del arte del estudio de la música de videojuegos, lo que ha consolidado una base conceptual que ha sido aplicado a estudios de caso. Estas investigaciones han dado origen a tres ponencias académicas que se han presentado en los congresos organizados por Videogame Music Research Group (<http://www.ludomusicology.org/>) en Leeds (2019) y Leipzig (2018) por parte de Ariel Grez y Daniel Miranda. Por otra parte, a la organización y realización del Primer Encuentro Nacional de Ludomusicología, evento académico que congregó a más de 100 personas en torno a presentación de investigaciones, conciertos y talleres, convocando a investigadores, estudiantes y profesionales. Además, en el ámbito de la extensión, se han realizado talleres participativos en colegios.

### shapeTentaclesSeq\_v003.exe

Proyecto en proceso de performance digital diseñada y desarrollada por Felipe Weason (artista visual) y Sean Moscoso (académico Departamento de Sonido). Producido en el entorno de desarrollo para videojuegos Unity. Presentada en vivo por los dos artistas por medio de una proyección audiovisual. La presentación tiene un duración de aproximadamente 30 minutos.

En la performance los dos jugadores/operadores frente a una imagen proyectada de un ambiente virtual; accionan y manipulan por medios de mandos y controladores una serie de objetos que producen sonidos previamente diseñados. Los objetos al interactuar unos con otros se agrupan formando secuencias y meta-secuencias; generando, por acumulación, diferentes texturas y densidades sonoras y visuales. El ambiente virtual estructurado bajos los medios y claves técnicos y de producción de los videojuegos, se presenta como un campo de acción restringido, con límites espacio temporales definidos y reglas propias.

## OBRA ESQUINAS,

Guillermo Eisner

Departamento de Sonido

Esquinas explora diversas miradas, enfoques y puntos de vista del fenómeno visual en convivencia con el sonoro. Se presentan relatos paralelos que coexisten en diversas relaciones de interacción, complementación y contradicción: Del blanco y negro, al color; de la electroacústica a la flauta en vivo y viceversa; del movimiento a lo estático. Cada elemento sonoro y visual puesto en obra, significa en cuanto sus características materiales, y al hacerlos dialogar con los otros medios que componen Esquinas, se busca enriquecer las posibilidades de interpretación de la obra por parte del audio-espectador. La obra fue compuesta en 2016 por invitación de Alejandro Lavanderos a componer una obra para flauta, electroacústica y video, a partir de fotografías de Luis Adrian-Araneda. Se estrenó en el Festival Darwin Vargas de Valparaíso en 2017, y se ha presentado en diversos Festivales en Chile, México y Argentina. Esta obra fue nominada a los Premios Pulsar 2019 en la categoría de Mejor Artista de Música de Concierto.

## PONENCIA: ANTECEDENTES DE LA INSTALACIÓN (ARTE) EN CHILE: CONTINGENCIA POLÍTICA Y EXPERIMENTALIDAD,

de Rodrigo Bruna

Departamento de Teatro

Esta ponencia forma parte de la investigación doctoral en curso del profesor Bruna, del doctorado en Artes mención Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica de Chile y del Doctorado en Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Barcelona (programa de co-tutela). El tema es "La Instalación (arte) en Chile, origen y desarrollo 1969-2014". A partir del análisis de dos casos de estudio se pretende indagar en los antecedentes de esta práctica a partir de la pregunta ¿Cómo influyó el contexto histórico, político y cultural en el surgimiento de la instalación (arte) en Chile? A través de una metodología centrada en el análisis crítico documentos escritos e imágenes se busca describir, interpretar y comprender como la contingencia política y las prácticas experimentales incidieron en el surgimiento de la instalación (arte) en el país.

## NÚCLEO ESCULTURA Y CONTEMPORANEIDAD

Departamento de Artes Visuales

Desde el año 2014, el Núcleo Escultura y Contemporaneidad ha llevado a cabo un conjunto de proyectos de investigación, de carácter curatorial y de creación, tendientes al desarrollo del pensamiento y producción artística desde la perspectiva que propone la disciplina escultórica, entendida como un campo reflexivo donde convergen conceptos fundamentales como la historia, la memoria, el tiempo, la materia, la ciudad, el poder. Forman parte del mismo, como coordinador, Luis Montes Rojas y los académicos y participantes: Sergio Rojas, Mauricio Bravo, Verónica Figueroa, Magdalena Guajardo.

## NÚCLEO ARTE, POLÍTICA Y COMUNIDAD,

Proyecto 1000 y 1 días de (des) tejido colectivo

Departamentos de Teatro, Música, Artes Visuales y Danza.

El proyecto 1000 y 1 días de (des) tejido colectivo, desarrollado por el núcleo Arte, Política y Comunidad se pregunta por las posibilidades de las prácticas de colectividad, colaboratividad y comunidad en el espacio público, teniendo desde sus inicios como gran eje de acción la Plaza de Armas de Santiago. Ha contado con el apoyo del Concurso VID-CREART, de DiCrea y Fondart; desarrollando su devenir en diversos contextos, entre los cuales se cuentan espacios académicos, tanto dentro como fuera de Chile (México-España-Colombia-Costa Rica), como otras institucionalidades (Colegios y NAVE). Integrantes del Proyecto: Ana Harcha (Académica del Departamento de Teatro), Rodrigo Torres (Académico del Departamento de Música) Alice Abed (Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral, recientemente egresada) Jorge Ganem (Profesor percusionista en Departamento de Danza), Ana Allende (Profesora de filosofía y bailarina externa), Cämil Barral (Ilustradora externa), Rosa Amelia González (Tejedora externa) y Marcelo Troncoso (Músico externo).

## GABINETE DE ELECTROACÚSTICA PARA LA MÚSICA DE ARTE (GEMA).

### Departamento de Música

El Gabinete de electroacústica para la música de arte, GEMA, se inserta en el área de composición del Departamento de Música, realizando periódicamente desde enero de 2009, en la sala Isidora Zegers, en el Centro Cultural Gabriela Mistral, GAM y en la Radio Universidad de Chile, los llamados "CONCIERTOS GEMA", cuya versión n° 30 es el año 2019. Esta iniciativa también ha participado en instancias organizadas por otras universidades, como el IV Festival de Música electroacústica de la Pontificia Universidad Católica de Chile, como la temporada de conciertos 2017 de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y el Festival Darwin Vargas, organizado por la misma casa de estudios. Además de los conciertos, los académicos del Gabinete han dictado charlas en la propia Facultad de Artes, en la Facultad de Ingeniería y en instancias organizadas por diversas instituciones fuera de Santiago. Integrantes: Los académicos Antonio Carvallo, Mario Mora y Andrés Ferrari, del Departamento de Música.

## NÚCLEO RED INTERDISCIPLINARIA DE ARTE TIERRA DE LARRY

### Departamento de Música, Departamento de Sonido, FAU y FACSO

El grupo de improvisación musical Tierra de Larry se formó en 2008 con la visita del Ensamble para la Música Intuitiva de Weimar, Alemania, quienes realizaron talleres sobre el tema. En 2013 con el aporte de un proyecto U-Redes de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo se inició la Red Interdisciplinaria de Arte Tierra de Larry cuya finalidad es, por medio de la improvisación artística en las redes, explorar nuevas maneras de relacionar las artes con la creación de conocimiento en la universidad. Con esa idea se han realizado presentaciones de improvisación musical, coreográfica y visual en tiempo real online con grupos similares en Brasil, Portugal, Argentina, Francia, Colombia, Nueva York y Barcelona. También se han publicado ponencias en encuentros internacionales, revistas y una tesis doctoral sobre el significado de esta práctica.

Integrantes: Profesores Rolando Cori, Edgardo Cantón, Cristián Errandonea (Departamento de Música), Leonardo Cendoyya (Departamento de Sondo), Eduardo Hamuy (FACSO), Bruno Perelli (FAU). Lilian Pizarro (egresada Danza), Andrés Daneris (estudiante postgrado) y Franco Inostroza (estudiante pregrado).

## PONENCIA "LAS SIN PRECEDENTES". ECOS DEL MAYO FEMINISTA

### Departamento de Teoría del Arte.

Exposición "Las sin precedentes" en la Sala Juan Egenau. 2018. Curatoría de la muestra a cargo de las entonces estudiantes de Artes Visuales Gianna Salamanca y Romina Tapia, que convocó a estudiantes, egresadas y profesoras a cruzar miradas, inquietudes y estrategias creativas en ciclos sucesivos de muestra, en torno a las preguntas ¿Existe un arte de mujeres? ¿Qué temas interesan a las artistas? ¿Qué puntos en común tienen? La experiencia de la exposición puso en discusión los sistemas de producción y circulación de arte en un escenario marcado por la voz masculina, blanca y occidental y, además, permitió un reconocimiento único entre pares. Presentación de la ponencia: Gianna Salamanca, Romina Tapia (egresadas) y la académica Paula Arrieta del departamento de Teoría del Arte.

## NÚCLEO CUERPO: INDUMENTARIA Y PERFORMANCE

Departamento de Teoría de Artes Visuales y Departamento de Teatro.

Núcleo interdisciplinario que toma la indumentaria y el traje teatral como soportes que permiten cuestionar y explorar críticamente el cuerpo. Dentro de la academia, la indumentaria en general, y, el vestuario para la escena en particular, han sido escasamente abordados por lo cual se hace urgente la búsqueda de metodologías y la consolidación de marcos teóricos que respalden investigaciones teóricas y prácticas en torno a la vestimenta. Así, a través de la cual la producción de indumentaria y el análisis de su uso en la performance teatral y artística, se busca dilucidar / tensionar el fenómeno del cuerpo (des)vestido en el contexto cultural contemporáneo. Integrantes: profesora María Teresa Lobos (Departamento de Tetaro), Alexis Carreño (Departamento de Artes Visuales) y Lorena Herrera (UDEDOC Escuela de Pregrado. Facultad de Artes).

## PROYECTO IDENTIDAD Y MEMORIA SONORA DE LA COMUNA DE RECOLETA.

Departamento de Sonido.

Este proyecto consiste en caracterizar acústicamente los espacios arquitectónicos, y sus prácticas sociales asociadas, de lugares de la comuna de Recoleta que forman parte de su ruta patrimonial y que cuentan con rasgos sonoros identitarios. Lo anterior se realizó por medio de caminatas sonoras, registros de audio e imagen, encuestas y simulación, documentando un momento de la historia sonora de estos espacios y prácticas, iniciando de esta forma la creación de un archivo sonoro/arquitectónico que captura la memoria sonora de cada lugar, y da cuenta de sus transformaciones, debidas al deterioro natural o forzado que experimentan o a los cambios en el uso social de estos, conservándolo como parte del patrimonio cultural del país. Integrantes: Carla Badani y Pablo Kogan (académicos Departamento de Sonido), Matías Serrano (Lic. en Arte mención Sonido, egresado), Bárbara Molina (Diseñadora, egresado U de Chile), Camilo Pérez de Arce (estudiante, tesista).

## PONENCIA "TOMÁS LAGO OBRA REUNIDA (EDICIÓN CRÍTICA)"

Departamento de Teoría del Arte.

Resumen de la Ponencia a cargo del profesor Gonzalo Arqueros del Departamento de Teoría del Arte: A lo largo de su vida Tomás Lago (1903-1975) practicó diferentes escrituras y se ocupó de distintos temas. Lago trabajó en un espectro de temas y problemas que de alguna forma convergen o dialogan con su interés por la incorporación del estudio y el reconocimiento estético-formal de las artes populares como una base imprescindible para fortalecer el proyecto de transformación social y cultural que exigía el momento histórico. Paralelamente al estudio del arte popular, fue cubriendo y profundizando en el horizonte más amplio de temas que implica el estudio de la cultura material. Él mismo nos informa acerca de cómo se formó su interés por "el pasado todavía vivo" y "los hechos materiales más simples perfilados de cierta manera", dos realidades que lo interrogaron desde su juventud en los alrededores del mercado de Chillán. En el recorrido que ofrece la lectura de la obra de Tomás Lago encontramos las marcas que señalizan la transformación de su interés primario en estudio disciplinar y los signos que escandén la transformación de su estudio en obra: museográfica. No postulamos la hipótesis de un programa de escritura en el que todo trabajo quedaría inscrito bajo la hegemonía del arte popular. Más bien observamos que la lectura de este conjunto de "la obra escrita de Tomás Lago", revela que su autor fue un agente activo de pensamiento, que supo hilvanar con inteligencia y sensibilidad los lugares de sentido significativos y fundamentales para consolidar su proyecto más relevante: el estudio del arte popular. En nuestra presentación proponemos sintéticamente el recorrido del pensamiento de Tomás Lago en su relación con el Museo de Arte Popular Americano fundado en 1944.

## NÚCLEO EMOVERE, PROYECTO INTERSECCIONES FRÁGILES

### Departamentos de Danza, Sonido y Artes Visuales.

El proyecto Emovere, dirigido por la bailarina Francisca Morand y Javier Jaimovich, investigador y artista sonoro, comenzó en 2014 basado en intereses en común como sensorialidad, fisiología, conciencia y la experiencia, como fundamentos para la experimentación artística e interdisciplinaria. Esta colaboración dio como resultado una primera obra, "Emovere", estrenada en octubre de 2015. En el trabajo "Intersecciones Frágiles" se integra como parte directiva del núcleo la académica de Artes Visuales Mónica Bate. En este proyecto interdisciplinar interactivo se cruzan performance e instalación en una sola obra, la que reflexiona sobre el cuerpo contemporáneo que emerge desde el cruce e interacción de su biología con la tecnología. Intersecciones Frágiles es un proyecto de creación interdisciplinar interactivo en desarrollo, con distintas fases que han y están desarrollando diferentes materiales que tienen la posibilidad de configurarse como unidades independientes o en relación, construyendo la poética de una obra. La propuesta comprende aspectos de instalación, con dispositivos sonoros y audiovisuales que invitan a la audiencia a interactuar con su voz, imagen y su propia fisiología, una escultura interactiva y una performance fundada en bioseñales, voz, textos y danza. Integrantes: Académicos Mónica Bate (Departamento de Artes Visuales), Javier Jaimovich (Departamento de Sonido) y Francisca Morand (Departamento de Danza). Diego de la Fuente (estudiante de postgrado), Rocío Ortega, Franco Mella e Isidora González (estudiantes de pregrado) y Paulo Fernández (integrante externo).

## PROYECTO FASMA

### Departamentos de Danza.

El proyecto Fasma, formulado inicialmente desde la danza, revisa los Ensayos sobre la aparición de Georges Didi-Huberman en la cual nos plantea la paradoja del fasma, esto es, de aquel insecto que habita en un vivarium y que "ha convertido su propio cuerpo en el decorado en el que se esconde, incorporando ese decorado en el que nace". A partir de esta observación, es posible establecer una dialéctica entre el cuerpo y la mirada, cuestionando las formas de aparición de la corporalidad en el arte occidental, centradas en el retrato, la verticalidad y la completitud de la imagen, para volvernos a instalar frente a la pregunta: ¿cómo podría un cuerpo aparecer?

Para el desarrollo del Proyecto Fasma hemos puesto en práctica una metodología interdisciplinar de co-creación/colaboración que concibe el trabajo artístico como una instancia que pone en relieve los espacios de enunciación de cada disciplina, en la búsqueda de una experiencia en que no exista una jerarquía del ámbito de la danza, sino una colaboración de todas las materialidades que entran en juego en el espacio escénico, entendiendo el movimiento humano, el sonido, la luz y el espacio, todos como cuerpos. Además, el proyecto se ha desarrollado junto a una Psicóloga Transpersonal quien ha guiado al equipo a prácticas de técnicas poco convencionales en el arte como la regresión a vidas pasadas, mindfulness, focusing y la respiración del yoga Kundalini, con el interés de expandir la experimentación artística para tantear el espesor y las posibilidades de comprensión de este cuerpo/fasma: su (des)aparecer. Integrantes: Macarena Campbell y Rolando Jara, académicos del Departamento de Danza; Eduardo Cerón, Diseñador Escénico externo, Ramiro Molina, Músico externo y Julio Escobar, Músico Externo.

## NÚCLEO SEMIÓTICA Y ANÁLISIS DEL DISCURSO. APLICACIONES A LA PRODUCCIÓN DE DISCURSOS ARTÍSTICOS

### Departamentos Teoría del Arte y Teatro.

El Núcleo es responsable de la publicación de libros (2010, 2012, 2014, 2015, 2018 y 2019), la organización de un Encuentro de Núcleos de Investigación en Semiótica y Análisis del Discurso (2015, 2017, 2019), y de la implementación del Programa de Especialización en Semiótica y Análisis del Discurso (desde 2006 a la fecha).

Integrantes: Académicos Héctor Ponce de la Fuente, Paulo Olivares Rojas, Camilo Rossel, Mauricio Barría y César Farah del Departamento de Teatro; Académicos Jaime Cordero y Sergio Rojas del Departamento de Teoría del Arte. Kundalini, con el interés de expandir la experimentación artística para tantear el espesor y las posibilidades de comprensión de este cuerpo/fasma: su (des)aparecer. Integrantes: Macarena Campbell y Rolando Jara, académicos del Departamento de Danza; Eduardo Cerón, Diseñador Escénico externo, Ramiro Molina, Músico externo y Julio Escobar, Músico Externo.

## NÚCLEO TEATRO Y EDUCACIÓN

### Departamento de Teatro.

El Núcleo de Investigación en Teatro y Educación, vinculado al Departamento de Teatro, ha desarrollado un Proyecto Iniciativa Bicentenario (2016-2017), la publicación de un libro (Teatro y Educación. Diálogos por una pedagogía crítica de la Escena, 2017), y la ejecución del Programa de Especialización Teatro y Educación. Didácticas de las Artes Escénicas (desde el 2006 a la fecha).

Integrantes: Académicos Paulo Olivares Rojas y Héctor Ponce de la Fuente del Departamento de Teatro; Catalina Villanueva, egresada.



En forma posterior a la realización de este Primer Encuentro de Creación e Investigación Facultad de Artes, se invitó a todas/dos las/los participantes, incluso a aquellos equipos de trabajo que no pudieron participar de las jornadas, a entregar material adicional que hiciera parte de esta publicación. Lo que a continuación se expone, es el material que de esta invitación se recopiló. La exposición visual hace parte de nuestra propuesta gráfica a partir de lo entregado. Los textos tienen mínimas correcciones de edición en virtud de generar una presentación más ordenada de los mismos, respetándose la forma de presentación que propuso cada grupo.

Modelamiento tridimensional computacional de recintos

E. Registro de imágenes  
F. Recreación sonora  
G. Resultados y análisis

A. Ponentes  
B. Cátedras  
C. Muestras



# ANEXOS



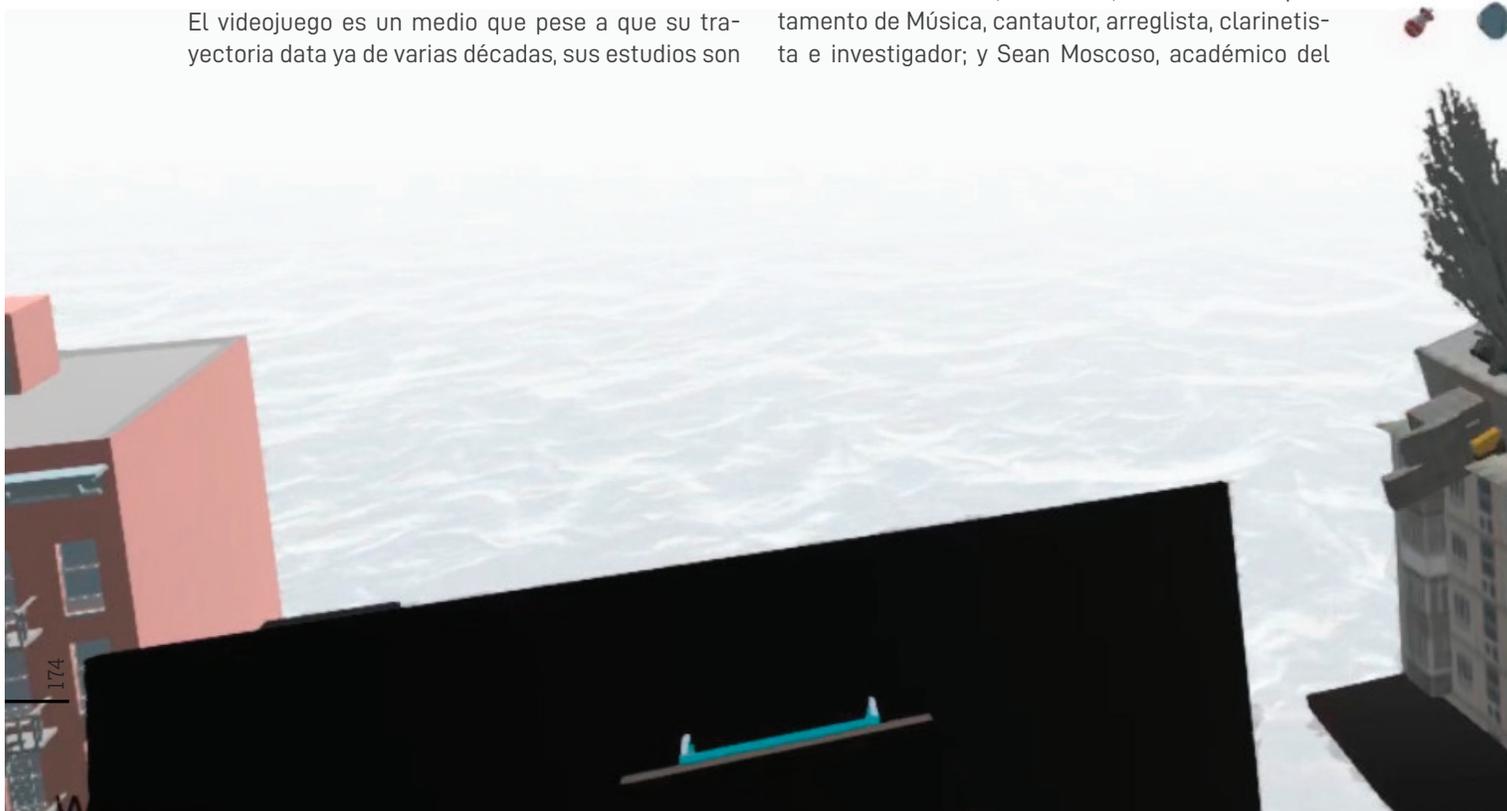
## NÚCLEO LÚDUM

LUDUM -Núcleo de Creación e Investigación en Ludomusicología- es un espacio de reflexión, encuentro y exploración que busca aportar al debate sobre lo sensible, la estética y el arte desde el territorio de la música de los videojuegos. Si bien a nivel internacional existen algunas iniciativas en este respecto, esta es la primera de la que tenemos noticia que trabaja con investigadores e investigadoras hispanoparlantes. Por lo mismo, consideramos que uno de nuestros desafíos es el de involucrarnos en estos estudios en forma situada: jugar videojuegos es un componente transversal de la vida de las personas en todo el mundo, pero existe una especificidad del fenómeno en Latinoamérica que obliga a buscar claves en pensadores y pensadoras locales. Mientras que el fenómeno de mercado de los videojuegos es global, buscamos encontrar aquellas particularidades de la región que permitan un diálogo sinérgico con quienes están interesados en la materia en todo el mundo.

El videojuego es un medio que pese a que su trayectoria data ya de varias décadas, sus estudios son

incipientes en el medio de habla hispana. Es un medio exigente, dado que en él confluyen diversos lenguajes, tanto visuales, como sonoros y de programación, lo que obliga a asumir la interdisciplinariedad como condición de base para lanzarse en su estudio. Por otro lado, otra de sus características relevantes es la interactividad, lo que tensiona las categorías más tradicionales de la estética, y nos obliga a expandir nuestros horizontes teóricos.

En torno a estos desafíos es que conformamos un equipo que incluye diversas trayectorias de vida que confluyen en la pasión por la música de los videojuegos: Daniel Miranda, egresado de la Licenciatura en Artes con mención en Teoría de la Música, pianista, compositor y productor; Joaquín Gutiérrez, estudiante de Composición Musical y guitarrista eléctrico; Guillermo Jarpa, coordinador de la Dirección de Creación de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, bajista, gestor y con formación en comunicación audiovisual; Ariel Grez, docente del Departamento de Música, cantautor, arreglista, clarinetista e investigador; y Sean Moscoso, académico del



Departamento de Sonido, percusionista, compositor musical y artista electrónico. Todos egresados de la Universidad de Chile, lugar donde nos conocimos.

### Acciones realizadas

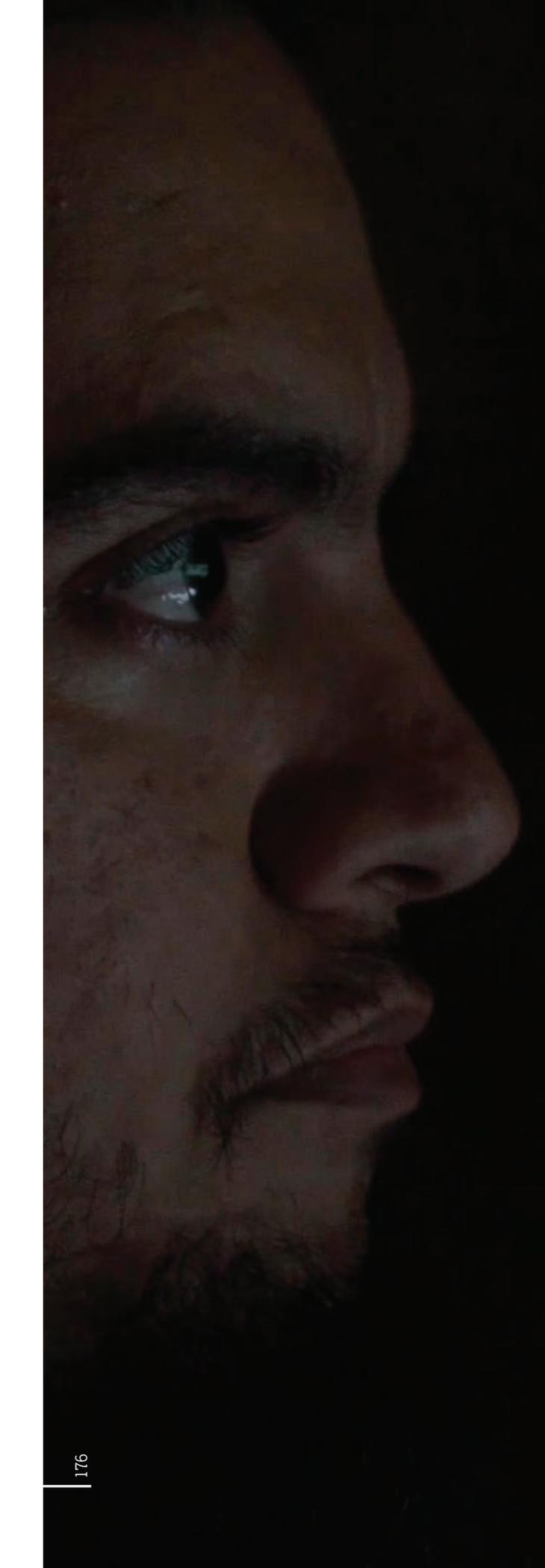
Comenzamos nuestras actividades a principio de 2018, donde organizamos dos seminarios internos, permitiéndonos realizar un estado del arte que sentaría las bases de un trabajo futuro. Como precedente en nuestro país, en esta materia se encuentra la tesis de magíster en musicología en la Universidad de Chile por Mónica Moreira Cury el 2004 y el trabajo de miembros del Centro de Investigación Musical Autónomo de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, los cuales han realizado ponencias en relación al trabajo ludomusicológico. Estos aportes si bien marcan un precedente, no alcanzaron la notoriedad que merecen, así que con el interés de activar a la comunidad académica en torno a esta problemática es que en noviembre del mismo año organizamos nuestro primer evento: el Primer Encuentro Nacional de Ludomusicología, donde se congregó más de un centenar de personas en torno a distintas actividades. Uno de los ejes centrales fue la presentación de ponencias, donde confluieron investigadores de diversas trayectorias, tanto nacionales como internacionales. Por otra parte, tuvimos un foro con representantes del ámbito de la producción de música de videojuegos, en torno a la proyección de dicho campo, al cual asistió tanto público en general como estudiantes de música. Además, contamos con un taller de audio interactivo, que se impartió en forma gratuita y que estuvo a cargo del destacado compositor nacional

Francisco "Foco" Cerda. Finalmente, contamos con la presentación de distintos arreglos de música de videojuego durante la actividad, la cual cerró con un concierto de Ludópatas, banda nacional que revive distintos éxitos de las bandas sonoras de juegos clásicos. Este concierto se realizó en el Centro Cultural Espacio Elefante, cuya sala estuvo repleta. Todas ellas fueron jornadas de gran interés, puesto que confluimos investigadores, académicos, estudiantes y miembros de la industria local, lo que propició interesantes aprendizajes para todos y todas. Para más detalle, se puede consultar el número 231 de la Revista Musical Chilena, donde se publicó una reseña de este evento.

Si bien habíamos planificado un nuevo encuentro para el segundo semestre de 2019, este se vio pospuesto por diversas contingencias, incluyendo el estallido social. Sin embargo, proyectamos retomar esta línea de acción durante el primer semestre 2020. Esto, como una preparación para el Tercer Encuentro que tendrá un alcance internacional, dado que cuenta con financiamiento del Fondo de la Música, y que está programado para noviembre de 2020. Esto consolida nuestra apuesta de organizar una actividad central cada año, para efectos de dar continuidad para establecer un espacio permanente de reflexión y diálogo en torno al tema.

En el marco de este proceso hemos tomado contacto con investigadores nacionales e internacionales, ámbito en el que podemos referir al apoyo que nos han entregado desde el Ludomusicology Research Group, instancia de investigación que agrupa a académicos y académicas europeas en torno a esta temática.





### Investigaciones en curso

La investigación de Daniel Miranda se enmarca en una crítica al contexto de dominación sociocultural que reproducen los videojuegos a través de la sobre-representación de las identidades hegemónicas que habitan la sociedad patriarcal y la marginalización de las identidades que se oponen a la norma. La crítica se elabora a partir del análisis de la representación vocal de la Princesa Peach, personaje de la saga Super Mario. Se analiza en general la producción de su voz en el juego Super Mario 3D World y como esta es percibida por los jugadores en este y en otros juegos de la franquicia.

La investigación recoge elementos de los estudios de performance y género de Judith Butler sobre cómo la repetición de gestos, en este caso vocales, ayuda a construir la identidad del individuo. Los aportes del musicólogo Philip Tagg facilitan una propuesta metodológica para analizar cómo su voz es percibida a través de una metodología de análisis intersubjetiva.

Ariel Grez se encuentra investigando la caracterización del conflicto y la violencia que se configura en la intersección entre música y reglas de los juegos. Para ello, ha realizado estudios comparativos entre juegos clásicos de rol de Super Nintendo, y ha utilizado distintos enfoques analíticos. Desde la teoría estética de Katya Mandoki a la obra de Philip Tagg, pasando por pensadores locales que visitan el tema de la violencia, ha realizado distintos estudios buscando relaciones entre el diseño sonoro de los juegos y sus reglas, relación que delinea distintas formas de entender la violencia. De acuerdo a su trabajo, es claro que cada juego, independiente de su narrativa, tiene una forma de relacionarse con el tema de la violencia que es diverso, lo que en su opinión responde a factores tanto que van desde las historias de vida de los distintos diseñadores y compositores, las estrategias de mercadeo de los títulos y los contextos sociopolíticos que han marcado la vida de quienes jugamos.

Actualmente, nos encontramos en un trabajo teórico práctico colectivo, buscando enfoques metodológicos originales que nos permitan dar cuenta de la experiencia de escuchar al jugar videojuegos, y de la intersubjetividad que la caracteriza. Para ello, nos situamos en la intersección entre la estética, los estudios de videojuegos, la musicología y la filosofía.

### Divulgación

Además de la organización de eventos académicos y de la investigación, hemos realizado charlas sobre la historia de la música de los videojuegos en colegios que están adscritos al programa PACE en la

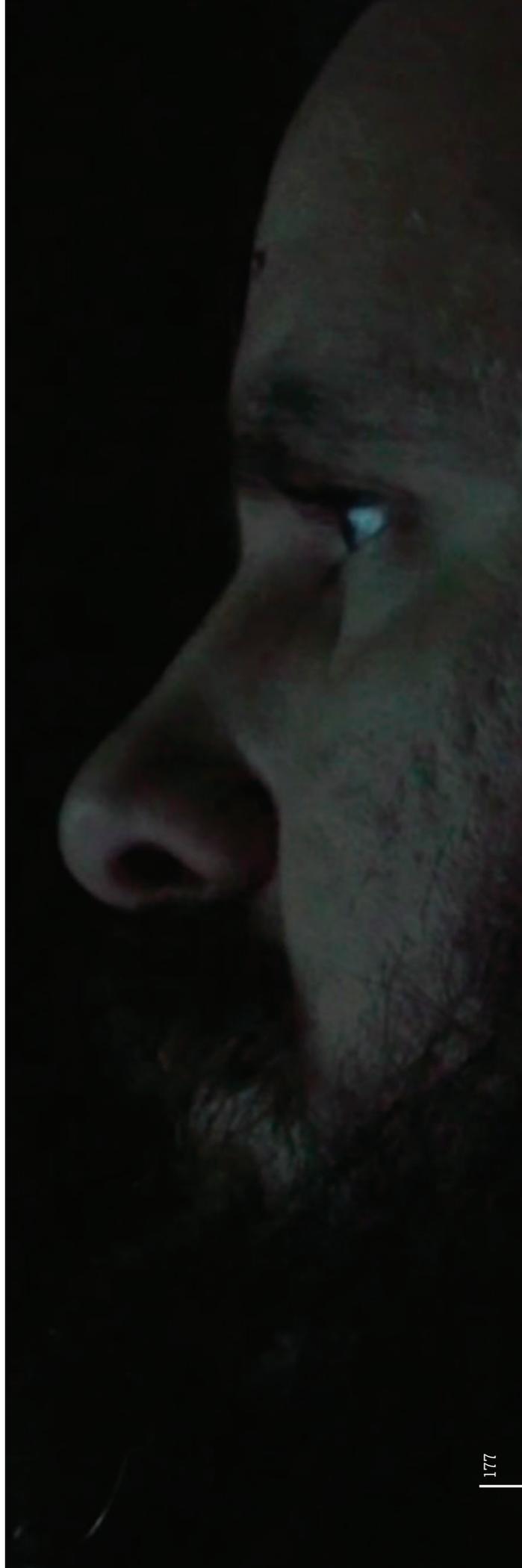
Universidad de Chile, las que se han recibido con gran interés y han dado lugar a interesantes discusiones con los y las estudiantes.

### Proyección

Recientemente, hemos tenido noticia de la adjudicación de dos proyectos postulados al Fondo de la Música, en las líneas Investigación y Registro, y de Actividades Presenciales y Formativas de Fomento de la Música Nacional. El primero, es para estudiar la poética de compositores chilenos que se dedican a la música de videojuegos, y la recepción que sus trabajos tienen en quienes juegan. El segundo es para el financiamiento de nuestro Tercer Encuentro, el cual está diseñado como un congreso de alcance internacional, y nos permitirá contar con una difusión acorde a los objetivos planteados, además de hacer posible la visita de dos académicas invitadas de gran nivel: Melanie Fritsch (Alemania) y Karen Collins (Canadá).

Si bien la historia del núcleo es breve, nos hemos dedicado a sentar las bases de un trabajo que habilita un espacio que consideramos fértil. Para nosotros, la música de los videojuegos no es un campo estático, por el contrario creemos que es un terreno fértil para el pensamiento interseccional, dado que el análisis de este fenómeno exige la confluencia de distintos ámbitos de estudio tales como la estética, los estudios visuales, la política, la economía, los game studies, la musicología, los estudios culturales, la filosofía entre otras. La adjudicación de estos fondos posibilita y estimula la proyección de un trabajo que esperamos convoque a la mayor cantidad de interesadas e interesados posibles en torno a este ámbito del conocimiento, que nos permite comprender la realidad contemporánea en su actualidad y complejidad.

Esperamos seguir aportando a la consolidación de un diálogo en torno a este terreno fértil, tanto a nivel internacional como nacional. Esto, porque consideramos que sólo a través de intercambios críticos, honestos y profundos es que lograremos dar movimiento a la ecología de saberes que se hace urgente para poder pensar, vivir y crear en el mundo actual. En el medio de las distintas urgencias que estamos viviendo hoy por hoy, todo se intensifica, y conocernos y comprendernos se hace materia de vida o muerte. Por tanto, seguiremos proponiendo que la música de los videojuegos no es sólo una intersección de estos diversos problemas teóricos y prácticos, sino que también un territorio para vivir en comunidad.



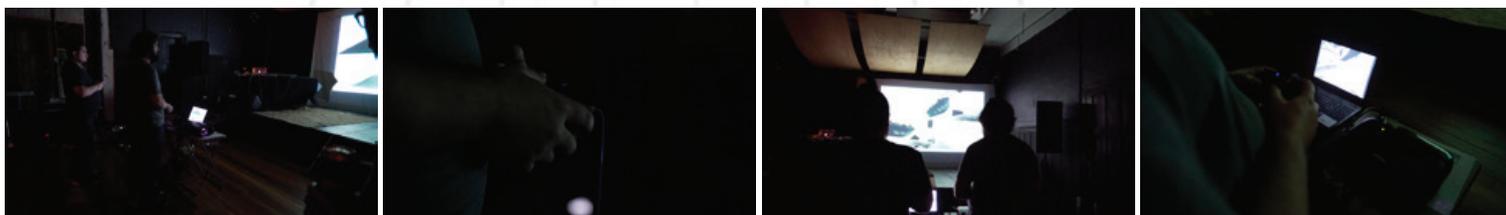
**Obra Shapetentaclesseq\_v002.Exe, Felipe Weason y Sean Moscoco**

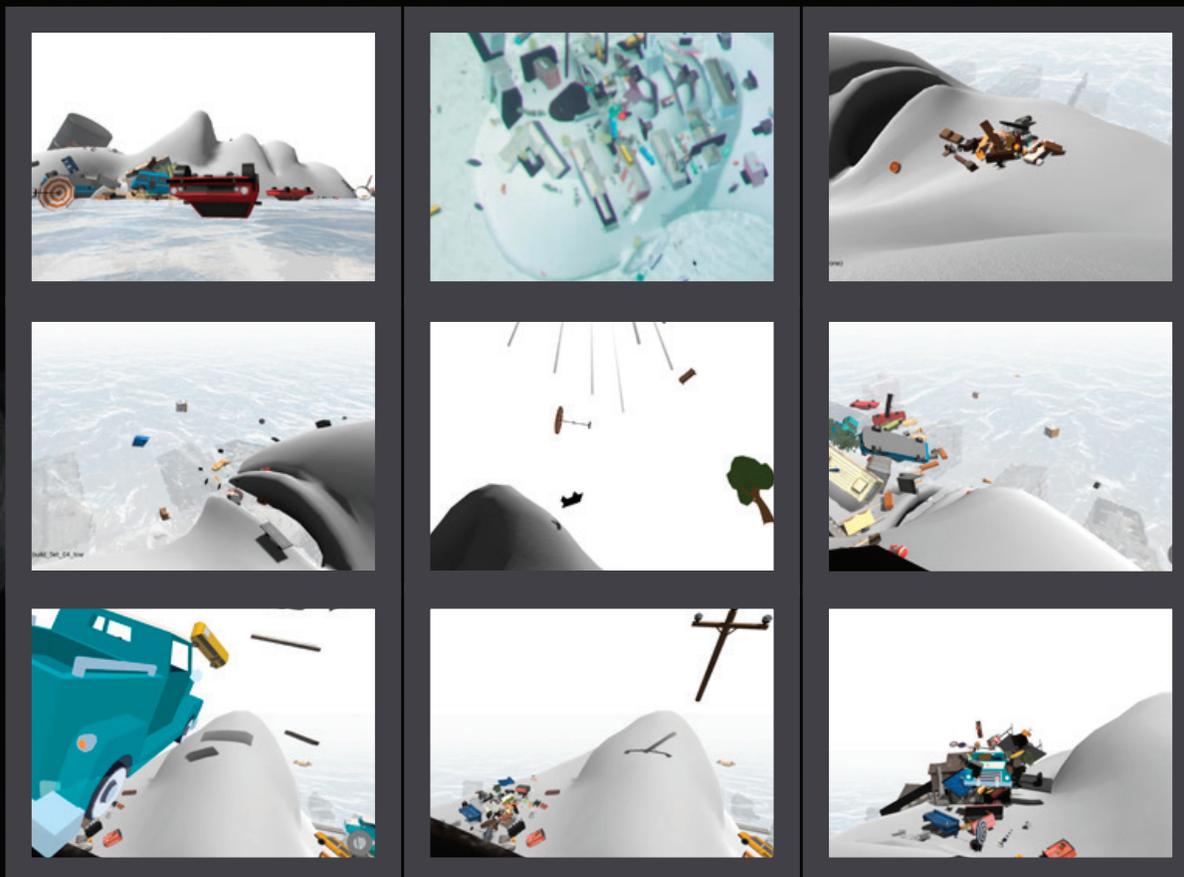
En la performance los dos jugadores/operadores frente a una imagen proyectada de un ambiente virtual; accionan y manipulan por medios de mandos y controladores una serie de objetos que producen sonidos previamente diseñados. Los objetos al interactuar unos con otros se agrupan formando secuencias y meta-secuencias; generando, por acumulación, diferentes texturas y densidades sonoras y visuales. El ambiente virtual estructurado bajo los medios y claves técnicos y de producción de los videojuegos, se presenta como un campo de acción restringido, con límites espacio temporales definidos y reglas propias.

El proyecto a través de la performance pretende problematizar en torno a las relaciones corporales y de producción en el consumo/uso/apropiación de los medios digitales, particularmente el videojuego.

La industria del videojuego en los últimos 10 años ha sufrido de dos fenómenos complementarios: La estandarización de sus medios de producción con consecuente acceso a un mayor número de desarrolladores y el crecimiento exponencial de la cantidad de producciones independientes. Lo anterior

debido a herramientas como Unity, Unreal Engine, GameMaker y Godot entre otros que, junto que ser gratuitas, entregan herramientas, tecnologías y métodos de producción anteriormente restringidas para el público general. Tecnologías y metodos de produccion que aceleran el desarrollo de nuevos productos, también definen las políticas representacionales de lo posible y de lo posible jugable. En paralelo a la estandarización y el surgimiento de herramientas producción cada vez más accesibles ha surgido un mercado secundario concentrado en la producción de assets para alimentar el desarrollo de videojuegos, assets que por sus mismas condiciones de producción son en su mayoría de baja calidad, genéricos e intentan suplir las carencias de financiamiento o mano de obra especializada. Esto es particularmente patente en Chile donde los capitales están restringidos a pequeñas subvenciones estatales o al autofinanciamiento. Lo anterior ha hecho surgir todo tipo de videojuegos donde por una parte habitan y se remezclan claves representacionales, como un collage no intencional que colinda con la estética nivel usuario y la cultura del mash-up. Y por otra parte exponen las estructuras de los medios usados para su producción, la estandarización del lenguaje.





En ese contexto, el actual proyecto problematiza el sistema de producción del videojuego, articulando al videojuego como un dispositivo de mezclas de objetos de diseño sin lugar, determinado por un régimen tecnológico representacional estandarizado. Los objetos, los assets sin lugar, se vuelven samples en una mesa mezcladora especializada, parecido a las operaciones de la post-producción y la remezcla audiovisual en vivo como el vjing. En el proyecto el videojuego es un sistema de secuenciadores y meta secuenciadores que determinan y construyen el

espacio, redefiniendo constantemente los ritmos y el tiempo del juego.

El videojuego es presentado en su articulación en tanto máquina, en tanto máquina rítmica, en tanto máquina que crea una conexión disponiendo el cuerpo a través de la fluctuación del evento. El cuerpo del jugador/operador/performer juega, baila y agencia su ritmo, mezcla y construye. Las secuencias del jugador y la rutinas de la máquina entran en una tensión resultante del ejercicio de poder.

## OBRA ESQUINAS PARA FLAUTA, ELECTROACÚSTICA Y VIDEO (2016).

Guillermo Eisner, Alejandro Lavanderos

La problemática en la creación de Esquinas estuvo dada por la premisa de contar con un elemento visual como motivación para el desarrollo de la obra. ¿Qué elementos considerar para la composición? ¿El contenido conceptual de las fotografías? ¿Sus características físicas: color, textura, nitidez, etc.? ¿La energía portada por cada imagen? ¿Las referencias espaciales que sugieren cada una de ellas? Estas preguntas acompañaron todo el proceso de creación, junto con el desafío de crear un relato visual, condiciones que exigieron trasladarme desde el ámbito de la composición musical hacia el terreno de la creación intermedial, dejando de pensar en el nivel puramente sonoro de la pieza, para establecer una dinámica de creación atravesada por los diferentes medios materiales, disciplinares y culturales convocados en su composición.

De esta forma, la creación intermedial se convirtió en un área de oportunidad al tener la posibilidad de componer: dirigir, diseñar, administrar, ordenar, todos los medios convergentes en la obra. Esto me permitió desarrollar el medio visual desde un comienzo como un elemento sonoro; como una ampliación, extensión, o contradicción de un gesto

musical determinado; como un timbre sonoro; y tratarlo en tanto correlato de la música, con unas texturas, dinámicas, agógicas, y espacialidad propias del sonido. De esta manera es que en Esquinas busqué desarrollar una estrategia de creación intermedial que diera cuenta de los traslados conceptuales y materiales entre los medios dispuestos en la obra, y que entrelazara los diferentes recursos disponibles a modo de generar una obra híbrida que transita de ida y vuelta entre la experiencia sonora, musical y visual.



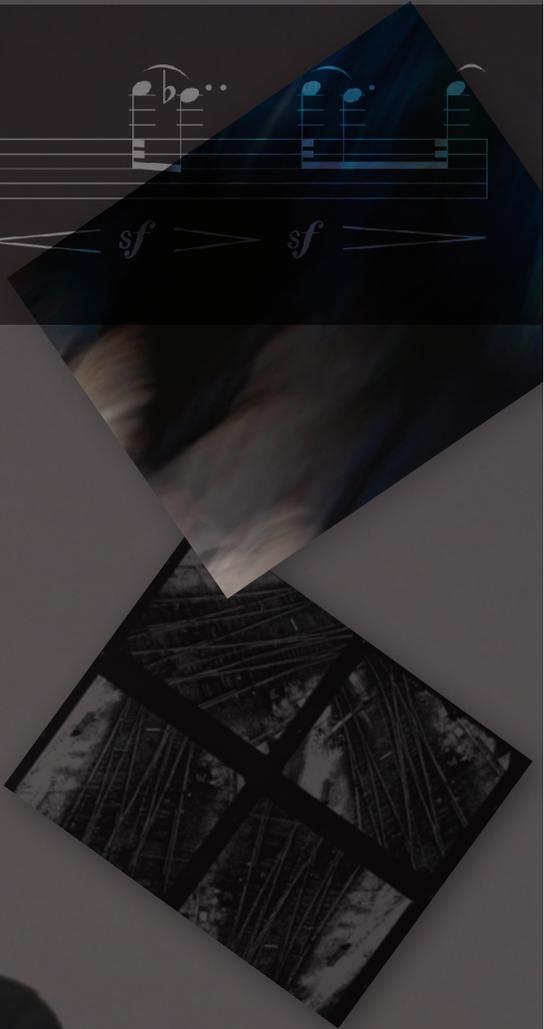
0:28

*poco a poco eólico*

8

Slap

*sf* *mp* *sf* *sf*



0:40

11

*gva*

*mp* *f* *f*

## PROYECTO RED INTERDISCIPLINARIA DE ARTE TIERRA DE LARRY

### Presentación en el Encuentro de Creación e investigación en Arte 4, 5 y 6 de agosto 2019, MAC Quinta Normal.

Agradecemos en primer lugar la invitación del Director de Creación de la Fac. de Artes a este encuentro para escucharnos quienes estamos en territorios fronterizos del quehacer artístico.

El grupo de improvisación musical Tierra de Larry se formó en 2008 con la visita del Ensamble para la Música Intuitiva de Weimar, Alemania, quienes realizaron talleres sobre el tema. En 2013 con el aporte de un proyecto U-Redes de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo se inició la Red Interdisciplinaria de Arte Tierra de Larry cuya finalidad es, por medio de la improvisación artística en las redes, explorar nuevas maneras de relacionar las artes con la creación de conocimiento en la universidad.

Con esa idea se han realizado presentaciones de improvisación musical, coreográfica y visual en tiempo real online con grupos similares en Brasil, Portugal, Argentina, Francia, Colombia, Nueva York y Barcelona. También se han publicado ponencias en encuentros internacionales, revistas y una tesis doctoral sobre el significado de esta práctica.

La pregunta permanente respecto de lo que hacemos es el porqué. Pauline Oliveiros, una conocida compositora estadounidense, dice en una publicación sobre música telemática:

"A medida que la tecnología mejore de manera exponencial y ubicua, eventualmente no habrá razón para no tocar música a distancia. La globalización nos da más razones. Hacer música juntos hace amigos"<sup>127</sup>.

Ahora, esta no es una respuesta única ni suficiente para el ámbito académico, sin embargo el hecho de



127 P. Oliveiros et all., "Telematic music: six perspectives.," Leonardo Music Journal, Online supplement, vol. 19, 2009.

128. Robert Burke, Andrys Onsmann Perspectives on Artistic Research in Music Lexington Books, London, 2017. pp. 13 <https://books.google.cl/books?id=Zm7EDQAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=artistic+research+methodology+music&hl=en&sa=X&ved=0ahUKewin1ZG-n4rkAhUSHbkGHeaAAQsQ6AEIKDAA#v=onepage&q=As%20musicians%2C%20we%20could%20not%20have%20played%20what%20we%20did%20without%20expertise%2C%20creativity%2C%20or%20collaborative%20respect.%20&f=false>

que aparezca publicado de una importante revista de estética significa que el contexto humano no es algo de lo cual se pueda prescindir cuando se trata de crear conocimiento desde las artes. Robert Burke en "Perspectivas de la investigación artística en música" trata de ejemplificar la investigación desde la música misma al focalizarse en el complejo problema musicológico del análisis de músicas con raíces muy diversas. ¿Qué pasa si, en vez de fijarnos solamente en "la obra finalizada" y "las interrelaciones entre sus componentes", como dice Nettle, nos fijamos en "órdenes variables de creatividad" que llevaron al resultado final.

La pregunta principal que nosotros nos hacemos cuando improvisamos proviene de la libertad de la escucha. Es la misma pregunta que se hace Burke en el contexto de improvisación colectiva de la música en cuestión "¿Qué ocurre si toco (me muevo, dibujo) esto — qué harás tú?"<sup>128</sup>. Este principio de creación colaborativa que cuenta con el otro encierra un mundo de mutuas libertades y por de pronto un contexto humano. La respuesta a esa pregunta no proviene de una reflexión *ex post* sino que es sincrónica con la creación misma. En ese sentido es el mejor ejemplo de un pensar desde el cuerpo o, como lo hemos denominado con los colegas pares internacionales con los cuales improvisamos, un "pensar en red".

Como en todo emprendimiento de arte que valga la pena, nos jugamos por una radicalidad de la libertad. Pero esta es diferente a la del artista que busca romper los cánones heredados con una obra diferente pues, como se afirma frecuentemente, después del acto *duchampiano* en la plástica y el de Cage en la música, el paradigma de la obra pareciera estar haciéndose cada vez más poroso. La radicalidad de nuestra libertad, más que afirmar un punto de vista, es la fugacidad del "momento de escucha".

¿Qué ocurre cuando el momento de escucha asume dimensiones continentales? Se introduce una voluntaria escisión en el significado artístico que deja de quedar circunscrito a la obra acabada pues contiene imperfectas incrustaciones de "lo de afuera". Es como si en la indeterminada distancia que existe entre palabra y realidad surgiera un tramo real al final de los cuales percibimos unas señas a lo lejos con las cuales tratamos hacer arte ya que, como dice Chretien citando a Pradines, "todo nuestro espíritu proviene de nuestra capacidad de padecer a distancia".

El proyecto RIA-TDL lo forma un grupo interdisciplinario que está aquí simplemente porque quieren hacerlo: Del DMUS están los profesores Edgardo Cantón,



Cristián Errandonea y yo, del Depto. de Sonido, el Prof. Leonardo Cendoyya, del Depto. de Educación de FAC-SO el Prof. Eduardo Hamuy, y del Dpto. de Diseño de FAU, el Prof. Bruno Perelli, nuestra bailarina Lilian Pizarro que nos acompaña desde que éramos solo músicos y los compositores Andrés Daneris y Franco Inostroza que se integraron primero como estudiantes de un curso electivo que ofrecemos. Gracias a gestiones del Prof. Cendoyya hemos tenido estudiantes internacionales en residencia y recientemente alumnos de la carrera de sonido también en un curso electivo.

#### Eduardo Hamuy:

En el marco de un encuentro sobre Creación e Investigación en Artes, se me ocurre que debiésemos abordar

- Cuáles son nuestras indagaciones y preguntas en los ámbitos de la creación
- De qué índole son y cómo surgen
- En qué contextos disciplinarios surgen y cuáles son nuestros referentes

- Qué propósitos nos hemos fijado como equipo y proyecto
- Cuales son los procesos y modos de indagación que desarrollamos
- Cuáles son los resultados que hemos tenido y de qué modos los evaluamos
- Cuáles son nuestras conclusiones
- Y finalmente, cuáles son nuestras proyecciones

#### Rolando Cori:

Aquí van mis respuestas personales y por eso me gustaría escuchar las vuestras:

Para mí los 2 primeros puntos tienen que ver con la tensión entre providencia e improvisación, lo planificado y lo espontáneo. Son de índole filosófica, pero a la vez tienen una bajada existencial y vital. Surgen de una praxis musical que es la nuestra.

Los contextos disciplinarios son los de las artes, pero con la mirada en el conocimiento de otras cosas desde ellas. Los referentes son la gente que está en la investigación en el arte y específicamente en la improvisación en red. A algunos los conocemos y a

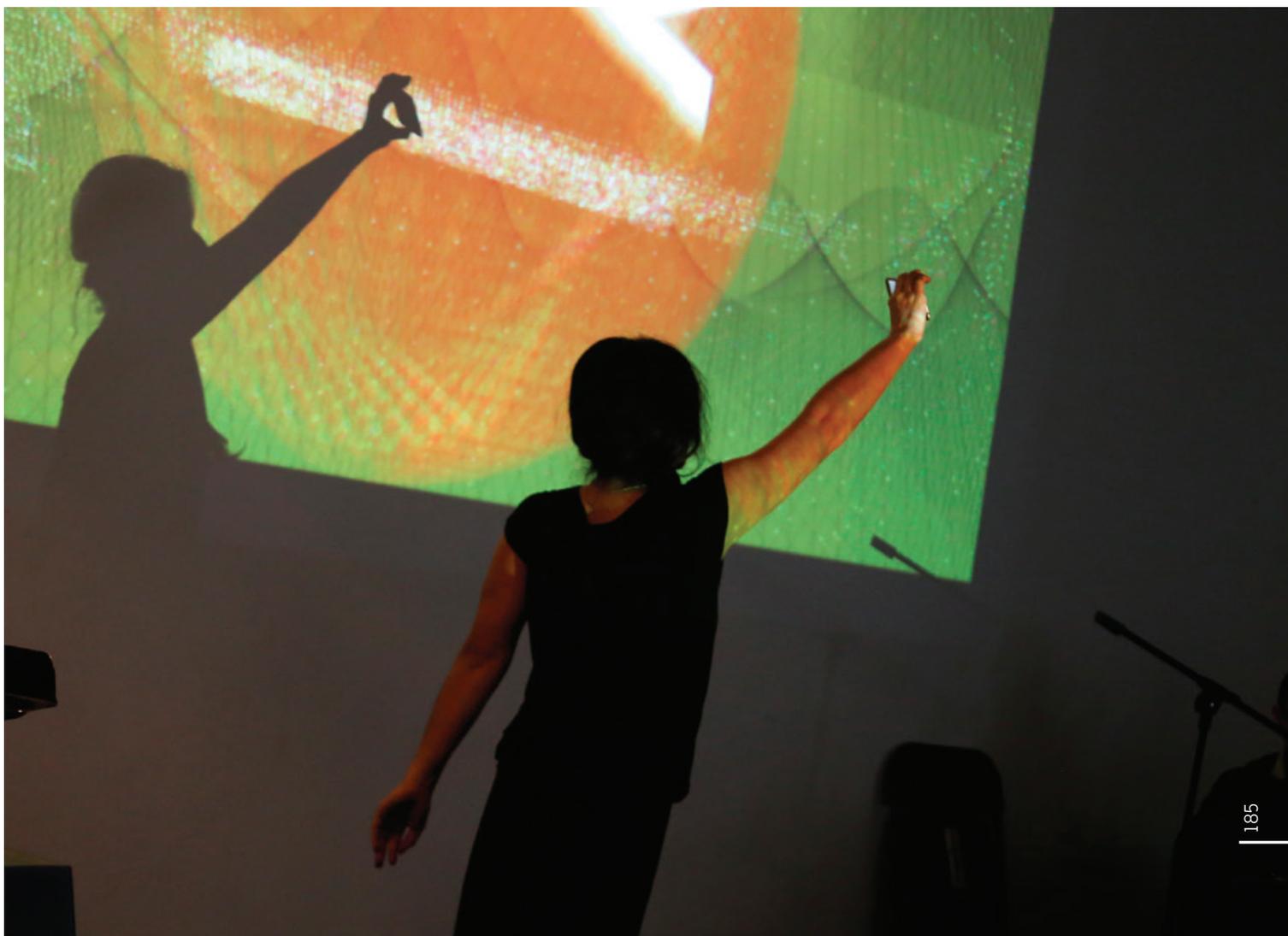


otros solo por sus publicaciones.

Los propósitos fijados como equipo y proyecto, los procesos y modos de indagación son siempre materia de discusión, así como lo hemos experimentado. A veces pienso que son como las relaciones humanas. Finalmente son un fin en sí mismas, aunque estén ordenadas a varias cosas de afuera que difieren para cada cual.

Los resultados son, por lo anterior, en primer lugar un grupo que sigue reuniéndose por la gratuidad de improvisar juntos. También como resultados también está nuestra red de vínculos:

1. Dra. Ivani Santana Universidade Federal de Bahia - UFBA, Brasil. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual <http://www.ppgac.tea.ufba.br/grupos-de-pesquisa/poeticas-tecnologicas/>
2. Dr. Mario Valencia. Docente Asociado Universidad de Caldas, Colombia. Director Investigaciones Facultad de Artes y Humanidades Director Laboratorio Sensor <https://www.facebook.com/sensorlab/>
3. Dra. Vivian Fritz, Universidad de Estrasburgo, Francia. Laboratoire Approches Contemporaines de la Création et de la Réflexion Artistiques, ACCRA (EA 3402), proyecto Geodanse <https://vivianfritzroa.com/portfolio/recherche-et-creation-laboratoire-geodanse/>
4. Prof. Cecilia Irazusta y Prof. Gonzalo Biffarella, Facultad de Artes, Universidad de Córdoba, Argentina.
5. Dr. Miguel Chuaqui, Director School of Music, University of Utah, EEUU. [M.Chuaqui@utah.edu](mailto:M.Chuaqui@utah.edu)
6. Cooperación Latino Americana de Redes Avanzadas, RedCLARA, Tania Altamirano [tania.altamirano-lopez@redclara.net](mailto:tania.altamirano-lopez@redclara.net)
7. Red Universitaria Nacional, REUNA, Paola Arellano, Gerente Ejecutivo, [parellan@reuna.cl](mailto:parellan@reuna.cl)
8. Corporación Universitaria para el Desarrollo de Internet (CUDI), Mexico. Martha Ávila [cudi@cudi.edu.mx](mailto:cudi@cudi.edu.mx)



9. Dr. Mario Arenas, Departamento de Música, Universidad de La Serena [marenas@userena.cl](mailto:marenas@userena.cl)
10. Universidad Nacional de Quilmes, Director Escuela Universitaria de Artes, Prof. Diego Romero Mascaró [romeromascaro@gmail.com](mailto:romeromascaro@gmail.com)
11. U. Stanford, CRMA, Dr. Chris Chafe [cc@ccrma.stanford.edu](mailto:cc@ccrma.stanford.edu)

Estos vínculos no se pueden evaluar como algo que nos pertenece pues se esfuman así como la improvisación musical se desvanece como algo siempre inaugural y singular.

Nuestras conclusiones y proyecciones: Creemos en lo que hacemos pues, con todas sus vacilaciones, RIA-TDL se muestra como una manera fecunda y multiforme de trabajar en lo académico. Es un proyecto pequeñísimo pero siempre vivo pues continuamente están surgiendo nuevas perspectivas de actividades que pueden ser significativas para el crecimiento personal, comunitario y profesional de los participantes. En resumen, para mi RIA-TDL es un regalo.

#### Leonardo Cendoyya:

- Cuáles son nuestras indagaciones y preguntas en los ámbitos de la creación, se trata de habilitar la creación cambiando el eje de la preparación del material (partitura previa) a una situación vertical de ejecución donde se preparan cada uno de los músicos en sus "mejores" condiciones interpretativas y de escucha activa. Es un modelo donde se ejercita la comunión /creación como modelo. Aquí podría tomar mayor importancia la grabación en audio o video de estos procesos para luego escucharlo nuevamente y seguir produciendo situaciones intencionadas... Esto forma la espiral creativa de la improvisación.
- De qué índole son y cómo surgen, surgen de las preguntas de cada uno de los participantes en este "rito" particular. Esta situación individual que significa conocerse (como ejecutante/ creador) es una necesidad inicial que luego se convierte en los elementos o procesos que son seleccionados por cada uno de nosotros.



- En qué contextos disciplinarios surgen y cuáles son nuestros referentes, surgen en un contexto académico en este caso. Se trata de una reunión donde existe un marco básico que necesita un apoyo técnico para sustentar esta intención de producir estos materiales sonoros y visuales para luego perfeccionarlos.
- Qué propósitos nos hemos fijado como equipo y proyecto, materializar en el instante del ensayo una creación que involucre entrelazamientos que hacen difusas las disciplinas como las conocemos.
- Cuáles son los procesos y modos de indagación que desarrollamos, procesos basados en la ejercitación individual que luego se pone en tensión cada semana a través de los ensayos. Luego esto es registrado y revisado para seguir buscando momentos o espacios de interés para el grupo. Es fundamental el diálogo respetuoso para seguir avanzando como equipo.
- Cuáles son los resultados que hemos tenido y de qué modos los evaluamos, grabaciones, conciertos, espacios nuevos creados a través de videos en tiempo real, streaming, web, producciones que rebasan los formatos.
- Cuáles son nuestras conclusiones, se ha ido estableciendo un modo de "hacer" improvisación a través del conocimiento de cada integrante, el respeto mutuo y la conexión que se produce a través de las sesiones semanales. Esto permite organizar nuevas formas de creación que son los desafíos que actualmente nos hemos propuesto. Conectarnos mas con otros e indagar síntesis momentáneas que se producen en determinados momentos. Todo esto queda registrado de alguna manera.
- Y finalmente cuáles son nuestras proyecciones, lo señalado anteriormente...



## NÚCLEO EMOVERE

Francisca Morand y Javier Jaimovich,

Proyecto Emovere, dirigido por la bailarina Francisca Morand y Javier Jaimovich, investigador y artista sonoro, comenzó en 2014 basado en intereses en común como sensorialidad, fisiología, conciencia y la experiencia, como fundamentos para la experimentación artística e interdisciplinaria. El Proyecto Emovere se enfoca en los siguientes intereses creativos y de investigación:

- Diseño de interacciones; considerando fisiología, movimiento y sonido.
- Interacción y composición de sonido basada en el cuerpo.
- Creación de danza para procesos interdisciplinarios interactivos.
- Presentación, representación y percepción del espectador en creaciones interdisciplinarias interactivas y puesta en escena.

- Generación de teoría a partir de la práctica interdisciplinaria del cuerpo, el sonido y la tecnología y su relación con la creación artística.

Esta colaboración ha dado como resultado dos obras interactivas interdisciplinarias (Emovere, 2015 e Intersecciones Frágiles, 2019), las que se ha buscado presentar en espacios formales y abiertos a público general (GAM, MAC, Sala Escénica UPLA). Sin embargo, más allá de la importancia que tiene la exhibición del resultado artístico, como núcleo creativo e investigativo nos ha interesado difundir y participar de instancias de intercambio académico, como una forma de extender el trabajo en sus diferentes etapas de desarrollo y exponer las reflexiones y descubrimientos artísticos y tecnológicos que van surgiendo durante el proceso creativo-investigativo. Hemos desarrollado talleres y realizado presentaciones artísticas y académicas en conferencias nacionales e internacionales (ISEA,





NIME, IRCAM, Coloquio Bajo la Mesa Verde, Foro de las Artes, Foro Chile-Japón, Metro de Santiago), siempre con la intención de difundir el desarrollo de procedimientos y materiales, además de vincular el trabajo con diferentes representantes de las disciplinas que conforman el proyecto, estudiantes y público general. Este trabajo de difusión se ha complementado con la gestión de un Coloquio de Metodologías de Creación e Investigación Interdisciplinar (2016) alojado en el Centro Cultural de España y auspiciado por la Iniciativa Bicentenario, con la participación de importantes exponentes del trabajo interdisciplinar artística y tecnológica nacionales e internacionales. Así mismo los directores del núcleo hemos publicado en medios de difusión académica nacional e internacional artículos sobre los mismos temas (Revista A-DNZ, International Journal of Performing Arts and Digital Media, Journal of Cyber Culture Archeè).



Otro de los focos del núcleo ha sido aportar al desarrollo del trabajo interdisciplinar de la Facultad de Artes y de la Universidad, integrando en diferentes etapas de los proyectos a académicos y estudiantes de diferentes facultades, además de artistas independientes, incluyendo una diversidad de disciplinas como sonido, danza, artes visuales, composición musical, programación, ingeniería, arquitectura, diseño, diseño escénico, kinesiología, teoría del arte y actuación. En el proyecto Intersecciones Frágiles se han integrado al núcleo creativo Mónica Bate, académica del Departamento de Artes Visuales, Paulo Fernández, Artista Audiovisual, Diego de la Fuente, compositor y estudiante del Magister de Artes Mediales.

Intersecciones frágiles es un proyecto interdisciplinar y colaborativo alojado en la Facultad de Artes, que propone reflexionar sobre la interacción entre cuerpos y tecnologías. El proyecto busca cuestionar





las nociones estables de la subjetividad alteradas por el diálogo sensorial con entidades que son orgánicas y artificiales.

Una misma obra en la que se cruzan instalación y performance como una respuesta posible a la condición inestable del mundo contemporáneo del cual emerge un nuevo cuerpo híbrido atravesado por una multiplicidad de información. En esta configuración de *Intersecciones frágiles* confluyen voz, bioseñales, performance in situ, objetos interactivos, sonido y proyecciones, generando dispositivos que tienen la potencia de ir modificando sus articulaciones internas y propuestas de sentido.

El proyecto es parte de una investigación en constante desarrollo por parte del núcleo *Emovere*, donde se exploran temas como sensorialidad, fisiología, conciencia y la experiencia, como fundamentos para la experimentación artística e interdisciplinaria.

La presentación, dada por los directores de *Emovere*, los profesores Javier Jaimovich y Francisca Morand, consistió en describir los ejes temáticos del proyecto y mostrar los diferentes niveles de desarrollo de las distintas líneas artísticas de *Intersecciones Frágiles*, describiendo y analizando los materiales y procedimientos de cada una de estas líneas.

La presentación se abocó a mostrar el trabajo en proceso del proyecto *Intersecciones Frágiles*, describiendo los avances en las diferentes secciones que conforman el proyecto general,

además de las reflexiones surgidas del proceso creativo e investigativo.

En ***Intersecciones Frágiles*** confluyen voz, movimiento, danza, bioseñales, escultura interactiva y proyecciones, todos unidos en un sistema interactivo construido por biosensores mapeados a un ambiente sonoro modulado en tiempo real. La propuesta escénica comprende aspectos de instalación, con dispositivos que invitan a la audiencia a interactuar con su voz y su propia fisiología, además de una performance interactiva de un intérprete donde se cruzan voz, sonido, danza, escultura y proyecciones. Todos estos materiales irán componiendo la puesta en escena, donde los múltiples materiales que median a la audiencia y la intérprete irán conformando la poética de la obra. Así la propuesta creativa propone un cuerpo múltiple y complejo: en momentos abstracto y otros concreto, a veces singular y otros colectivo, parte carne y parte máquina, inmerso en un ambiente inestable que lo obliga a sentir, actuar y transformarse.

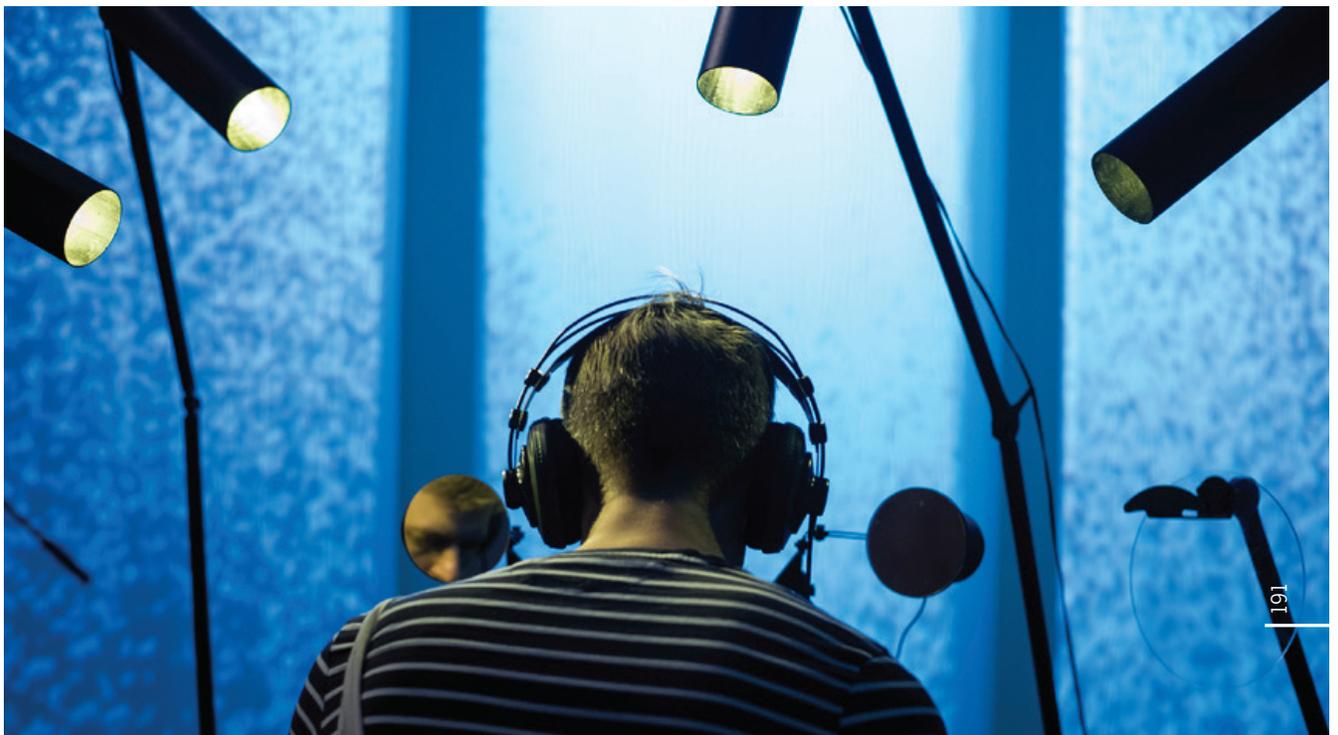
El proyecto considera la presentación y/o instalación de ambos componentes de *Intersecciones Frágiles* en diferentes espacios escénicos o de artes visuales, pudiendo estar unidos en una sola obra o funcionar como instalación y performance de forma independiente. La propuesta se inscribe dentro del núcleo del proyecto *Emovere*, co-dirigido por la bailarina Francisca Morand y Javier Jaimovich, investigador y artista sonoro. La actual etapa del proyecto

incluye la incorporación de la artista visual Mónica Bate al núcleo de trabajo, quien ha desarrollado su línea de trabajo en artes mediales y sonoras, Diego de la Fuente en composición sonora interactiva y Paulo Fernández en proyecciones audiovisuales.

Fundamentación y Antecedentes El proyecto toma como punto de partida la noción de cuerpo entendido como un continuo, en constante cambio: "una relación activa con otras fuerzas, materias y materias en proceso", donde su carácter intrínseco es el

devenir. El cuerpo está en este continuo gracias a su forma de estar en el mundo, va siendo de forma relacional, generando y construyéndose en un diálogo constante con el medio a través de su sensorialidad. La subjetividad es entonces construida fundamentalmente por su corporización, por su capacidad mover, pensar y sentir-se al mismo tiempo.

El carácter continuo, siempre cambiante de una subjetividad que es determinada principalmente por su capacidad sintiente, se ve expandida aún más por



los nuevos paradigmas de la corporalidad contemporánea que posibilita la relación con la tecnología. Este cuerpo-máquina híbrido es "como un mapa de relaciones sin distinción de sujeto con el objeto: materiales (físicas y fisiológicas), inmateriales (psicológicas y perceptivas) y vividas (fenomenológicas) y programáticas (cognitivas)". Esta corporalidad híbrida expone la necesidad de concebir creativa y críticamente la subjetividad humana, como un proceso de devenir que abraza lo humano, lo no humano, lo vivo y lo inerte.

Intersecciones Frágiles ahonda en la construcción de esta nueva subjetividad facilitada por una corporalidad híbrida, diseñando una plataforma interactiva con una puesta en escena que cruza performance e instalación interactivas integradamente en una misma obra. El presente proyecto intensifica la interacción para llevarla a la audiencia, para que sea más que un espectador, sino que parte integral de la obra.

El arte interactivo intensifica el proceso de moverse-pensar-sentir, privilegiando el afecto, propiocepción y la intensidad de la sensibilidad. El arte interactivo es ideal para experimentar y practicar el cuerpo en movimiento (proceso) en continuidad, ya que posibilita ensayar varias formas de corporización a través de experiencias a partir de situaciones que interroguen al sujeto sobre su sensorialidad y, por lo tanto, su forma de estar en el mundo. "El objetivo no es provocar un gesto o comportamiento específico, sino que inaugurar técnicas y aproximaciones para el encuentro, comprensión y provocar agencia en nuestra performance, continua y relacional".

Los diferentes elementos de la obra interdisciplinar interactiva han requerido procesos de desarrollo paralelos, para ir conjugándose hacia la etapa final del proyecto:

**1. Performance interactiva voz-movimiento:** La performance, basada en la captación de bioseñales y mapeadas a un sistema interactivo, es desarrollada por un solo intérprete de danza, quién además del movimiento usa su voz como única fuente sonora de la performance. El movimiento surge en un continuo de la negociación entre control voluntario, la fisiología, la relación con el sonido, las posibilidades de los parámetros del sensor y el diseño sonoro, configurando las cualidades estéticas del movimiento. El instrumento puede ser controlado por el performer hasta cierto punto, ya que las señales fisiológicas son inestables y dependientes de cualquier cambio involuntario que haga el cuerpo del performer. Éste tiene que adaptar su gesto físico a la respuesta del instrumento, lo que refleja en el sonido algunos

factores de la fisiología del movimiento que se mueven entre lo intencional y lo preconsciente. Este sistema inestable genera una performance donde el intérprete está en una constante retroalimentación entre su movimiento, sensación y escucha. Aun así, es nuestra intención en el proceso creativo ir generando estructuras replicables de composición movimiento-sonido, dentro del marco inestable característico de este tipo de interacción.

El actual proceso toma la voz como uno de los materiales medulares para la estética de la nueva obra. La voz es un signo expresivo que anuncia la presencia de un cuerpo como sujeto; se proyecta fuera del cuerpo al mismo tiempo que da la sensación de individualidad. La voz viene a significar el movimiento de la consciencia, sensación, emoción, intención, deseo y presencia, al mismo tiempo que tiene el poder de comunicar a través de la palabra. Por ello utilizaremos la voz en tiempo real de la intérprete-creadora como fuente principal para la sonoridad de la performance, la que será constantemente modificada por el sistema interactivo. La intérprete usará un sistema de micrófono inalámbrico, para ir capturando su voz durante el movimiento.

La fuente sonora en vivo y registrada, voz en forma de palabras, textos y gestos vocales, va siendo procesada por el sistema interactivo en tiempo real, generando variaciones sonoras que presentan diferentes significados entre el movimiento y el sonido emergente. Estas sonoridades se crean desde efectos, como la fragmentación, recorrido, la selección de letras, distorsión, fluctuaciones de tono y altura, sobre una o varias palabras y gestos vocales. Estos procesos sobre la voz van generando la composición sonora, que enfatizará el efecto dinámico y múltiple de la puesta en escena.

El texto expondrá varias capas de la puesta en escena: eminentemente descriptivo y objetivo sobre el suceso interactivo; las sensaciones internas y las imágenes emergentes durante el proceso de escuchar y moverse; auto percepciones y conciencia de la propia corporalidad y sus efectos emocionales. El habla se presenta como un material que oscila entre sentido y no sentido, entre la semántica y los balbuceos inentendibles, alcanzando nuevos significados a través del movimiento corporal y la mediación tecnológica. Este proceso en tiempo real irá poniendo en tensión los procesos comunicativos del lenguaje hablado, del cuerpo y su capacidad expresiva, lo que tiene la intención de presentar la ambigüedad de los signos internos y externos que entendemos como la expresión de nuestra subjetividad.

**2. Interacción con audiencia:** La idea de la voz como expresión de la subjetividad será desarrollada

también en relación a la audiencia, para incorporar en la performance a través de procesos interactivos dentro de la instalación. Para esto se está desarrollando un dispositivo instalativo (Sensorium) que estará enfocado en conectar la voz del público con sus señales fisiológicas, específicamente su frecuencia cardíaca medida a través de pulsioximetría. Las palabras y gestos vocales de la audiencia serán procesadas por un sistema de interacción sonora y visual diseñado por Diego de la Fuente, componiendo así la atmósfera sonora de la instalación y afectando las proyecciones diseñadas por el artista Paulo Fernández.

El escuchar la propia voz es ya una experiencia que produce un extrañamiento; una serie de sensaciones que hacen emerger un proceso reflexivo sobre la subjetividad, en relación a la corporalidad expresada en nuestro sonido interno más característico, a su vez entrelazado con la exposición de ritmos corporales que comúnmente no podemos sentir. Por otro lado, la "propia voz" nos llama a explorar una serie de preguntas relacionadas con lo subjetivo, psicológico, así como con lo social y cultural.

Como parte del proceso creativo, se diseñarán diferentes premisas de interacción con audiencia basadas en lectura de textos, relaciones espontáneas con su voz, percepción de sus señales fisiológicas y de los diseños visuales que emerjan del Sensorium. Además, como parte del material para la performance, las voces registradas de los espectadores se utilizarán para crear objetos sonoros para la

interacción del intérprete que introducirá las voces de los espectadores en el ambiente sonoro de la obra, generando la idea de multiplicidad y comunidad en la problemática de la subjetividad mediada que presenta el proyecto.

**3. Escultura de Nitinol, Papel y Electromiografía:** La escultura interactiva es creada a partir del proyecto Anatomía para el Movimiento 2 de Mónica Bate, que se inicia a partir de la observación y experimentación con un material inteligente, Muscle Wire, que hace aparecer un imaginario mucho más complejo que el material mismo: la relación entre la máquina y el cuerpo; la metáfora de lo anatómico y

fisiológico de lo vivo a partir de las máquinas; la búsqueda de lo vivido en la máquina, así como también, la relación espacio-tiempo a partir de la observación del comportamiento de un objeto en movimiento aparentemente vivo.

A partir de esto se pretende conseguir una propuesta instalativa que haga converger el cuerpo vivo metafórico con el cuerpo vivo real; en donde el primero se vuelve móvil según las bioseñales y la voz emitidas por el segundo, construyendo un diálogo humano-máquina. El objeto tecnológico se vincula al cuerpo biológico siguiéndolo, respondiendo y también apareciendo como una extensión de éste, mediado por las tecnologías que constituyen el macro sistema de **Intersecciones Frágiles**.



# FASMA: (DES)APARICIONES DEL CUERPO. PROYECTO ESCÉNICO.

## Antecedentes

En sus Ensayos sobre la aparición I, Georges Didi-Huberman nos plantea la paradoja del fasma, esto es, de aquel insecto que habita en un vivarium y que "ha convertido su propio cuerpo en el decorado en el que se esconde, incorporando ese decorado en el que nace"<sup>129</sup>. Inspirado en esta reflexión, el proyecto Fasma aborda la dialéctica entre el cuerpo y la mirada, cuestionando las formas de aparición de la corporalidad en el arte occidental, centradas en el retrato, la verticalidad y la completitud de la imagen, para re-formular la pregunta: ¿cómo podría un cuerpo aparecer?

Fasma pretende poner en tensión una concepción tradicional "objetiva" del cuerpo, es decir, del cuerpo comprendido como un objeto, como ha sido propuesta históricamente a partir de la biología y las artes miméticas, que han desarrollado una representación distanciada del mismo, al que se considera una cosa, contrastando esta visión con la perspectiva metodológica de la fenomenología y las prácticas somáticas, que plantean una experiencia de la corporalidad en "primera persona"<sup>130</sup>, favoreciendo su "presentación", auto-observación, descubrimiento y modificación, esto es, la comprensión del cuerpo y, por extensión, el sujeto, de un modo experiencial subjetivo.





Como sostiene Maurice Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la Percepción*<sup>129</sup>, el sujeto aparece en el mundo como conciencia encarnada. La conciencia y el cuerpo no son cosas separadas. El cuerpo es el lugar de la conciencia. Este carácter doble, material e intelectual de su existencia constituye el fundamento de la vinculación del humano con lo real.

La aparición del fasma en el vivario es fenomenológica antes que objetual, ya que ocurre en una interrelación subjetiva en la que el observador es visto por aquello que observa. Discierne las formas al tiempo que es revelado por aquello que ve, ya que el mirar siempre está tamizado, enfocado por los sujetos, en un encuadre que oscila entre lo cultural, lo consciente y el deseo, en un mundo en el que todo está abierto a la mirada.

Esta consideración del cuerpo como soma (cuerpo viviente) tiene una importancia radical para el campo de las artes, posibilitando diversos modos de considerar esta corporalidad no sólo como un espacio de exploración o soporte de la práctica artística sino, por sobre todo, como un campo de indagación epistemológica.

#### **Un solo compartido: Hacia una obra paisaje**

Formulado inicialmente desde la danza, Fasma ha buscado indagar en la aparición del cuerpo/soma, desplegando metodologías que incluyen el trabajo interdisciplinar con el movimiento, el sonido, la luz y el espacio, entendidos todos como cuerpos y, además, desarrollando la experimentación a través de técnicas poco convencionales en el arte como la regresión a vidas pasadas, mindfulness,

129. Didi-Huberman, Georges: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición* | Santander-Cantabria: Shangri-La . Textos Aparte, 2015.

130. Sobre la distinción entre cuerpo y soma, Hanna, Thomas: *Somatics: Part I* Spring/Summer 1986, pp. 4-8 y *Body of Life: Creating New Pathways for Sensory Awareness and Fluid Movement*. New York: Alfred Knopf, 1986.

131. Merleau Ponty, Maurice: *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Planeta Agostini, 1994.

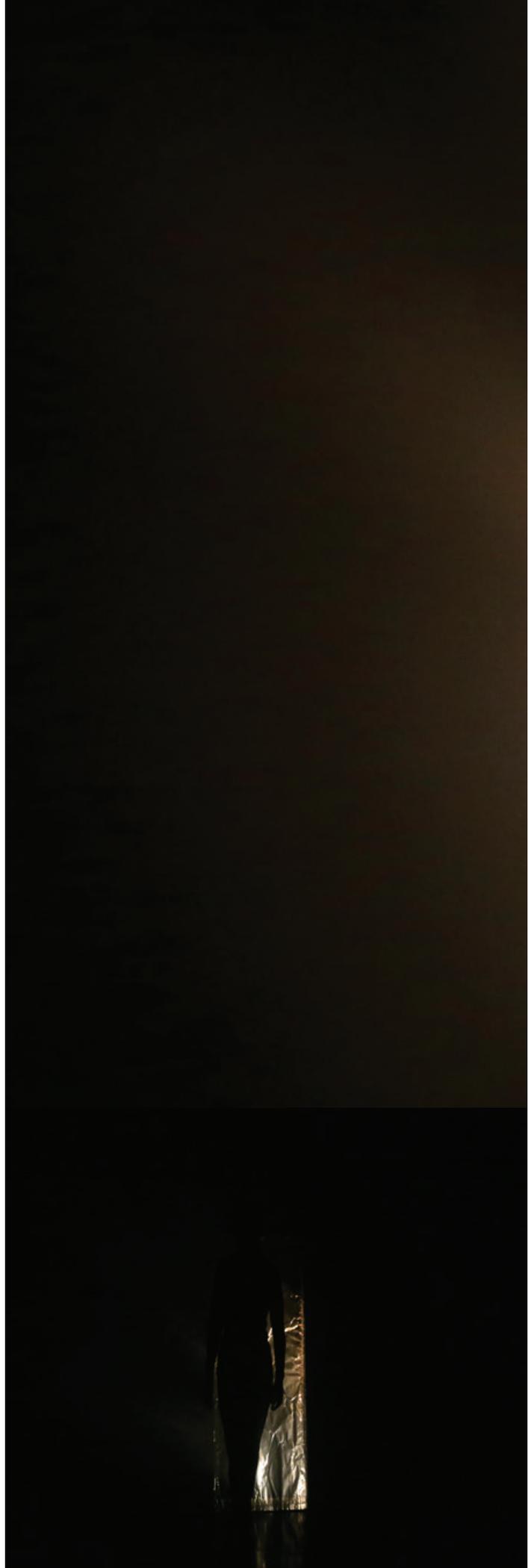
focusing y la respiración del yoga Kundalini, en la búsqueda de tantear el espesor y las posibilidades de comprensión de esta corpus/fasma: su (des)aparecer. La metodología interdisciplinar se ha orientado a encontrar un lugar de enunciación particular para cada disciplina, alejándose de los modos habituales de producción de un solo de danza, mientras que la regresión, mindfulness, focusing y ejercicios de respiración han generado una experiencia corporal compartida, que se despliega libremente en el ámbito de la creación artística.

El resultado escénico deviene, parafraseando a las Landscape Plays, de Gertrude Stein, una suerte de paisaje viviente, en el que todos los elementos (movimiento/sonido/luz/objetos) articulan un ecosistema, que entra en relación con la percepción de las/los espectadores(as). Esta comunidad viva se plantea en permanente proceso de transformación, a partir del traspaso de pequeños umbrales, que van determinando la evolución del dispositivo.

### Constelaciones

Más allá del resultado escénico, proyecto se articula como una experiencia expandida, al modo de variaciones, que se manifiestan en una serie de actividades que abordan de un modo diverso la pregunta por el aparecer: una residencia abierta del proceso de creación interdisciplinar, la exhibición a público de los materiales artísticos elaborados en el proceso de investigación, conversatorios en los que se abrirán a la comunidad los procesos y metodologías y, finalmente, la presentación de la obra escénica Fasma.

Todas estas actividades operan al modo de constelaciones, en la que cada una de las acciones es un punto de luz, un gesto, una relación o aproximación posible a la paradoja del fasma, cuyo centro permanece vacío, incierto: paradoja o aporía, lejano, virtual, inaccesible.



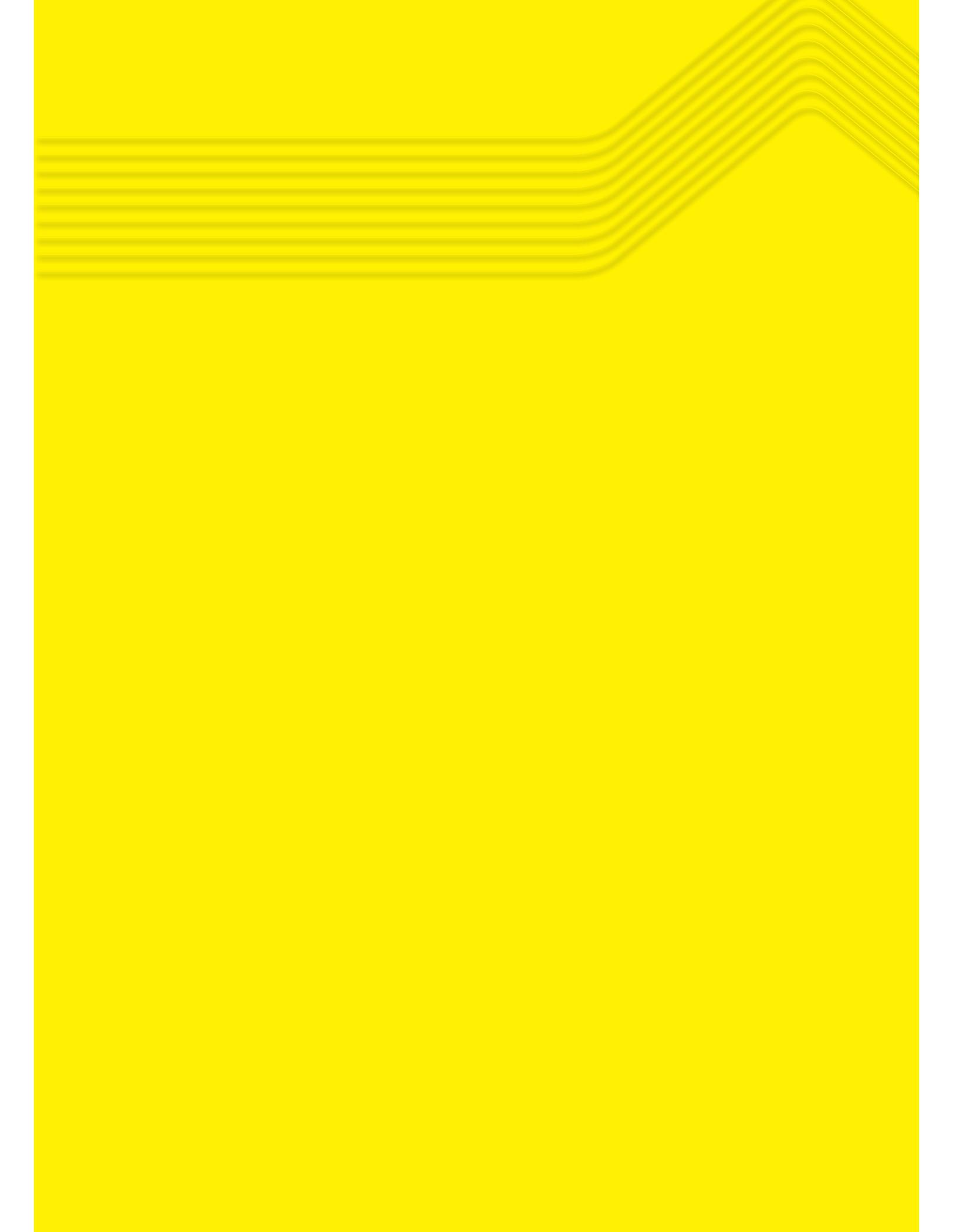


## Agradecimientos:

Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo Universidad de Chile  
Programa de Estímulo a la Excelencia Institucional PEEI 2016  
Dirección de Creación e Investigación, Facultad de Artes Universidad de Chile  
Museo de Arte Contemporáneo MAC Quinta Normal  
Grabación e imágenes de las ponencias, Agencia Click Producciones

Especiales agradecimientos a todos y todas los y las participantes de este primer encuentro y de manera especial a las siguientes personas:

Gianna Salamanca  
Romina Tapia  
Francisco Sanfuentes  
Ariel Grez  
Daniela Miranda  
Sean Moscoso  
Guillermo Eisner  
Alejandro Lavanderos  
Rodrigo Bruna  
Constanza Acuña  
Luis Montes R.  
Ana Harcha  
Rodrigo Torres  
Antonio Carvallo  
Andrés Ferrari  
Rolando Cori  
Paula Arrieta  
Alexis Carreño  
Maite Lobos  
Carla Badani  
Pablo Kogan  
Gonzalo Arqueros  
Carolina Espinoza  
Javier Jaimovich  
M. Francisca Morand  
Tania Ibáñez  
Rolando Jara  
Héctor Ponce  
Paulo Olivares  
Catalina Villanueva  
Gabriela Basauri  
Camilo Rossel  
Lorena Herrera  
Mónica Retamal  
Jorge Martínez U.  
Verónica Figueroa  
Magdalena Guajardo  
Marcelo Troncoso  
Vivian Fritz  
Richard Danta  
Julio Horta  
Margarita Elissegaray





El Consejo de Creación e Investigación de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, durante los días 04, 05 y 06 de septiembre de 2019 llevó a cabo lo que denominó como el Primer Encuentro de Creación e Investigación, Cruces Disciplinarios, Problemas y Modelos de Liminaridad en Artes, en el Museo de Arte Contemporáneo, MAC Quinta Normal. En este encuentro, diversos exponentes de la comunidad académica, en representación de los seis Departamentos de la Facultad de Artes -Artes Visuales, Danza, Música, Sonido, Teatro y Teoría del Arte-, expusieron de manera dialogante sus procesos de creación e investigación al público asistente, conformado en su mayoría por funcionarios académicos y no académicos, como también estudiantes. El registro de cada una de estas jornadas configura la presente publicación, la cual se compone por la transcripción de las ponencias y discusiones que se dieron allí, proponiendo una fotografía escrita y visual de las reflexiones, propuestas y proyectos que configuraron el imaginario artístico de ese momento en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

# Primer Encuentro de Creación e Investigación



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES



**VID** INVESTIGACIÓN  
INNOVACIÓN  
CREACIÓN ARTÍSTICA  
Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo  
UNIVERSIDAD DE CHILE



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES